



DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

POSGRADO EN HUMANIDADES

SER MUJER Y ESCRIBIR DE MÚSICA.

LA CRÍTICA MUSICAL DEL SIGLO XIX EN LA CIUDAD DE MÉXICO

A TRAVÉS DEL TRABAJO PERIODÍSTICO DE

FANNY HERON O'REILLY "TITANIA"

TESIS QUE PARA OPTAR EL GRADO ACADÉMICO DE
DOCTORA EN HUMANIDADES EN LA LÍNEA ACADÉMICA DE HISTORIA

PRESENTA:

PAULINA ISABEL MOLINA DÍAZ

DIRECTORAS:

DRA. SONIA PÉREZ TOLEDO

DRA. YAEL BITRÁN GOREN

SÍNODO:

LUIS DE PABLO HAMMEKEN

Ciudad de México, 05 de julio de 2023

Paulinaisabel.md@gmail.com

Esta investigación se realizó gracias al apoyo del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología

AGRADECIMIENTOS

Para la conclusión de esta investigación fueron importantes los aportes de instituciones y el acompañamiento de personas de quienes estoy muy agradecida. Entre las instituciones se encuentran el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) y la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa (UAM-I). A la primera le agradezco por los recursos materiales otorgados para el desarrollo de la investigación, que sin estos no hubiera sido posible la culminación de la tesis. A la segunda, por albergar mi proyecto en un ambiente cálido, de compañerismo y con un estándar educativo que me permitió el desarrollo de la investigación en las mejores condiciones.

Entre las personas agradezco al Dr. Georg Leidenberger, Coordinador de la Línea en Historia del Posgrado en Humanidades, quien a pesar de los momentos difíciles por los que pasó su gestión en este tiempo (la pandemia, una huelga y un paro universitario), siempre estuvo con la disposición de apoyar y resolver cualquier situación de maestrantes y doctorantes humanitariamente, lo que en mi caso hizo posible que continuara mi estancia en el Posgrado hasta el final.

Agradezco a mis directoras de tesis. A la Dra. Sonia Pérez Toledo, a quien profeso admiración y que fue un honor ser su asesorada. Gracias por proporcionarme herramientas suficientes para continuar investigando y por ampliar mi panorama de la vida académica. A la Dra. Yael Bitrán Goren, con quien comparto temas de investigación y a quien considero una guía en mi trayectoria académica desde hace algunos años. Fue un gusto coincidir en esta etapa y dialogar sobre lo que nos apasiona. Sobra decir que ambas me apoyaron en todo momento para sacar adelante la investigación y para ello no tengo las palabras precisas de agradecimiento.

Al Dr. Luis de Pablo Hammeken, con quien me hubiera gustado dialogar más sobre el tema de la ópera, pues la investigación dio un giro. Sin embargo, fue muy enriquecedor tenerlo como lector, ya que sus comentarios fueron determinantes para la culminación de la tesis. Espero sigamos coincidiendo en más espacios en un futuro no muy lejano. Aprovecho también para agradecer a la Dra. Lizette Alegre González por aceptarme durante un año en sus seminarios de la carrera de Etnomusicología en la Facultad de Música de la Universidad

Nacional Autónoma de México (FaM-UNAM). Estos fueron importantes para desarrollar el trabajo, así como los comentarios que de ahí surgieron.

A Gabriel, dedico esta tesis. El trabajo fue posible gracias a su apoyo incondicional, amor, cariño y paciencia que recibo de su parte cada día. Gabriel, te agradezco que además de darme sostén en muchos otros aspectos, relacionados con nuestro hogar o de mi salud, te diste espacio para culminar a mi lado este trabajo que llevó días y noches de desvelo en lecturas, discusiones, correcciones y ediciones. Sinceramente, gracias por estar siempre.

Quiero agradecer de manera muy especial a todas las personas que no he nombrado hasta aquí, pero estuvieron al pendiente del proceso de esta tesis y también de mí en él. Quiero expresarles que a pesar de los momentos difíciles y que por lapsos de tiempo estuvimos lejos, siempre los sentí cerca y fueron motivo de felicidad y alegría. Me reservo sus nombres, pero cada una tiene y sé que reconoce su espacio en mi corazón.

RESUMEN

A lo largo de la investigación se presenta un acercamiento a la historia de la crítica musical periodística de la Ciudad de México y el papel de las mujeres en su proceso de especialización. El recorrido se realiza en un inicio ofreciendo un panorama general sobre cómo se escribió de música en la prensa y cómo se integraron las mujeres al ámbito periodístico. Posteriormente el análisis se centra en las últimas décadas del siglo cuando Fanny Heron O'Reilly participó en la prensa interpelando el ámbito de la crítica musical del país retomando elementos de la disciplina musical para redactar sus notas.

El trabajo periodístico de Heron se analiza desde una perspectiva de género. La intención fue situar a Fanny Heron como parte del grupo pionero de los críticos musicales de la Ciudad de México, así como mostrar la agencia que tuvieron tanto Heron como las escritoras Victoria González y Alba Herrera y Ogazón en el campo de la crítica musical de la Ciudad al mantenerse trabajando en la esfera pública en el ámbito de la prensa. Así pues, en el transcurso de la investigación se analizan las posiciones que tuvieron en el discurso de la crítica musical de su tiempo.

Palabras clave: Fanny Heron, Fanny Natali de Testa, crítica musical, siglo XIX, historia de las mujeres en la prensa, género.

ÍNDICE

Introducción.....	(7)
I. La crítica musical periodística como objeto de la investigación musical.....	(15)
II. Género y poder como categorías de análisis en los estudios históricos.....	(22)
II.I. Estudios de mujeres, de género y feministas.....	(22)
II.II Género y colonialidad del poder.....	(28)
III. Trayecto teórico metodológico.....	(32)
III.I. Triada género-raza y poder de Rita Laura Segato.....	(32)
III.II Pautas teóricas para el estudio del trabajo periodístico de Fanny Heron.....	(36)
Capítulo 1. Procesos de especialización de la crítica musical en la Ciudad de México. Sus trayectos a lo largo del siglo XIX vistos desde la prensa.....	(41)
1.1. Los escritos en torno a la música en los últimos años del Virreinato. Anuncios, glosas y censura como precedentes de la crítica.....	(43)
1.2. El papel de las reseñas en los primeros años independientes (1821-1838).....	(56)
1.3. La crónica en la orientación de los espectáculos teatrales a mediados de siglo: nuevas vertientes y sus voces de autoridad.....	(62)
1.4. La crítica musical hacia 1880. Surgimiento de un campo diferenciado como saber experto.....	(72)
Capítulo 2. Las escritoras de prensa en la Ciudad de México, siglo XIX.....	(78)
2.1. Las mujeres en la esfera pública. Espacios de trabajo y educación en la Ciudad de México durante el siglo XIX.....	(79)
2.2. Las escritoras: apertura en la prensa a través de las revistas y secciones dirigidas a lectoras.....	(91)
2.3. Los <i>textos híbridos</i> como estrategia de las escritoras y sus usos para la proyección del intelecto femenino en la prensa de finales del siglo XIX.....	(100)
Capítulo 3. Fanny Heron O'Reilly: cantante y escritora.....	(104)
3.1. Trayectoria artística.....	(105)

3.2.	“La señora no es escritora”. Incursión de Fanny Heron en la prensa.....	(121)
3.3.	El <i>círculo social</i> de “Titania” en la Ciudad de México.....	(134)
Capítulo 4.	Intervenir en la escritura musical en prensa. Hibridismos de Fanny Heron en su trayectoria como crítica musical.....	(146)
4.1.	Hacerse escuchar: la hibridez discursiva de Fanny Heron.....	(146)
4.2.	Intervenir el espacio público. Fanny Heron: pionera de la crítica musical.....	(160)
Capítulo 5.	Enfrentar el espacio público como escritora de música: las experiencias de Victoria González y Alba Herrera y Ogazón.....	(177)
5.1.	Más que una señorita ilustrada. Victoria González “Abeja”: una mujer de letras escribe de música.....	(178)
5.2.	Vivir una paradoja: Alba Herrera y Ogazón en la crítica musical.....	(195)
	Conclusiones.....	(207)
	Referencias.....	(218)

INTRODUCCIÓN

El objeto y problemática de esta tesis responde a una crisis actual pero que viene desde siglos atrás. Es una búsqueda por visibilizar formas de violencia hacia las mujeres relacionadas con espacios de producción de conocimiento cuyo dominio masculino las excluye como creadoras. A pesar de que desde el siglo pasado se dio una apertura disciplinar para estudiar grupos subalternos y sus posibles acercamientos, sigue siendo tarea complicada mostrar los trayectos de las mujeres en un ámbito particular, más cuando las ideas patriarcales siguen presentes en las mismas formas de investigación.

Las omisiones históricas de las mujeres en el ámbito del conocimiento dan motivo a señalar formas de violencia que operan a través de discursos científicos y culturales, como el musical y su propia historia, que debido a su autoridad incuestionable naturalizan formas de violencia visibilizándolas como normales, neutrales, inocentes e inofensivas. Esto me motiva a intentar aportar a estudios que realizan una crítica a la propia forma de crear conocimiento en los estudios de lo musical, al mismo tiempo que a las disciplinas con las que se aborda la escritura de mujeres en la prensa. En particular me centro en las formas de exclusión que tuvo Fanny Heron O'Reilly (más conocida como Fanny Natali de Testa) tuvo en el ámbito musical. Especialmente en el no reconocimiento como parte del grupo de escritores considerados como los primeros críticos musicales de México.¹

Más que aportar a la biografía de Fanny Heron y “reivindicar” su trayectoria como crítica musical, la intención es situar su trabajo como parte del grupo pionero, mismo que forjó una idea de crítica especializada en música a finales del siglo XIX y consolidada a principios del XX. Eso, por un lado, pues, por otro, se encuentra el indagar en los detalles de su exclusión como crítica. El trabajo convoca también a explorar en su vida mediante su participación en la cultura musical del México decimonónico, a través de lo que se entrevé en los textos que escribió sobre música en el siglo XIX. Se destacan pues las condiciones en las que la escritora produjo y publicó sus textos, además de mostrar, en parte, cómo las

¹ La idea de estudiar la música en relación con las formas de violencia en los discursos científicos y culturales surgió y se desarrolló a partir de cursar los seminarios *El estudio cultural con perspectiva pos(de)colonial de las expresiones sónico-musicales* y *Música popular: subalternidad, poder y agencia*; que impartió la doctora Lizette Alegre González en el posgrado de Etnomusicología en la Facultad de Música de la UNAM. Agradezco a la doctora y a mis compañeros por sus comentarios, principalmente para el desarrollo de las pautas teóricas metodológicas del proyecto.

ideas que se tenían de crítica de arte afectaron su desenvolvimiento como mujer profesionista.

Con esta investigación se busca aportar a la respuesta de las siguientes interrogantes: ¿por qué Heron no fue reconocida como legítima crítica musical? y ¿por qué y cómo fue excluida en el ámbito de la crítica musical? Para ello también es necesario dar un panorama con otras cuestiones que abarcan las preguntas: ¿Cómo y con base en qué se constituyeron los parámetros de la música occidental en México? ¿Cuáles fueron los estatutos de la música que retomó la crítica musical de finales del siglo XIX en México? ¿Con qué elementos y de qué manera contribuyó Fanny Heron a la crítica musical? Y ¿Cuáles fueron sus aportes a la crítica musical de México?

Desde la historia, no es una novedad actualmente investigar a las mujeres escritoras decimonónicas. La lista de trabajos se extiende aún más con los aportes de investigadoras que abordan a las mujeres en el ámbito del trabajo. Entre todas estas investigaciones interesa destacar algunas que se enfocan a la práctica profesional que desempeñaron las mujeres que publicaban en la prensa. Autoras como Ana Lau Jaiven,² Anne Staples,³ Carmen Ramos Escandón,⁴ Elvira Hernández,⁵ Florence Toussaint,⁶ Leticia Romero,⁷ Lucrecia Infante,⁸ María del Carmen Ruiz,⁹ entre muchas otras, se han encargado de estudiar el trabajo de escritoras y las publicaciones donde colaboraron.

² Ana Lau Jaiven, “La escritura revolucionaria: vida y publicaciones de mujeres periodistas durante el Porfiriato”, *Fuentes Humanísticas*, año 27, núm. 48 (2014): 75-85.

³ Anne Staples, “Mujeres ilustradas mexicanas, siglo XIX”. En *Historia de las mujeres en México* (México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México/Secretaría de Educación Pública, 2015) 137-156.

⁴ Carmen Ramos, “Concepción Gimeno de Flaquer: Identidad nacional y femenina en México, 1880-1900”. *ARENAL*, 8:2, julio-diciembre (2001): 365-378.

⁵ Elvira Carballido, *Ustedes ellas y nosotras. Relatos de vidas femeninas* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2017).

⁶ Florence Toussaint, “*Diario del hogar: de lo doméstico y lo político*”, *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, 28, 109 (2019). Disponible en [<https://doi.org/10.22201/fcpys.2448492xe.1982.109.72225>].

⁷ Leticia Romero, “Laura Méndez de Cuenca: el canon de la vida literaria decimonónica mexicana”. En *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, vol. XXIX, núm. 113 (México: El Colegio de Michoacán, 2008) 107-141; “Laura Méndez de Cuenca, periodista: notas para su hemerografía”, *Fuentes Humanísticas*, año 27, núm. 48 (2014): 49-63.

⁸ Lucrecia Infante Vargas, “De la escritura personal a la redacción de revistas femeninas. Mujeres y cultura escrita en México durante el siglo XIX”. *Relaciones*, Vol. XXIX, núm. 113 (2008): 69-105.

⁹ María del Carmen Ruiz, “La mujer mexicana en el periodismo”, *Filosofía y letras. Revista de la Facultad de Filosofía y letras*, UNAM, núm. 60-61, enero-diciembre (1996): 207-221; “Mujer y Literatura en la Hemerografía: revistas literarias femeninas del siglo XIX”, *Fuentes Humanísticas*, núm. 8 (1994): 81-89.

Tanto en los estudios históricos como en los musicales se hace referencia a Heron como redactora y cantante de ópera, sin abundar a profundidad en su vida o trabajo periodístico. Existe una única investigación, hasta ahora conocida, donde se aborda parte de su biografía, esta es una tesina escrita por Fabiola Olguín Hernández desde el campo de la comunicación titulada *Una soprano irlandesa en México. Fanny Nataly y la vida cultural aristocrática durante el porfiriato*.¹⁰ En ella la autora presenta algunos datos que la misma intérprete pronunció en el siglo XIX con respecto a su infancia. Dicha información se cuestiona a lo largo de esta tesis, sin embargo, se toma en cuenta la sistematización que realizó Olguín sobre las notas periodísticas de Heron de algunos periódicos para iniciar la búsqueda de sus textos.

En cuanto a la investigación musical, Heron comienza a tener presencia. Estos trabajos son principalmente aquellos que estudian el quehacer de los compositores críticos Gustavo E. Campa y Ricardo Castro. En esos se nota ya la importancia de su figura como cronista o crítica musical. Algunos corresponden a autores como Armando Gómez,¹¹ Gloria Carmona,¹² Fernanda Muñoz,¹³ y Rogelio Álvarez.¹⁴ Pese a que se nombra a Heron como crítica musical, su trabajo no se ha estudiado a profundidad y tampoco se le relaciona con el grupo pionero de críticos musicales. Esto y la poca información sobre su vida ha tenido como consecuencia que se ubiquen sus textos entre una variada taxonomía que va desde la reseña, la crónica de modas, crónica musical o teatral y crítica musical. Dentro de esta última también se ubica a sus textos como crónica o crítica descriptiva,¹⁵ entre otras referencias.

¹⁰ Fabiola Olguín (México: UNAM, 2016).

¹¹ Armando Gómez Rivas, *Crítica musical en México, 1892*, tesis doctoral en musicología (México: UNAM, 2019).

¹² Gloria Carmona, “Los artículos periodísticos de Ricardo Castro”, *Heterofonía*, núm. 136-137 (México: CENIDIM, 2007) 87-95; (edición y compilación), *Vals Fugitivo. Crónicas y artículos musicales de Ricardo Castro (1900-1906)*, (México: Secretaría de cultura/INBA/CENIDIM, 2020).

¹³ Fernanda Muñoz Salazar. “El polémico estreno del *Otello* de Verdi a finales del siglo XIX en México”. *De Nueva España a México. El Universo musical mexicano entre centenarios (1517-1917)*, edición de Javier Marín-López, 325-339. México: Universidad Internacional de Andalucía, 2020.

Muñoz Henonin, Maby, *Las menesistas. Pianistas y músicas mexicanas (1886-1956)*, tesis de doctorado en Musicología (México: Universidad Nacional Autónoma de México: 2022); Gloria Carmona, 2007.

¹⁴ Rogelio Álvarez Meneses, “La presencia de México en la revista *Ilustración Musical Hispano-Americana* a través de la corresponsalía de Gustavo E. Campa”. *Cuadernos de música iberoamericana*, vol. 22, julio-diciembre (2011): 123-140; *Ricardo Castro (1864-1904). Documentación y análisis de su obra musical* (México: Universidad de Colima, 2021).

¹⁵ Gloria Carmona, “Los artículos periodísticos”, 89.

Es conocido que las fuentes y los abordajes de los que disponemos predisponen nuestros temas de investigación. Este como cualquier otro es parcial y se limita a lo que los archivos y su lectura pueden ofrecer. En este caso el trabajo se realizó a base de bibliografía y hemerografía. En primera instancia y como ya he mencionado, me apoyé en trabajos de carácter histórico y musicológico que abordan a las mujeres escritoras, de los cuales los de crítica son escasos. Estos fueron guía junto con aquellos que estudian a mujeres escritoras o profesionistas de los siglos XIX y XX. De todas estas investigaciones parto de aquellas que se realizaron con perspectiva de género y se preguntan cómo se mantienen las mujeres en el ámbito público y cuáles son sus condiciones al generar conocimiento.¹⁶

En cuanto a la hemerografía, esta fue abundante. En principio se buscó la idea de música que se tuvo en publicaciones del periodo 1805-1892 en la Ciudad de México.¹⁷ Posteriormente en una segunda etapa de la revisión me enfoqué en los textos del periodo de 1881-1892, años en que escribió Fanny Heron. Sus textos publicados conforman un corpus de más de 500 notas. De estos analicé los diálogos que tuvo con otros periodistas bajo el seudónimo “Titania”, con el que era conocida por realizar textos periodísticos en su época. Gracias a ese seudónimo pude localizarla y consideré que por su abundancia en cuanto al tema de música era el ideal para el estudio como delimitación del trabajo. Existen otros seudónimos o textos sin firma que se le adjudican a la autora pero que no pude constatar y dejé fuera de la investigación.¹⁸

Los periódicos y revistas en los que escribió Fanny Heron y que consulté para esta investigación fueron *El Álbum de la Mujer*, *El Diario del Hogar*, *El Nacional*, *La Juventud Literaria*, *La Patria* y *Las Violetas del Anáhuac*. Todos con origen en la Ciudad de México. La selección de textos a analizar entre el conjunto de notas localizadas en dichos periódicos

¹⁶ Existen numerosos ejemplos en este sentido los cuáles fueron inspiración para este trabajo en México y otros países. Algunos de ellos son: Carmen Ramos, “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*; Carol Arcos, “Musas del hogar y la fe: la escritura pública de Rosario Orrego de Uribe”. *Revista Chilena de Literatura*, núm. 79 (2009): 5-28, disponible en [<https://www.jstor.org/stable/40357231?seq=1>]. Graciela Batticuore, “Itinerarios culturales. Dos modelos de mujer intelectual en la Argentina del siglo XIX”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 43/44 (1996): 163-180, disponible en [<https://www.jstor.org/stable/4530856?seq=1>]. Claudia Montero, “Trocar agujas con la pluma”: las pioneras de la prensa de y para mujeres en Chile, 1860-1890”, MERIDIONAL. *Revista chilena de Estudios Latinoamericanos*. núm.7 (2016), 55-81. Y “Textos híbridos: crónicas de mujeres del fin del siglo (XIX-XX) en la prensa chilena”, *Cuadernos de literatura*, vol. XXIII, núm. 45 (2019): 239-256.

¹⁷ Ver periódicos en referencias.

¹⁸ Como el seudónimo *La re do* y los textos sin firma en el periódico *El Liberal*.

y los de años previos, fue en primera instancia que en su contenido hablaran de música en cualquier tipo de ocasión. Lo anterior siguiendo la pregunta ¿qué se dice de ... (música)? propuesta por Michel Foucault en su libro *La Arqueología del Saber*.¹⁹ Aunque mi trabajo no usa su idea de discurso tal como él lo plantea en el análisis del contenido, me permitió un primer acercamiento con un paneo de cómo leer primero “desde arriba” la crítica musical del siglo XIX y ubicar los límites discursivos en cuanto a una concepción de música en la prensa de la Ciudad de México en el periodo, principalmente resaltando las discusiones relevantes para este trabajo entre los críticos.

Para analizar el contenido de los textos se tomaron en cuenta discusiones que hablaran del perfil del crítico (a veces periodista o literato) y sus formas de hacer crítica. En estas últimas se buscó enumerar lo que en la época y para esos autores fue importante destacar del hecho musical, dejando de lado una idea preconcebida de música desde el presente. Después hubo que realizar una observación de larga duración de los elementos para ver la consolidación de algunos de ellos. Posteriormente enfoqué los parámetros que continuaron operando e integrándose hacia finales del siglo para considerarlos como aspectos primordiales de la crítica musical del periodo 1881-1892.

Para explicar la relación de los preceptos musicales del discurso de la crítica con los textos de Fanny Heron revisé los escritos de “Titania” publicados en el periodo 1881-1892 donde interactuó con otros críticos, especialmente con Gustavo E. Campa. Esto se estudió mediante la idea de discurso de Hermann Herlinghaus. Para este autor el discurso opera de dos maneras, una de ellas es la realización objetivada del lenguaje a través de su institucionalización en forma de textos y lecturas codificadas, y segundo, la conversión de ese lenguaje ordenado en el terreno desde donde una subjetividad especulativa administra el mundo cultural.²⁰ Así pues, en el análisis de los textos de las últimas décadas interesó observar cómo se va formando un lenguaje técnico musical a través de la institucionalización de una forma de escribir del tema en la prensa, misma que con el tiempo se convirtió en la manera aceptada culturalmente. Posterior a identificar estos procesos pasaría a identificar la posición que Fanny Heron ocupó en el campo de la crítica

¹⁹ Michel Foucault, *La arqueología del saber*, México: Siglo XXI, 2010.

²⁰ Herman Herlinghaus, “La imaginación melodramática. Rasgos intermediales y heterogéneos de una categoría precaria”. En *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama en intermedialidad en América Latina* (Chile: Editorial Cuarto Propio, 2002), 21-22.

musical.

Desde aquí es importante mencionar que para trabajar los textos de Fanny Heron se utilizó un acercamiento distinto al resto de los considerados críticos musicales, pues por las condiciones en que las mujeres se incorporan a la esfera pública fue pertinente una lectura de las condiciones en las que publicó Heron, con conceptos como el de hibridez de Mario Rufer y táctica de Michel de Certeau, mismos que se desarrollan más adelante en la sección de pautas teóricas.

Entre las problemáticas que abarca esta investigación, y se profundiza en el apartado teórico, se encuentran aquellas que sostienen que la idea de la música como un saber moderno/colonial occidental se forjó y legitimó con base en diferencias culturales y sociales, además de aquellas que cuestionan la naturalización del uso de elementos formales de la música como justificante para excluir el trabajo realizado desde una mirada en condiciones distintas a las de la enunciación del discurso musical hegemónico, como en este caso la femenina.

La hipótesis se traduce a una búsqueda de por qué se le excluyó de la historiografía a Fanny Heron como crítica musical, si era especialista en música y sus textos cumplieron con los parámetros de la crítica musical de su tiempo.

Para el estudio parto de que para tener un lugar en la cultura musical del país es necesario contar con un lugar de enunciación dentro del discurso, del cual no todas las personas tenían uno y los que tenían no era en equidad, por lo que los dejaba en el margen del mismo discurso. Argumento que dichas diferencias fueron instauradas a través de la modernidad/colonialidad, mismas que con transformaciones, pero fundamentadas bajo la misma operación de su matriz de poder, continuaron a lo largo del siglo. De esta manera para mostrar cómo las mujeres se encontraban fuera del discurso del conocimiento musical, así como de esos lugares desde donde se enuncian, muestro primero las condiciones en las que Fanny Heron pudo intervenir en el campo de la crítica musical y después cómo se le excluyó del discurso de la disciplina musical.

Para conocer cómo se excluyó a Heron de la crítica realicé un cruce de ideas de autores que profundizan en el discurso y el género, así como su relación mediante prácticas. El Acercamiento fue con la perspectiva de género de Rita Laura Segato, de la idea de discurso del ya citado Herman Herlinghaus en conjunto con la idea de hibridez de Mario

Rufer²¹ y el concepto de tácticas de Michel De Certeau.²² Me apoyo también de autores de la inflexión decolonial como Edgardo Lander y Enrique Dussel. Es importante decir que tanto las discusiones que se presentan a continuación como la perspectiva de este trabajo abarcan ideas mínimas comparado con la complejidad de los estudios de género actuales. De las múltiples maneras en que el género se interconecta en este trabajo me enfocaré a la producción de conocimiento, en este caso a la participación de Fanny Heron en el ámbito de la crítica musical.

En cuanto a esto el objeto es, pues, afirmar que la actividad de las mujeres en la crítica musical se concibe en medio de discursos de diferencia tanto de género como de otras categorías que se presentan con diversos matices; observar cómo se está construyendo género desde el ámbito de la crítica; así como relaciones de poder que se legitiman e instalan modos de diferenciación, división; además de cómo se hacen notar las tácticas ante dichos discursos hegemónicos.²³ Trataré de exponer algunas discusiones de las más relevantes en relación al tema entre las muchas posibles en los siguientes apartados. Antes de pasar a ellas daré un breve resumen de los capítulos que conforman la tesis.

En el primer capítulo analizo algunos de los procesos a lo largo del siglo XIX mismos que dieron lugar a la constitución de una manera de hacer crítica musical en la Ciudad de México a finales del siglo XIX y principios del XX. Lo que interesa destacar en dichos procesos son los preceptos de una idea de música que se mantuvieron como relevantes en los textos de música en la prensa y se fueron incorporaron a lo largo del siglo hasta establecerse como inamovibles y como parte fundamental de la disciplina musical de finales del siglo XIX. Esto permitió ubicar los aspectos principales que debía tener un texto de música en la prensa de la Ciudad de México.

El segundo capítulo trata de cómo las mujeres se incorporaron a la esfera pública haciéndose cargo de espacios en la prensa de la Ciudad de México. En este expongo los

²¹ Ver Herman Herlinghaus, “La imaginación melodramática”, 21-59. Y Mario Rufer “El habla, la escucha y la escritura. Subalternidad y horizontalidad desde la crítica poscolonial”. Edición de Sarah Corona Berkin y Olaf Kalmeier. *En diálogo. Metodologías horizontales en ciencias sociales y culturales* (Barcelona: Gedisa, 2012) 55-81.

²² Michel De Certeau, *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer* (México: Universidad Iberoamericana, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente A. C., 1996),

²³ Como se puede notar, para cumplir con los objetivos planteados me apoyo de tendencias de la investigación musical que incorporan discusiones provenientes principalmente de los estudios culturales, poscoloniales y el feminismo. A su vez me apoyo de corrientes historiográficas como la historia de la subalternidad, cultural y de las mujeres.

perfiles de las mujeres que escribieron, cómo y con qué recursos lo hicieron, para después poder situar a Fanny Heron y otras mujeres en el ámbito público.

En el capítulo tres se revisa la carrera de Fanny Heron, primero como cantante y después como redactora y crítica. Este da un panorama de cómo incursionó y lo que enfrentó al convertirse en escritora de prensa desde una perspectiva de género. Además, se repara en su sociabilidad en la Ciudad de México en relación con el medio de la crítica musical.

En el cuarto se aborda cómo participó Heron en la crítica musical en la década de 1880 y hasta 1892. En este se muestra parte de su integración al grupo de pioneros de la crítica musical donde se dan a conocer las tensiones entre ella y sus colegas con respecto a sus ideas de música, la crítica y el perfil del crítico. Se exponen los aportes de Heron a la crítica musical de la Ciudad de México a finales del siglo XIX, a partir de su postura ante la música y su forma de escribir de ella. Se argumenta, pues, cómo logró hacer escuchar su saber especializado en música e intervino en una esfera pública constituida desde lo masculino, como lo era la crítica musical en la prensa.

En el último capítulo se hizo un contraste con una experiencia distinta a la de Fanny Heron. Primero con la escritora Victoria González, quien también incursionó a la prensa en el ámbito de la crítica pero que no pudo dialogar e insertarse en los debates de la crítica en música. Después se presenta un panorama de la experiencia de Alba Herrera y Ogazón, quien vivió en un periodo distinto, pero ayuda a identificar cómo cambiaron las experiencias de las mujeres en el campo de la crítica musical con el paso del tiempo. El realizar este contraste permite ver también los privilegios con los que se debía contar para tener voz en ese espacio, pues no cualquier mujer podía incorporarse y mantenerse en el ámbito de la crítica musical.

I. LA CRÍTICA MUSICAL PERIODÍSTICA DEL SIGLO XIX COMO OBJETO DE ESTUDIO EN LA INVESTIGACIÓN MUSICAL

La crítica musical es un concepto que se transforma y tiene una función distinta acorde con lo que la música, principalmente realizada en el lenguaje de notación occidental, significa en distintas épocas y espacios. Entre las preguntas que surgieron y que prevalecen en discusiones del campo de la música académica de México figuran: ¿cuál es el perfil ideal del crítico?, ¿cuáles son los preceptos básicos de la música que la crítica debe abarcar? y ¿cómo se debe hacer crítica? Desde dónde se plantean estas cuestiones y cómo se ha dado respuesta a estas interrogantes desde la investigación musical, es lo que guía esta revisión historiográfica.

Para la investigación musical de México los textos periodísticos que en general tratan de espectáculos, publicados desde principios del siglo XIX, cumplen principalmente las siguientes funciones: primero, son antecedentes importantes por ser pioneros en escribir sobre el tema, en tanto espectáculo artístico. Segundo, sirven de fundamento para la mayoría de las primeras historias de la música del país. Tercero, forman parte de las fuentes primarias para el estudio de la música del periodo en la actualidad.²⁴

Los primeros textos que abordaron de manera sistemática el tema de crítica musical en México, se pueden situar hacia finales del siglo XIX, precisamente en la prensa, incluso algunos de estos forman parte de los antecedentes de la investigación musicológica del país.²⁵ Los acercamientos al tema de crítica tenían la intención de definirla y ofrecer referentes de análisis para delimitar lo que debía abarcar del hecho musical.²⁶ Desde entonces se plantearon algunas problemáticas que después se heredaron a los estudios académicos de música del siglo XX, como fueron los ya mencionados debates con respecto a cómo debería estar escrita, qué debería abarcar y quiénes —compositores, musicólogos,

²⁴ En primera instancia en gacetas como la *Gazeta de México* (1784-1809) y posteriormente en periódicos como *Diario de México* (1805-1810), *El Iris* de Jalisco (1823-1825), *Águila Mexicana* (1823-1827) o *El Sol* (1824-1832).

²⁵ José Antonio Robles Cahero, “Historia de la musicología en México”, *Nexos*, 1 de octubre (1980). Disponible en [<https://www.nexos.com.mx/?p=3712>] (09 de septiembre de 2022).

²⁶ Entre estos autores que buscaron definir los límites de la disciplina musical se encuentra Gustavo Campa. Esto a través de sus textos periodísticos. Véase: Gustavo E. Campa, *Artículos y críticas musicales* (México: A. Wagner y Levin). Disponible en [<http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1020053326/1020053326.html>] (09 de septiembre de 2022).

periodistas, etcétera— tendrían que escribirla y por qué, además de un interés por establecer a qué ramas del saber les correspondía escribir crítica musical y enseñar a realizarla.²⁷

Entre los trabajos que aportaron a las discusiones de crítica musical a lo largo del siglo XX se encuentran las historias de la música, compilaciones de críticas periodísticas, así como otros estudios dedicados especialmente a la crítica musical. En cuanto a las historias de la música, se puede decir que aportaron a identificar a algunos personajes considerados pioneros de la crítica musical de México entre los que se encuentran Alfredo Bablot; Enrique de Olavarría y Ferrari; Gustavo E. Campa; Manuel Gutiérrez Nájera; Melesio Morales y; Ricardo Castro.²⁸ Quienes sumaron a la reafirmación de algunos de los preceptos musicales que la crítica debía tener para considerarse como tal. Sin embargo, tanto la localización de pioneros de la crítica como la visión de música en esas investigaciones respondía a una búsqueda específica de los autores de las décadas de principios del siglo XX, por destacar lo “propiaamente mexicano” de la expresión artística a través de sus historias de la música. Esto en su momento dejó fuera formas de hacer crítica desde concepciones de la música distintas o no enmarcada en los límites disciplinares que los autores definieron.

A diferencia del contexto del régimen porfirista, donde parte del proyecto de nación fue resaltar lo nacional ante el extranjero, después de la revolución mexicana las ideas que se tenían sobre lo nacional se resignificaron.²⁹ Así pues, a partir del conflicto revolucionario y con la propuesta de un nuevo proyecto de nación se cuestionó sobre qué era y qué características definían “lo mexicano”. Los debates al respecto se extendieron a diferentes ámbitos sociales, incluidos los académicos y los artísticos. Así, desde los

²⁷ Estas discusiones siguieron presentes en la década de 1960. Un ejemplo de estos debates se dio entre Miguel Bueno y Simón Tapia Colman. Quienes discutieron sobre el perfil de los críticos, así como de la importancia de la enseñanza musical por atender el área de la crítica. Véase: Miguel Bueno “La crítica musical”. Ponencia presentada el 5 de septiembre de 1961 en la Unión Mexicana de Cronistas de Teatro y Música. En CENIDIM, Colección Gerónimo Baqueiro Fóster, caja 1, expediente 3382 B 1454, Fojas 1-8; y: Simón Tapia Colman, “Comentarios a la crítica musical presentada por el Dr. Miguel Bueno” (s/f, ca. 1961). En CENIDIM, Colección Gerónimo Baqueiro Fóster, caja 1, expediente 3382 B 1454, Fojas 21-25.

²⁸ Entre las historias de la música que reconocen a estos autores como pioneros de la crítica musical de México se encuentran: Gerónimo Baqueiro, *Historia de la música* (México: CENIDIM, 1964); Gloria Carmona, “Período de la Independencia”, v. 1, 1984; Otto Mayer Serra, *Panorama de la Música Mexicana. Desde la Independencia hasta la actualidad* (México: El colegio de México, 1941); entre otras.

²⁹ Ricardo Pérez Montfort, “Representación e Historiografía en México (1930-1950). ‘Lo mexicano’ ante la propia mirada y la extranjera”, *Historia mexicana*, vol. 62, núm. 4 (2013): 1651-1694.

primeros años veinte, adquiriendo mayor relevancia en los años treinta, cuarenta y cincuenta,³⁰ décadas en las que había también varios interesados en investigación musical enfocaron sus temas, espacios y producciones a una búsqueda y expresión de “lo mexicano”.³¹

Hubo varios autores debatiendo y publicando sobre el futuro de la música mexicana. En las primeras décadas destaca Manuel M. Ponce que invitaba en sus publicaciones a una búsqueda de la esencia de lo mexicano en las músicas “tradicionales”. Algunos críticos se sumaron a sus propuestas como fue el caso de Rubén M. Campos y Alba Herrera y Ogazón.³² Las ideas impulsadas en esos años arrojaron mayores frutos en décadas posteriores y aunque fueron varios los autores interesados en la búsqueda de una identidad nacional en cuanto a música, ejemplificaré con dos autores que pueden representar posturas divergentes de las cuales partían algunas historias de la música que afectaban las maneras de estudiar la crítica musical.

Como ejemplo retomo las concepciones de los historiadores y compositores-críticos Gerónimo Baqueiro Fóster³³ y Jesús Carlos Romero Villa.³⁴ Cada cual desde su postura ante las manifestaciones sonoras del país y lo que para ellos era lo “auténtico mexicano”, comenzaron una búsqueda de información en archivos para “rescatar” lo referente a lo que atribuyeron al concepto de música de México que posteriormente plasmaron en sus publicaciones.

³⁰ *Ibid.*, 1654.

³¹ Algunos de ellos: Manuel María Ponce Cuellar (1882-1948), Estanislao Mejía (1882-1967) Carlos Chávez (1889-1978), Gerónimo Baqueiro Fóster (1892-1967), Jesús Carlos Romero Valle (1894-1958), Salomón Kahan (1897-1965) y Daniel Castañeda (1898-1957).

³² Xochiquetzal Ruiz Ortiz, “La música a través de la palabra. Cronistas, críticos, imprentas y publicaciones periódicas”, en *La música en los siglos XIX y XX*, Ricardo Miranda y Aurelio Tello (coordinadores) (México: CONACULTA, 2010) 336-338.

³³ Musicólogo, compositor y profesor. Escribió sobre música en 60 diarios y revistas entre 1923 y 1967. Sus colaboraciones en periódicos fueron principalmente en *El Nacional*, *El Universal* y *Excelsior*, entre otras publicaciones del interior de la República. Administró la revista *El Sonido 13* (1924-1925), fue jefe de redacción de la revista *Música* del Conservatorio Nacional (1930-1931) y fundó la *Revista Musical Mexicana* (1942-1946) (“Biografía de Gerónimo Baqueiro Fóster”, CENIDIM, Colección Gerónimo Baqueiro Fóster, caja 27, exp. 4087, fs. 1-2).

³⁴ Médico, historiador y crítico musical. Redactó en el periódico *Arte y Labor* de la Unión Filarmónica de México entre 1920 y 1923, publicación que dirigió en el periodo 1921-1922. Fungió como secretario de la revista *Cultura musical* y participó en la fundación de *Partitura*. Fue profesor en el Conservatorio Nacional de Música, la Escuela Superior y la Escuela Universitaria de Música y miembro de numerosas sociedades. Cerca de la mitad de su obra se encuentra inédita (Juan José Escorza, “La significación de Jesús” en Jesús Romero *Efemérides de la música*, [México: CONACULTA, 1993] 9-18).

En el caso de Gerónimo Baqueiro Fóster se puede notar una idea de música que algunos autores, como Alejandro Madrid (2007) y Gabriel Pareyón (2016), han considerado como “evolucionista”. Baqueiro en su *Historia de la música en México* (1964) entendía el desarrollo de las manifestaciones sonoras y las músicas de México como un proceso con resultados medibles, en retrospectiva de lo que había sucedido con las músicas populares de otros países, principalmente europeos.³⁵ Por su parte, Jesús C. Romero, en medio de los debates de su época, consideraba que “la idea de una nación mexicana estaba íntimamente relacionada a las experiencias históricas culturales propias de la gente que habitaba el territorio del estado-nación, y de esa manera, la música podía ser mexicana si era compuesta por ella [*sic*], sin importar su relación a una estética particular”.³⁶

Estas opiniones diferentes sobre el origen y lo que se podía considerar como música mexicana a lo largo del siglo XX, ya fuera por su estética, el territorio nacional o la procedencia de los compositores, se vieron reflejadas en sus trabajos, tanto por la periodización como por la organización de los textos. En el caso de Romero desde sus propuestas en el primer Congreso Nacional de Música (1926), afirmaba que antes de hablar sobre nacionalismo era necesario llevar a cabo una investigación sobre compositores mexicanos,³⁷ aspecto que determinó algunos de sus trabajos muy posteriores como su libro inédito *La ópera en México* (c.1958),³⁸ entre otros que dedicó al “rescate” de compositores mexicanos y sus obras.

A pesar de las diferencias existentes entre las posturas de Romero y Baqueiro con respecto a lo que era la música mexicana, ambos la abordaron condicionada por los preceptos de la música occidental. Esa manera de trabajar las músicas del país la

³⁵ Alejandro Madrid, “Los sonidos de la nación moderna. El Primer Congreso Nacional de Música en México”, *Boletín música. Revista de música latinoamericana y caribeña*, núm. 18 (2007): 24-25; Gabriel Pareyón, “En busca de una base lógico-epistémica para la musicología sistemática en México” en Bitrán Yael, Luis Antonio Gómez y José Luis Navarro (coordinadores), *Cuarenta años de investigación musical en México a través del CENIDIM*, [CD-ROM] (México: CENIDIM, 2016), 2016, 260.

³⁶ Madrid, “Los sonidos de la nación”, 2007, 21-22.

³⁷ Véase también sus libros *La ópera en Yucatán* (1947) y *La ópera nacional en México y su génesis* (1947).

³⁸ Romero, *La ópera en México* 1958. En ese escrito, Romero clasificó datos sobre los estrenos de óperas. A partir de las obras operísticas más antiguas localizadas hasta ese momento, dividió el libro en tres partes: 1) Nómina de óperas mexicanas, 2) Autores extranjeros que han escrito ópera encontrándose en México, y 3) Nómina cronológica de los estrenos de óperas en México. Apartados definidos de acuerdo con la nacionalidad de los compositores.

compartieron varios autores en sus respectivas historias de la música.³⁹ Uno de ellos fue Otto Mayer Serra en su *Panorama de la Música Mexicana. Desde la Independencia hasta la actualidad* (1941).⁴⁰ En este texto, el autor comparó constantemente la actividad musical del país con la de Europa, principalmente, en relación con las composiciones. Además, a lo largo de su trabajo se nota un énfasis en describir la circulación de repertorios occidentales y la presencia de artistas europeos virtuosos en espacios, tanto públicos como privados, de la Ciudad de México.⁴¹

Otro aspecto que tuvieron en común algunas historias de la música, y que impactó en la mirada hacia las críticas del siglo XIX, incluso en trabajos de alrededor de la década de 1980, es que situaron un origen de la música mexicana a partir de la independencia de México. Con excepción de Jesús Romero y autores que compartieron su concepción de buscar la música originaria en el territorio, como Gabriel Saldívar o Vicente T. Mendoza, para autores como Alba Herrera y Ogazón (1917 y 1931), Otto Mayer-Serra (1941), Gerónimo Baqueiro Fóster (1964) y tiempo después Gloria Carmona (1984);⁴² la historia de la música mexicana fue creada por compositores mexicanos a partir de la independencia del país.

Lo anterior influyó en que se identificaran como críticos a los compositores considerados mexicanos por las perspectivas de sus autores y que escribieran sobre ciertas músicas. Esto respondía en parte a la necesidad de conformar o de suscribirse a una visión de lo que comprende la música nacional, en tanto forma propia y diferenciada. A la vez que

³⁹ Alba Herrera y Ogazón, *Historia de la música*, (México: UNAM, 1931); Robert Stevenson, *Music in Mexico, a Historical Survey* (Nueva York: Thomas Y. Crowell, 1952); Guillermo Orta Velázquez, *Breve historia de la música en México* (México: Porrúa, 1970), por mencionar algunas.

⁴⁰ Otto Mayer Serra (1904-1968) se había sumado a la investigación musical de México en la década de los cuarentas, junto con otros músicos españoles exiliados. Algunos de estos con gran experiencia en la investigación musical. Entre ellos: Adolfo Salazar, Jesús Bal y Gay (1905-1993), Rodolfo Halffter (1900-1987). Entre los críticos que publicaron en los periódicos de esa década se encuentran también las colaboraciones de los españoles José Barros Sierra (1911-1989), Carlos González Peña (1885-1955), Miguel Bueno (1923) —con el seudónimo de Hans Sachs—, en *El Universal*; y Esperanza Pulido (1900-1991). La convivencia entre estos autores con la generación de compositores-críticos mexicanos, activos en la década de los años cuarenta, creó un vínculo entre especialistas y un flujo de reflexiones que enriquecieron la práctica musical de la época mediante congresos, publicaciones y conciertos (Ruiz, “La Música a través de la palabra”, 349).

⁴¹ Mayer-Serra, *Panorama de la Música*, 1941.

⁴² Herrera, *El Arte Musical en México*, 1917 e *Historia de la música*, 1931; Baqueiro, *Historia de la música* 1964 y Carmona, “*Período de la Independencia*” v. 1, 1984.

se buscó observar la paridad entre la creación mexicana y la europea, esta última tomada como el modelo más depurado de tal expresión.⁴³

El reconocimiento por parte de historiadores de la música a ciertos personajes y la visión de la música de los autores citados influyeron durante varias décadas en la realización de compilaciones y otros estudios académicos dedicados a la crítica musical, tales como las ya mencionadas dedicadas a compositores. Los estudios que abarcaron la crítica musical como objeto de estudio, durante varias décadas fueron comunes desde una perspectiva donde entre las herramientas principales para analizar la música estuvo el estructuralismo de autores como Arnold Whitt. Estas maneras de estudiar la música desde dichas perspectivas no dejaban lugar para analizar las relaciones o influencias del contexto musical del periodo. Con frecuencia las preguntas que se daban eran exclusivas de una concepción de la música bajo la pretensión de un saber universal y científico. Esto cambió poco a poco hacia finales del siglo XX.

Gracias a la influencia de las ideas de la Estética o Teoría de la Recepción de Hans Robert Jauss e Iser Wolfgang de alrededor de 1970 es que se comenzó a tomar en cuenta el contexto en las investigaciones musicales.⁴⁴ Estos autores revolucionaron el estudio de la obra de arte contemplando, cada cual desde sus concepciones, la participación activa del receptor en la constitución de la obra de arte en un tiempo y espacio en concreto.⁴⁵ El cambio radical en cuanto al significado de la obra de arte en relación con el receptor fue importante y abrió discusiones como las de cómo el intérprete musical era parte del proceso de constitución de la obra, es decir, interpretante, a la vez que mediador entre la obra y su receptor. Así como también su público y el crítico, formaron parte de ese mismo proceso.

Las nuevas tendencias se hicieron presentes en México por medio de lecturas de autores estadounidenses como Ian Brent, Nicholas Cook o Jonathan Dunsby. Ellos trataron temas sobre los métodos de análisis y la pertinencia de tomar en cuenta los aportes de otras disciplinas para el estudio de la música de aquellos años. Joseph Kerman fue quien en la

⁴³ Álvaro Matute. "La Historiografía positivista y su herencia" en Conrado Hernández (coord.) *Tendencias y corrientes de la historiografía mexicana del siglo XX*, 33-46 (México: Colegio de Michoacán/UNAM, 2000).

⁴⁴ Omar Corrado, "Canon, Hegemonía y experiencia estética. Algunas reflexiones". s/p. Consulta en: [<https://docer.com.ar/doc/8eee150>] (19 de diciembre de 2022).

⁴⁵ Entre sus textos se encuentran: Jauss, H. R. (1967). "La historia literaria como desafío a la ciencia literaria". En: Gumbrecht, H. U. (comp.) (1977), *La actual ciencia literaria alemana*. Salamanca, Anaya y (1975). "El lector como instancia de una nueva historia de la literatura", pp. 59-85. En Mayoral, J. A.(comp). 1987) *Estética de la recepción*, Madrid, Arco/Libros S. A. y Wolfgang Iser. *El acto de leer* (1987).

década de 1990 llamó a estos abordajes de la música: New Musicology.⁴⁶ Resumidamente estos textos cuestionaban cómo se analizaba la música o se constituía canon desde la disciplina musicológica y sus posibilidades de abordar la música desde lo social y lo cultural.⁴⁷ Ejemplo de las discusiones son los trabajos editados por Nicholas Cook y Mark Everist en *Rethinking Music* (1999) y posteriormente en el libro de Martin Clayton, Trevor Herbert y Richard Middleton *The Cultural Study of Music* (2003).⁴⁸

Las tendencias como la New Musicology complejizaron los estudios de crítica musical al reconocerse al crítico como un actor que influye en la obra. Estos trabajos que ya comenzaron a tomar en cuenta lo cultural como parte de la música se realizan en México a partir de inicios del siglo XXI y hasta muy recientemente han influenciado más el tema de la crítica musical. Autoras como Clara Meierovich,⁴⁹ Consuelo Carredano,⁵⁰ Gloria Carmona,⁵¹ y Yael Bitrán,⁵² se adentraron a estudiar temas relacionados con la crítica desde esta perspectiva incorporando una lectura distinta de como se había abordado en la disciplina. Es decir, sumaron a las biografías de compositores críticos, así como a otros personajes —como en el caso de Bitrán a una mujer crítica— un análisis desde lo cultural y lo social de la música.

Actualmente los estudios de crítica van en aumento. Desde distintos enfoques entre estos la música, los estudios de género y la historia cultural trabajan el tema autores como

⁴⁶ Entre los autores representantes de esta corriente se encuentran Lawrence Kraimer, Susan McCrary, Thomas Clifton, David Lewin, Charles J. Smith, Alan Street, Robert Snarrenberg o David Lidov.

⁴⁷ Entre estos destacan *Femening Endings, Music Gender and Sexuality* (1991) de Susan McClary; los artículos compendiados por Katherine Bergeron y Philip Bohlman, *Disciplining Music: Musicology and its Canons*, (1992), y desde el área de los estudios de género, *Gender and the Musical Canon* (1993) de Marcia Citron.

⁴⁸ Corrado, “Canon, hegemonía”, 5.

⁴⁹ *Orígenes del pensamiento crítico en la música mexicana (1821-1850)*, tesis de maestría en Historia del Arte (México: UNAM, 2008).

⁵⁰ “Adolfo Salazar en España. Primeras incursiones en la crítica musical: la Revista Musical Hispano-Americana (1914-1918)”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. xxvi, núm. 84 (2004) 119-144; “La propaganda republicana en París. Adolfo Salazar, la Guerra Civil y Les Archives Espagnoles”, *Cuadernos de música iberoamericana*, vol. 24, (2012): 7-44; Consuelo Carredano y Carlos Villanueva, *Manuel de Falla en el imaginario de dos músicos exiliados: Adolfo Salazar y Jesús Bal y Gay* (México: El Colegio de México, 2017).

⁵¹ “La música mexicana a través de sus crónicas”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XIII, núm. 49, (1979).

⁵² Yael Bitrán, “La crítica musical: el banquillo de los acusados o el asiento del jurado”, *Pauta*, vol. xxv, núm. 97 (2006): 57-77; “Presentación” en *Puntos de vista. Ensayos de crítica de Alba Herrera y Ogazón* (México: INBA, 2012). Yael Bitrán y Carlos Andrés Aguirre (editores), *Los sonidos y los días. Antología de periodismo musical (1949-1976)*, (México: INBAL/UNAM, 2019).

Armando Gómez,⁵³ Fernanda Muñoz,⁵⁴ Maby Muñoz,⁵⁵ Rogelio Álvarez Meneses,⁵⁶ Miguel Ángel Castro y Ana María Romero.⁵⁷ En ellos se han identificado a escritoras de música, además de la conocida Alba Herrera y Ogazón, entre ellas Fanny de la Barca, Victoria González y la propia Fanny Natali de Testa (Fanny Heron).

Hasta aquí podría decirse que en parte este trabajo se acerca a estos estudios por tomar en cuenta a las mujeres críticas musicales con una perspectiva de género y desde una visión cultural de la música.

GÉNERO Y PODER COMO CATEGORÍAS DE ANÁLISIS EN LOS ESTUDIOS HISTÓRICOS

II.1. Estudios de mujeres, de género y feministas

Desde finales del siglo pasado han ido en aumento los estudios históricos que reconocen a las mujeres como agentes sociales partícipes de la historia. Estos trabajos se han realizado en un principio gracias a las críticas desde la Nueva Historia a los paradigmas de la Historia Tradicional, así como con las influencias del giro lingüístico en la disciplina. Con modelos teóricos marxistas del estructuralismo, el psicoanálisis lacaniano, la deconstrucción derridiana, los parámetros foucaultianos, entre otros, se amplió el panorama de las perspectivas históricas. Esto permitió plantear nuevos problemas de investigación con una diversificación de temas, la formulación de nuevas preguntas, la ampliación de fuentes, además de dar lugar a la inclusión de sujetos sociales que habían sido excluidos en la

⁵³ Gómez, *Crítica musical*, 2019.

⁵⁴ Fernanda Muñoz Salazar, “El polémico estreno del *Otello* de Verdi a finales del siglo XIX en México”. *De Nueva España a México. El Universo musical mexicano entre centenarios (1517-1917)*, edición de Javier Marín-López, 325-339 (México: Universidad Internacional de Andalucía): 2020.

⁵⁵ Maby Muñoz Hénonin, *Las menesistas. Pianistas y músicas mexicanas (1886-1956)*, tesis de doctorado en Musicología (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2022).

⁵⁶ Ricardo Castro (1864-1904). *Documentación y análisis de su obra musical* (México: Universidad de Colima, 2021); “La presencia de México en la revista *Ilustración Musical Hispano-Americana* a través de la corresponsalía de Gustavo E. Campa”. *Cuadernos de música iberoamericana*, vol. 22, julio-diciembre (2011): 123-140.

⁵⁷ “Abeja y el Duque Job: música y ciudad, 1891-1893”, en Laura Suárez de la Torre (coord.), *Los papeles para Euterpe, la música en la Ciudad de México desde la historia cultural, siglo XIX*, (México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora 2014).

narrativa de la disciplina: “los sin historia”, y entre ellos, las mujeres.⁵⁸ Estas propuestas se materializaron en corrientes de pensamiento entre ellas la historia de las mujeres, la cual se consolidó en instituciones académicas a partir de la década de 1960 en distintos lugares del mundo.⁵⁹ Al ser institucionalizado el estudio de las mujeres en la disciplina; los trabajos se enriquecieron con categorías y conceptos como identidad, poder, sexualidad y género.⁶⁰

En México el impulso de los estudios sobre las mujeres se generó de manera similar a otros países como Estados Unidos o España, desde la academia y el activismo feminista. Las demandas de los movimientos feministas fueron importantes para trabajar el tema de las mujeres en la investigación académica, que para el caso de la disciplina histórica, en primera instancia se requería información sobre ellas y sus experiencias en el pasado, que entre otros propósitos serviría para ubicarlas y visibilizar la importancia de su estudio.⁶¹ Como primer paso había que incluirlas en el relato histórico, así pues, se les hizo protagonistas y se rescataron historias de vida, biografías y de cierto modo, la memoria colectiva de mujeres.

Desde algunas instituciones comenzaron a surgir iniciativas significativas. Así, uno de los referentes académicos que abrió espacio al estudio de las mujeres en el país fue El Colegio de México a través del Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer (PIEM) (1983). Desde éste se pensaron ejes de análisis específicos para incluir a las mujeres en los estudios académicos, entre éstos los históricos.⁶² Mediante el PIEM se impulsó el Taller de la Mujer en la Historia de México (1984), coordinado por la investigadora Carmen Ramos Escandón.⁶³ A partir del trabajo en dicho espacio se publicó el libro *Presencia y transparencia: la mujer en la historia de México* (1987), coordinado por la misma investigadora. Los capítulos se enfocaron al análisis de las mujeres desde diferentes

⁵⁸ Julia Tuñón, “Las mujeres y su historia. Balance, problemas y perspectivas”, en *Estudios sobre las mujeres y las relaciones de género en México: aportes desde diversas disciplinas*, coordinación de Elena Urrutia (México: Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer-El Colegio de México, 2005), 383.

⁵⁹ Ana Lau Jaiven, “La historia de las mujeres, una nueva corriente historiográfica”, en *Historia de las mujeres en México*, (México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México–Secretaría de Educación Pública, 2015), 24.

⁶⁰ Jaiven, “La historia”, 26-27.

⁶¹ Tuñón, “Las mujeres”, 383-387.

⁶²Elena Urrutia, “Estudios de la mujer. Antecedentes inmediatos a la creación del PIEM. Perspectivas, prioridades de los estudios”, en *Estudios sobre las mujeres y las relaciones de género en México: aportes desde diversas disciplinas*, coordinación de Elena Urrutia (México: El Colegio de México, 2005), 21, 25-27.

⁶³ Tuñón, “Las mujeres”: 387.

problemáticas abarcando desde el siglo XVI hasta el XX.⁶⁴ El libro es un antecedente importante para la Historia de las Mujeres en México, pues cumplió con el objetivo de visibilizar la importancia de la inclusión de éstas en el discurso de la disciplina y, además, plasmó algunas aristas para su abordaje. Carmen Ramos menciona que en ese entonces “las preguntas no podían ser más generales: dónde, cómo aparecen las mujeres, cuántas son, cuál es la importancia de su presencia, cuál es la motivación de sus conductas”.⁶⁵

Hasta ese momento en México, aunque ya se discutían en diversos espacios —como en coloquios— planteamientos con la categoría de género, no se habían publicado trabajos desde una corriente teórica en concreto al estudiar a las mujeres. Ésta se fue forjando en vínculo con el desarrollo de las teorías feministas, que para finales de la misma década de 1980 tuvo como herramienta de análisis la categoría sexo-género.⁶⁶ Desde finales de la década de los ochenta y a lo largo de los noventa, con dicha categoría como especificidad, los estudios sobre las mujeres se abrieron paso hacia una mayor aceptación en espacios académicos de México.⁶⁷ En ese tiempo ya existían varios programas en distintas universidades del país enfocados al estudio de las mujeres y de género, entre estos el seminario “Participación social de la mujer en la historia del México contemporáneo 1930-1953”, en la Dirección de Estudios Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia (1992);⁶⁸ y el Programa Universitario de Estudios de Género (PUEG) en la Universidad Nacional Autónoma de México creado en 1993.⁶⁹

En 1986 se tradujo al español el texto de Gayle Rubin “The Traffic in Women: Notes on the ‘Political Economy’ Of Sex”,⁷⁰ quien propuso el sistema sexo-género para estudiar “la parte de la vida social que es la sede de la opresión de las mujeres, las minorías sexuales y algunos aspectos de la personalidad humana en los individuos”. Rubin definió,

⁶⁴ Carmen Ramos Escandón (coordinadora), *Presencia y transparencia: la mujer en la historia de México* (México: Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer-El Colegio de México, 1987).

⁶⁵ Carmen Ramos Escandón, “Veinte años de *Presencia*: la historiografía sobre la mujer y el género en la historia de México”, en *Persistencia y cambio: acercamientos a la Historia de las Mujeres en México*, compilación de Lucía Melgar (México: Centro de Estudios Sociológicos-Programa Interdisciplinario de Estudios de la Mujer-El Colegio de México, 2008), 31.

⁶⁶ Tuñón, “Las mujeres”, 380.

⁶⁷ Urrutia, “Estudios”, 40.

⁶⁸ Tuñón, “Las mujeres”, 400.

⁶⁹ Marta Lamas, “Introducción”, en *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual*, compilación de Marta Lamas (México: Bonilla Artigas Editores/Programa Universitario de Estudios de Género-Universidad Nacional Autónoma de México, 1996), 12.

⁷⁰ Gayle Rubin, “The Traffic in Women: Notes on the ‘Political Economy’ Of Sex”, en *Toward an Anthropology of Women*, editado por Rayna R. Reiter (Estados Unidos: Monthly Review Press, 1975).

en primera instancia, al sistema sexo-género como “el conjunto de disposiciones por el que una sociedad transforma la sexualidad biológica en productos de la actividad humana en el cual se satisfacen esas necesidades humanas transformadas”.⁷¹ Y más adelante, en el mismo texto, desde una lectura de la obra de autores como Lévi-Strauss, Sigmund Freud y Jacques Lacan, establece que “un sistema de sexo/género es simplemente el momento reproductivo de un modo de producción”.⁷² Bajo esta concepción la formación de la identidad de género sería un ejemplo de producción en el campo del sistema sexual. Además de que el sistema de sexo/género es un término neutro que se refiere a ese campo e indica que en él la opresión no es inevitable, sino que es producto de las relaciones sociales específicas que lo organizan y que toda sociedad tiene un sistema de sexo-género, es decir, “un conjunto de disposiciones por el cual la materia prima biológica del sexo y la procreación humana son conformadas por la intervención humana y social y satisfechas en una forma convencional”.⁷³

En suma, para Rubin, al nivel más general, la organización social del sexo se basa en el género, la heterosexualidad obligatoria y la constricción de la sexualidad femenina. El género resulta una división de los sexos socialmente construida, un producto de las relaciones sociales de la sexualidad.⁷⁴ No obstante que sus planteamientos fueron de gran utilidad para identificar diferentes formas de opresión y de desigualdades para las mujeres, también fue criticada debido a que en cierta medida esencializa las relaciones de género al sexo. Con ello, hay una universalización.

Unos años después, Joan Wallach Scott aportó una concepción de la categoría sexo-género de la cual partirán múltiples trabajos históricos. Su propuesta es que tanto el género como las concepciones de mujer y hombre son categorías históricas que cambian de significado a lo largo del tiempo. Es decir, varían histórica y culturalmente, funcionando como componentes de todo sistema social. Agrega que el género es inseparable del poder y

⁷¹ Gayle Rubin, “El tráfico de las mujeres: notas sobre la economía política’ del sexo” en Lamas, *El género*, 36.

⁷² Rubin, 45

⁷³ Rubin, 43-46.

⁷⁴ Rubin, 56.

es necesario analizar sus relaciones en conjunto con otras categorías como clase, raza, e identidad sexual.⁷⁵

La idea de género que propone Wallach Scott se compone de dos partes con subconjuntos interrelacionados, pero propone analizarlos de manera separada. Por un lado, el género es un elemento constitutivo de las relaciones sociales, las cuales se basan en las diferencias percibidas entre los sexos. Por otro lado, la segunda parte ve el género como una forma primaria de las relaciones simbólicas del poder. Para no caer en un análisis dicotómico del género propone que se examinen las formas en que se construyen sustancialmente las identidades de género y relatar los hallazgos a través de una serie de actividades, organizaciones sociales y representaciones histórico-culturales específicas.⁷⁶

Como parte de su propuesta, Joan W. Scott abrió una discusión sobre la pertinencia de usar la palabra mujeres, ya que igual que el género, es una categoría que cambia de significado al situarla en un espacio, tiempo y contexto determinado. De esta manera, Scott plantea:

[...] una nueva forma de leer las relaciones entre los individuos, haciendo hincapié en el hecho de que la relación entre los géneros es una relación cambiante –argumentando con las ideas de Michel Foucault–. Se trata, pues, de un proceso dinámico, socialmente construido, pero que finalmente implica una relación de poder, en donde el fiel de la balanza se inclina a favor de los varones.⁷⁷

En paralelo a estos debates de la pertinencia en los estudios históricos tanto de la categoría de sexo-género como de mujeres, a partir de propuestas de Natalie Zemon (1975) se argüía la posibilidad de un tránsito de la historia de las mujeres a la historia de género. En esa discusión hubo para quienes era importante superar la categoría mujeres, mientras que otras personas quisieron mantener la postura de llamarle historia de las mujeres. Esto como un posicionamiento político que determina que esta corriente por el solo hecho de incluir a las mujeres en el relato histórico movió los paradigmas de la disciplina histórica,

⁷⁵ Jill K. Conway, Susan C. Bourque y Joan W. Scott [1987] en *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual*, compilación de Marta Lamas (México: Bonilla Artigas Editores/Programa Universitario de Estudios de Género- Universidad Nacional Autónoma de México, 1996) 23-24.

⁷⁶ Joan W. Scott, *Género e Historia* (México: FCE, 2008 [1999]), 65-66.

⁷⁷ Ramos citando a Scott en “Veinte años”, 37.

aunque no únicamente aborde temas específicos de las mujeres, sino que las ha incluido en los mismos temas históricos y las ha estudiado junto con los hombres.

Carmen Ramos Escandón decía en 1996 que “la diferencia entre la historia de las mujeres y la historia de género consistía en que la primera rescata, visualiza la presencia femenina, mientras que la segunda indaga sobre la desigualdad de los espacios de poder en que se insertan ellos y ellas, y sus mecanismos. Mismos que son reproducidos por el ordenamiento social”.⁷⁸ Varias autoras coincidieron con esta postura, aunque no todas veían en la historia de género las posibilidades de formar una corriente historiográfica que ya se había iniciado con la historia de las mujeres. Unos años después de la publicación de Ramos, Ana Lau Jaiven afirmó que: “La denominación de historia de género no tiene razón de ser porque el género es una herramienta, una categoría de análisis, no una corriente de investigación, y aun cuando en ocasiones se sustituya por el término *mujeres*, esto ha hecho que el examen e interpretación se vea reducido a uno solo de los sujetos del género, en detrimento del estudio de las relaciones y las jerarquías de poder que se establecen entre ambos.”⁷⁹ Esta crítica ya la había señalado Judith Butler, poco tiempo después de la publicación de *Género e Historia*, en su libro *Género en disputa*, donde criticó la manera en que Joan W. Scott no tomaba en cuenta como parte de su análisis del género las diferencias en las identidades sexuales.⁸⁰

Así, Jaiven afirmaba que el término historia de género adquirió respetabilidad en las instituciones debido a que incluye a los dos sexos y esto lleva a que se acepte más que el de historia de las mujeres por estimarse como menos provocador. Coincido con la autora cuando afirma que con esto se restringe el potencial transformador que tiene la historia de las mujeres, pues se plantea que, al colocar la organización de la diferencia sexual en el centro de investigación, se desafía la validez de las categorías históricas tradicionales. Adicionalmente, plantea Jaiven que:

Al incorporar categorías provenientes de otras ciencias, la Historia de las Mujeres lleva a cabo una ampliación del espectro del quehacer historiográfico, en lugar de cerrarlo a sólo

⁷⁸ Ramos, *Veinte años*, 35.

⁷⁹ Jaiven, “La historia”, 32-33.

⁸⁰ Judith Butler, “Hablando claro, contestando. El feminismo crítico de Joan Scott”, en *Rey Desnudo*, año II, núm. 4 (2014), 42.

una perspectiva de análisis, es decir al género. Así, la Historia de las Mujeres desafía la metodología de la historia tradicional al proponer categorías de análisis conceptuales propias y de otras disciplinas, una periodización alternativa y la crítica y análisis de fuentes a partir de una mirada desde lo femenino.⁸¹

Hasta aquí se han mostrado algunas de las concepciones de la categoría género, que de acuerdo con Ana Lau Jaiven cambian según diferentes autoras o en diferentes épocas. Precisamente porque coincido con ella es que en este caso no inscribo la investigación a una historia de género, más bien me interesa continuar en una historia de las mujeres que retoma la categoría género desde los feminismos (des)-decoloniales, mismos que hacen una crítica a la concepción de Joan W. Scott. Si bien, la categoría género como construcción social y como eje de poder entre las relaciones sociales de hombres y mujeres en un espacio y tiempo determinados, tal como lo plantea Joan W. Scott, ha sido útil para que las mujeres fueran incluidas en el discurso histórico como sujetos, son conocidos sus límites y problemáticas. Esto debido a que es posible caer en la victimización de las mujeres, pues con dicha categoría aunada a la idea de poder de Michel Foucault, la agencia de las mujeres queda invisibilizada en aquellos ámbitos donde no cuentan con un lugar de enunciación, además, de que al estar en igualdad de condiciones las mujeres quedarán siempre en desventaja ante los varones. A continuación, desarrollo la postura de género desde autoras de la decolonialidad mismas que ofrecen una alternativa a la agencia de las mujeres desde otra visión del poder.

II.II. Género y colonialidad del poder

María Lugones fue de las primeras autoras en anunciar una propuesta de feminismo descolonial como parte del Grupo Modernidad Colonialidad.⁸² Ella se integró al debate con

⁸¹ Jaiven, “La historia”, 33.

⁸² El grupo se conformó de manera formal en 1999. En un principio el objetivo fue organizar actividades y publicaciones en torno al tema de las geopolíticas del conocimiento y la colonialidad del poder. Entre los participantes de esta etapa se encuentran: Aníbal Quijano, Arturo Escobar, Edgardo Lander, Enrique Dussel, Fernando Coronil, Freya Schiwy, Immanuel Wallerstein, Ramón Grosfoguel, Santiago Castro-Gómez, Walter Mignolo y Zulma Palermo. Cabe mencionar que año con año se fueron sumando más investigadores e investigadoras hasta formar la red modernidad/colonialidad (Castro-Gómez, Santiago y Ramón Grosfoguel, “Prólogo. Giro decolonial, teoría crítica y pensamiento heterárquico...”, en *El giro decolonial. Reflexiones*

el tema de la *colonialidad de género*. En el artículo con el mismo nombre,⁸³ la autora propone lo que denomina *Sistema Moderno-Colonial de Género* para problematizar la indiferencia por parte de los hombres hacia las violencias que se infringen sistemáticamente sobre las mujeres de color.⁸⁴ Como la generada desde el Estado o el patriarcado blanco y, que incluso ellos perpetúan, tanto en la vida cotidiana como al teorizar la opresión y la liberación.

Lugones desarrolla su propuesta a partir de dos marcos de análisis. Por un lado, retoma el concepto de la *colonialidad del poder* de Aníbal Quijano y, por otro, trabaja la *interseccionalidad* de raza, clase, sexualidad y género, con base en investigaciones realizadas desde los feminismos de mujeres de color de Estados Unidos, los feminismos de mujeres del Tercer Mundo y de feministas de las escuelas de jurisprudencia Lac Crit y Critical Race Theory.

Sobre el primer marco, explica que el modelo de Quijano es una base útil para entender los entrelazamientos de la producción de raza y género, por lo que retoma y complejiza dicho modelo. Menciona que, para ese autor, el poder 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.⁸⁵ En ese sentido, para Quijano, “la lucha por el control del acceso sexual, sus recursos y productos”, definen el ámbito del sexo/género y está organizada por los ejes de la colonialidad y de la modernidad”.

para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global, compilación de Castro-Gómez Santiago y Ramón Grosfoguel [Bogotá: Siglo del Hombre Editores/Universidad Central/Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos/Pontificia Universidad Javeriana/Instituto Pensar, 2007], 10-11).

⁸³ María Lugones, “Colonialidad y género”, *Tabula Rasa*, núm. 9 (2008), 73-101.

⁸⁴ La autora hace uso del término *mujeres de color*, haciendo referencia a “las mujeres no blancas; mujeres víctimas de la colonialidad del poder e, inseparablemente, de la colonialidad del género; mujeres que han criticado al feminismo hegemónico por ignorar la interseccionalidad de raza/clase/sexualidad/género”, un término coalicional en contra de las opresiones múltiples, propuesto por mujeres víctimas de la dominación racial.

⁸⁵ 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.

Según Lugones, a lo largo de su trabajo, Quijano coloca al género y la raza como dos de los elementos importantes para organizar al mundo en el marco de la modernidad/colonialidad. Sin embargo, le parece que la construcción de género que presenta es limitada, puesto que además de que la reduce a la colonialidad del poder, muestra al género tal cuál con la visión de dicho poder –capitalista, eurocentrado y global–, es decir, ofrece una comprensión patriarcal y heterosexual de las disputas por el control del sexo, sus recursos y productos. El marco de análisis en el que el autor sitúa al género, para Lugones, se puede leer como biologicista y 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 éste genera.⁸⁶

Para comprender lo que se oculta bajo esa idea hegemónica de género, Lugones ve necesario observar el ordenamiento de relaciones de género también en términos raciales. Para ello, se apoya del segundo marco de análisis y propone la *interseccionalidad* para estudiar las relaciones entre los ámbitos de la existencia humana, en este caso, de género, raza, clase y sexualidad. Propone esto en vez de ejes estructurantes, ya que las intersecciones dan cuenta de otros aspectos del género aparte de las características que tiene como imposición colonial (dimorfismo biológico, la dicotomía hombre/mujer, el heterosexualismo y el patriarcado). Pues dichas características muestran únicamente lo que Lugones llama el lado claro/visible de la organización colonial/moderna del género. Los elementos que no son visibles, la agencia entre las relaciones, por ejemplo, se encuentran en lo que ella nombra *El sistema colonial de género*. Siguiendo a la autora, este tiene un lado visible y uno oculto; el visible es el que construye hegemónicamente al género, y el lado oculto es el que encubre la crueldad hacia la otredad.

Para argumentar lo anterior, Lugones ejemplifica situaciones donde según la autora no existieron las relaciones de género ordenadas como en la sociedad moderna/colonial, es decir, en comunidades antes de ser colonizadas por occidente. Para la autora las relaciones de género en el sentido de la dominación hacia uno de los sexos no existían en esos espacios. Ella propone que es a partir de la colonización y debido a cómo operó la

⁸⁶ La autora argumenta algo similar en el caso del ámbito del trabajo. Menciona que la noción de capitalismo implementada por Quijano no incluye todas las relaciones laborales del capitalismo eurocentrado y global – como las relaciones de trabajo en el modelo capital-salario– sino solo las hegemónicas. Ella observa la colonialidad del trabajo con un cuidadoso entrecruzamiento con la raza.

colonialidad/modernidad en esas sociedades cuando se instauró la idea dicotómica de lo humano y lo no humano, hombre-mujer, blanco-negro, cultura-naturaleza, etcétera. Y dichas relaciones de poder se instauraron según el ordenamiento social de Europa como parte de su sistema capitalista, eurocentrado, moderno/colonial.

Quijano utiliza los ejes modernidad/colonialidad como condicionantes del género y para la autora no lo son, pues excluye aquellos que se salen de los dominios de las categorías que se utilizan en el marco de ese sistema, por ejemplo, la categoría mujer o la de capital salario. Mismas que al analizarse por separado de la intersección con raza, abarcan al sector dominante, en el primer caso a las mujeres blancas, burguesas, etcétera. Y en el segundo a hombres, asalariados, blancos... Ante ello, Lugones propone la interseccionalidad porque muestra lo que está oculto en esa idea de género, es decir, los conceptos como ejes o categorías visibilizan a la dominante, en cambio las intersecciones hacen ver los vacíos entre las categorías.

Lugones abrió un amplio espectro para abordar el género tanto en comunidades racializadas en el sistema moderno/colonial, como en sociedades precolombinas. Su propuesta, pues, dio paso al estudio de numerosas aristas para abordar el género en el marco de las discusiones sobre el sistema colonial/moderno y cómo, mediante la idea de interseccionalidad, es posible generar novedosos posicionamientos y reflexiones respecto a comunidades jerarquizadas, situando como eje primordial a las mujeres.⁸⁷

Por otra parte, Rita Segato sugiere que la organización de ciertas sociedades precoloniales es sujetas a estudiarse bajo lo que denomina *sistema patriarcal de baja intensidad*.⁸⁸ Pues para esta autora, efectivamente existieron sociedades jerárquicas antes de la colonización occidental y algunas de esas formas de organización persiste, o por lo menos ciertos rasgos. Con todo esto se quiere hacer ver que hay diferentes matices al momento de pensar e investigar las relaciones entre géneros de las sociedades precolombinas, así como su contacto con el sistema moderno/colonial de género. Para este

⁸⁷ Entre las críticas a la propuesta de Lugones se encuentran aquellos estudios que han abordado contextos como el latinoamericano, donde se muestran que los modos de organización por género preceden a la colonización y en los cuales las mujeres también se encuentran en desventaja ante los hombres.

⁸⁸ Rita Laura Segato, *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos* (Argentina: Universidad Nacional de Quilmes/Prometeo, 2003), 30.

trabajo, los planteamientos de Rita Segato son centrales en el desarrollo de la investigación. En lo siguiente se profundiza en estos aspectos.

III. Trayecto Teórico metodológico

III. I. Triada Género-raza-poder de Rita Laura Segato

Rita Segato también se interesó en aportar a la teoría de la clasificación social y la colonialidad del poder de Aníbal Quijano. Esto con la intención de retomar algunas de sus propuestas para el estudio de la violencia moderna/colonial que opera en diversas comunidades. Su medio de hacerlo fue a través de una antropología por demanda, es decir, según las necesidades de esos contextos. Para los fines de esta investigación interesa principalmente su idea de género en relación con la colonialidad del poder, queda pues una deuda con su propuesta de raza.

Segato retoma las ideas de Quijano y de Lugones para afirmar que la raza y el género ordenan la matriz de poder del sistema moderno/colonial/patriarcal/capitalista. Asimismo, de ahí se desprenden otras intersecciones como la clase, la edad o la sexualidad. La autora aporta también nuevas concepciones de raza y género. Igual que Lugones, observa que tales nociones estaban definidas a partir de las caracterizaciones dadas por el mismo sistema moderno/colonial, razón por la cual no permitía ver sus implicaciones en otros contextos más allá del sistema en el que fueron constituidos. De esta manera, para Rita Segato, género y raza son categorías equidistantes, es decir, tienen el mismo peso en tanto que ambos funcionan como ejes de poder clasificatorios.⁸⁹ Así pues, Segato propone la triada género-raza y poder para estudiar las relaciones que cohabitan con el sistema moderno/colonial y así identificar aquellas que no comparten sus modos de organización con dicho sistema.

En cuanto al género, Segato otorgó un espacio teórico y epistémico en la propuesta de la clasificación social con la intención de iluminar a través de ésta “todos los otros

⁸⁹ Reduce las categorías propuestas de Quijano sobre la clasificación a la triada género-raza y poder, pues menciona que el trabajo en sí, que es el que para Quijano es el que clasifica también en cuanto a la clase social. En este sentido Segato afirma que la atribución de no-blancura es también instrumental para la disminución del valor atribuido al trabajo de los racializados y a sus productos para su sub-valorización (30). Así, la autora defiende la necesidad de hablar de raza (2010:16). En tanto: marca en el cuerpo de la posición que se ocupó en la historia (2010: 19).

aspectos de la transformación impuesta a la vida de las comunidades, al ser captadas por el nuevo orden colonial moderno”.⁹⁰ Es decir, amplió el espectro de las categorías de género y raza para contextos particulares que se encuentran fuera del sistema moderno/colonial de género. Para Segato el género “permite referirnos a otras disposiciones jerárquicas en la sociedad, otras formas de sujeción sean étnicas, raciales, regionales o las que se instalan entre los imperios y las naciones periféricas”.⁹¹

A través de sus investigaciones con comunidades indígenas de Brasil, además de otras sociedades tribales y afroamericanas, Rita Segato presentó algunos hallazgos que difieren con las posturas de Lugones y de Oyéronké Oyewùmi,⁹² con respecto de que no existieron jerarquías de género en las relaciones sociales del “mundo-aldea”—denominación que usa la autora para referirse al mundo intervenido por la administración colonial, primero ultramarina y después republicana—. ⁹³ Segato argumenta que en algunas sociedades indígenas existieron y existen nomenclaturas de género con una organización patriarcal, que se representan con figuras entendidas como hombres y mujeres, aunque distintas a las de sociedades occidentales.

A partir de sus hallazgos propone el término *patriarcado de baja intensidad*, para referirse a las relaciones de género con un orden jerárquico de bajo impacto, en las cuales, si bien existe una separación de las esferas pública y privada, además de que los hombres se encargan de la primera y las mujeres de la segunda, ambas esferas participan en la política, es decir, también la esfera doméstica se encuentra dotada de politicidad. Por lo que, aunque existe una relación de las mujeres con el hogar y los hombres con el trabajo fuera de éste, no es una organización patriarcal binaria tal como se organizan las sociedades bajo el sistema moderno/colonial, sino una dual, donde la pública, aunque con más relevancia, depende también de las decisiones que se tomen en la privada.⁹⁴

En comunidades donde el género se organiza bajo el patriarcado de baja intensidad, observa cómo afectó la inserción del sistema moderno/colonial y cómo opera en dichas comunidades. Así pues, trabaja con la idea de alteridades como formas de subjetivación

⁹⁰ Rita Laura Segato, “Colonialidad y patriarcado moderno: expansión del frente estatal, modernización, y la vida de las mujeres”, en *Tejiendo de otro modo: Feminismos, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala*. Editado por Yuderkes Espinosa [et. al] (Colombia, Universidad del Cauca (2014), 76.

⁹¹ Segato, *Las estructuras elementales*, 56.

⁹² María Lugones, “Colonialidad del género”, 2007.

⁹³ Segato, “Colonialidad y patriarcado”, 75.

⁹⁴ Segato, “Colonialidad y patriarcado”, 77.

resultantes de las interacciones de las comunidades con el sistema moderno/colonial tanto en el mundo colonial como luego en el contexto de los estados nacionales.⁹⁵ Esto le ha permitido destacar la importancia de usar la categoría de género, no solo para estudiar la constitución de identidades y de relaciones entre las mismas, sino la mecánica que organiza las relaciones de poder entre ellas.

Así pues, según la autora fue a partir del contacto del mundo-aldea con el sistema moderno/colonial que se modificó la organización dual en una binaria patriarcal de alto impacto. El patriarcado del sistema moderno/colonial para Segato es una gramática que opera bajo cualquier trazo cultural y social que organiza las relaciones de género como relaciones de poder de manera binaria. Menciona que:

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.⁹⁶

Así pues, el patriarcado de alto impacto que se incorporó al mundo-aldea reorganizó las relaciones de género de manera binaria. Este se institucionalizó a través de instaurar, entre otros aspectos, la heterosexualidad, misma que convierte a la familia nuclear en la institución que socializa y reproduce las relaciones de género binarias.⁹⁷

Para la autora, la heterosexualidad funciona en el sistema moderno/colonial como matriz primigenia del poder, debido a que es el primer registro o inscripción de la relación

⁹⁵ Segato define como alteridades históricas a aquellas que se fueron formando a lo largo de las historias nacionales, y cuyas formas de interpelación son idiosincrásicas de esa historia. Son “otras” resultantes de formas de subjetivación a partir de interacciones a través de fronteras históricas interiores, inicialmente en el mundo colonial y luego en el contexto demarcado por los estados nacionales. Véase: Rita Segato, “Los cauces profundos de la raza latinoamericana: una relectura del mestizaje”, en *Crítica y emancipación. Revista latinoamericana de ciencias sociales*, año II, núm. 3 (Argentina: CLACSO, 2010), 11-44; y Segato, “Identidades políticas / Alteridades históricas una crítica a las certezas del pluralismo global”, en *RUNA, Archivo para las ciencias del hombre*, vol. XXIII, núm. 1, (Argentina: Instituto de Ciencias Antropológicas/Universidad de Buenos Aires, 2002), 239-275.

⁹⁶ Segato, *Estructuras elementales*, 64.

⁹⁷ Segato, *Estructuras elementales*, 64-65.

poder/sujeción en la experiencia social y en la vida de un sujeto. Pues opera desde la incorporación a la vida social mediante una “primera escena” o “escena original” familiar y patriarcal.⁹⁸ Podría decirse que la estructura, a partir de la primera escena en que participamos se reviste de género, emerge en caracterizaciones secundarias con los rasgos del hombre y la mujer o con los gestos de la masculinidad y la femineidad en personajes dramáticos que representan sus papeles característicos. Esta escena “ficción dominante”, basándose en Kaja Silverman, considera los papeles de género en esta escena originaria, como un reflejo de lo que acontece en la estructura que organiza las relaciones de esta escena y que se encuentra, al mismo tiempo, oculta y revelada por ellas.⁹⁹

Para Segato el género de un sujeto se define entonces 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”.¹⁰⁰ 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. Como una especie de androginia, menciona la autora, con la que puede participar de la estructura social y sus discursos aun cuando, en la práctica, lo femenino y lo masculino se encuentren en dicho espacio clasificadas interseccionalmente con su clase, raza, edad o nacionalidad.

Ahora, no ve al género como una experiencia fundante que organiza el mundo sino afirma que “los seres biológicos adquieren mucho de su apariencia discontinua como efecto de nuestra percepción, informada ya por la estructura jerárquica que organiza la realidad social y natural en términos de género, y no viceversa”.¹⁰¹ De esa manera los géneros constituyen, pues “una emancipación de posiciones en una estructura abstracta de relaciones fijada por la experiencia humana acumulada en un tiempo muy largo, que se confunde con el tiempo filogenético de la especie”.¹⁰²

⁹⁸ Segato, *Estructuras elementales*, 64.

⁹⁹ Segato, *Estructuras elementales*, 57.

¹⁰⁰ Segato, *Estructuras elementales*, 65.

¹⁰¹ Segato, *Estructuras elementales*, 57.

¹⁰² Segato, *Estructuras elementales*, 57.

La postura ante la teoría en este trabajo responde a dicha necesidad. Pues, aunque tanto Fanny Heron como Victoria González y Alba Herrera y Ogazón —estas últimas de quienes también retomo parte de su trabajo en la prensa—, eran mujeres cuya trayectoria es observable con la perspectiva de género desde el feminismo blanco, la diferencia con el enfoque que propongo en el trayecto teórico metodológico radica en que intento mostrar la mecánica que organiza las relaciones de género bajo un tipo de poder en el ámbito de la crítica musical. Es decir, no pretendo únicamente hacer notar que fueron algunas de ellas excluidas por ser mujeres, más bien, cómo se sustenta esa exclusión en el ámbito de la crítica musical. En términos de Rita Segato: “si desencializamos el género, retirando a la biología de su lugar determinante —que es la contribución antropológica por excelencia— pero continuamos constatando la jerarquía del género, solo nos queda la alternativa de intentar identificar modelos explicativos que sustituyan a la biología en la determinación de la universalidad de esa jerarquía”.¹⁰³

Entre los intereses de utilizar el enfoque que propone Rita Segato en esta investigación, es que permite ver un amplio perfil de los sujetos en cuanto a su participación en la escala social y su relación con la matriz de poder de la modernidad/colonialidad. Esto debido a que además de observar formas de exclusión por género en intersección con otras categorías como clase, edad o nacionalidad; permite visibilizar formas de violencia sistémica que se naturalizan en las mismas relaciones en interacción con los ámbitos del poder moderno/colonial. Así pues, lo que me interesa ver desde esta perspectiva es: cuáles fueron las formas de exclusión de Fanny Heron como legítima crítica musical.

III.II Pautas teóricas para el estudio del trabajo periodístico de Fanny Heron

Para dar respuesta a la interrogante de investigación considero a la crítica musical como un saber moderno/colonial/eurocéntrico. Enrique Dussel apunta que la modernidad ha sido definida como “una emancipación, una ‘salida’ de la inmadurez por un esfuerzo de la razón como proceso crítico, que abre a la humanidad a un nuevo desarrollo del ser humano”.¹⁰⁴ Menciona que dicha concepción de la modernidad es eurocéntrica porque únicamente

¹⁰³ Segato, *Estructura de la violencia*, 65.

¹⁰⁴ Enrique Dussel, “Europa, modernidad y eurocentrismo”, en *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, compilación de Edgardo Landier (Argentina: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2000) 45.

considera 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 que además, da por sentado que para el desarrollo posterior de ésta, no necesita más que a Europa para explicar el proceso.¹⁰⁵

Ante esa concepción, 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”.¹⁰⁶ Dussel argumenta 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 descubrimiento de 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. Esta última, profundiza y amplía el horizonte comenzado a finales del siglo xv.¹⁰⁷

Con el inicio del colonialismo en América comienza no solo 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 [...].¹⁰⁸

¹⁰⁵ Dussel, “Europa, modernidad y eurocentrismo”, 46.

¹⁰⁶ Dussel, “Europa, modernidad y eurocentrismo”, 46.

¹⁰⁷ 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, etcétera). Su superioridad será, en buena parte, fruto de la acumulación de riqueza, experiencia, conocimientos, etcétera, que acopiará desde la conquista de Latinoamérica (Dussel, “Europa, modernidad y eurocentrismo”, 46-47). En la segunda etapa de la modernidad: “Inglaterra reemplaza a España como potencia hegemónica hasta el año 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, “Europa, modernidad y eurocentrismo”, 48).

¹⁰⁸ Edgardo Lander, “Ciencias sociales: saberes coloniales y eurocéntricos”, en *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, compilación de Edgardo Lander (Argentina: CLACSO, 2000), 16.

En resumen, la modernidad, como la otra cara de la colonialidad, impone saberes en las culturas no europeas, mismos que se tornan universales y hegemónicos.¹⁰⁹ La crítica musical no está exenta en estos procesos, sino que forma parte de una narrativa 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.¹¹⁰

La crítica musical en México se puede situar como parte de los saberes modernos/coloniales desde finales del siglo XIX. Es en esta temporalidad cuando se le considera especializada por los estudios académicos. Es pues, a partir de entonces cuando se logran establecer criterios que la definen como un saber separado de otros, se delinea el perfil de quién escribe crítica; por qué y cómo debe escribirla, lo que legitimará incluso una forma de hacer crítica musical que marcará la calidad y el nivel de atraso o mejora respecto a la forma en que se cree que se hace crítica en occidente. Esta última considerada como referencia superior. Estas formas de legitimar un conocimiento desplazan a aquellos que practican otros modos de saber-hacer, por ello la importancia de analizar aquellos textos que no han sido considerados como críticas desde esa mirada moderna.

Al partir de esta idea de la música que incluye otras expresiones sónicas que no abarca la concepción occidental, aunque no estén presentes en los textos de crítica, permite una lectura diferente de los mismos. Es decir, se consideran otros elementos de las críticas como propios del hecho musical, mismos que están diluidos en el contenido pero que no se han considerado como elementos útiles para analizar las expresiones sónico-musicales en la legitimación de la crítica musical, puesto que comúnmente se parte de que los únicos elementos válidos para analizar la música del siglo XIX eran los propuestos por un pensamiento específico sobre música, mismo que desplazó otras ideas de lo musical,

¹⁰⁹ 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 todo otro saber (Lander, “Ciencias sociales”, 23).

¹¹⁰ Lander, “Ciencias sociales”, 12.

quedando éstas fuera de la concepción de crítica desde finales de siglo y en algunos casos hasta la actualidad.

Para dar respuesta a la interrogante de esta investigación, además de distanciarme de dicha mirada, propongo analizar la participación de Heron en el discurso de la crítica musical desde una idea de discurso de Herman Herlinghaus. En el sentido de este autor el discurso musical del cual se alimentó la crítica se distinguiría por poseer un lenguaje propio y diferenciado que se institucionaliza mediante textos y lecturas codificadas, además de “la conversión de ese lenguaje ordenado en el terreno desde donde una subjetividad especulativa administra el mundo cultural”.¹¹¹ Es decir, para formar parte de la cultura musical y participar en su administración habría que dominar su lenguaje. Además de conocer el lenguaje en el que se administra la cultura musical, dentro de dicho ámbito los sujetos cuentan con distintas posiciones.

Los sujetos mantienen un lugar cambiante en el discurso y en el caso de las mujeres contaron con lugares de enunciación poco favorecidos en la esfera pública, mismos que afectaron su lugar como agentes del discurso de la crítica, aunque participaron de éste. Por lo anterior parto de que su participación en el discurso de la crítica musical fue como sujeto híbrido. De acuerdo con Mario Rufer, la hibridez es “la condición histórica de la palabra del otro”.¹¹² Con ello se refiere a una forma de habitar la modernidad, en tanto proceso dinámico e inestable, en donde “el sujeto híbrido utiliza los significantes que se ve obligado a usar, empero lo hace introduciéndole una torsión que desestabiliza, que deja marca de la resistencia, de la insatisfacción”.¹¹³ Así, dentro del discurso del subalterno está la presencia del discurso dominante y de la escena hegemónica, pero con un uso ambivalente de las expectativas del dominador. Se asume, entonces, que se está dentro de una escena de dominio, pero, a su vez, se reconoce que tal estado de subalternidad también es una condición discursiva que permite el acto del habla,¹¹⁴ pero que este no es audible, en tanto que difícilmente se escucha dentro de los espacios hegemónicos. Es por ello por lo que se hace necesario usar el discurso dominante para hacerse escuchar, de utilizar sus

¹¹¹ Herlinghaus, “La imaginación melodramática” 21-22.

¹¹² Mario Rufer, “El habla, la escucha y la escritura.” 58.

¹¹³ Rufer, “El habla, la escucha y la escritura”, 71.

¹¹⁴ Siguiendo a Rufer, se entiende por subalternidad “aquello que está fuera de lo visible, de lo decible y de lo enunciable, o que, cuando se vuelve representación, no puede administrar los modos en que se lo enuncia” (Rufer, “El habla, la escucha y la escritura”, 67).

significantes como una estrategia política.¹¹⁵ De tal manera que, si bien el discursar dominante no le pertenece al subalterno ni se encuentra en condición de administrar sus reglas, al enunciarse a través de éste puede cobrar relieve su voz, a la vez que dejar marcas en esa esfera desde su condición subalternizada.

Para explicar la idea de que fue posible una torsión en el discurso de la crítica por parte de las mujeres me apoyo del concepto de táctica de Michel de Certeau. Las tácticas permiten al subalterno entrar y salir del discurso que no le pertenece. Le permiten pues usar el mismo discurso del poder para ocasionalmente trastocarlo, hibridarlo. De Certeau distingue entre estrategias y tácticas. La primera es aquella formada desde el poder, tal como lo explica el autor:

La *estrategia* es el cálculo (o la manipulación) de las relaciones de fuerzas que se hace posible desde que un sujeto de voluntad y de poder (una empresa, un ejército, una ciudad, una institución científica) resulta aislable. La estrategia postula *un lugar* susceptible de ser circunscrito como *algo propio* y de ser la base donde administrar las relaciones con *una exterioridad* de metas o de amenazas. Como en la administración gerencial, toda racionalización “estratégica” se ocupa primero de distinguir en un “medio ambiente”, lo que es “propio”, es decir, el lugar del poder y de la voluntad propios. [...] Acción de la modernidad científica, política o militar.¹¹⁶

Mientras que la táctica opera dentro de las prácticas cotidianas y con ella se negocia con el poder. El autor establece entonces que la táctica es:

La acción calculada que determina la ausencia de un lugar propio. Por tanto, ninguna delimitación de la exterioridad le proporciona una condición de autonomía. La táctica no tiene más lugar que el del otro. Además, debe actuar con el terreno que le impone y organiza la ley de una fuerza extraña. [...] y está dentro del espacio controlado por ésta. No cuenta pues con la posibilidad de darse un proyecto global ni de totalizar al adversario en un espacio distinto, visible y capaz de hacerse objetivo. Obra poco a poco. Aprovecha las “ocasiones” y depende de ellas, sin base donde acumular los beneficios, aumentar lo propio

¹¹⁵ Rufer, “El habla, la escucha y la escritura”, 64, 67, 71.

¹¹⁶ Michel De Certeau, *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer* (México: Universidad Iberoamericana, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente A. C., 1996), 42.

y prever las salidas. [...] En suma, la táctica es un arte del débil.¹¹⁷

Se entiende entonces por táctica un accionar en un terreno más del orden cotidiano, es decir, alejado de todo aquello que administra el poder, fuera de la lógica de la estrategia. Desde este horizonte de lo táctico es que algunas mujeres hibridaban el discurso para, además de expresarse, hacer audibles sus intereses y saberes desde su condición femenina. Desde esta concepción es desde donde se buscan las huellas que Fanny Heron dejó de su saber-hacer crítica.

Para conocer el lugar desde donde Fanny Heron se posicionó con respecto al discurso musical y las tácticas con las que operó, fue necesario conocer el ámbito social en el que se desarrolló. Para ello retomo la idea de círculo social de Maurice Agulhon. Desde su visión rastree las redes de sociabilidad a las que Heron perteneció, mismas que se publicaron en la prensa.¹¹⁸ A partir de las prácticas ubicadas y las personas de su círculo fue posible relacionar aspectos que jugaron un papel importante en su posición social, mismos que leídos desde la perspectiva de género se puede observar, hasta cierto punto, por qué se incluía o excluía a Heron de algunos espacios como el de la crítica periodística.¹¹⁹ En conjunto el marco teórico metodológico permite entrever los ejes clasificadores del poder que condicionan la posición de Fanny Heron entre el ser o no parte del campo musical.

CAPÍTULO 1. PROCESOS DE ESPECIALIZACIÓN DE LA CRÍTICA MUSICAL EN MÉXICO. SUS TRAYECTOS A LO LARGO DEL SIGLO XIX VISTOS DESDE LA PRENSA

El capítulo tiene por objetivo asentar algunos aspectos de la especialización de la crítica musical en la Ciudad de México durante el siglo XIX, para dar cuenta de que, lejos de ser una manera neutra de comprender y transmitir los asuntos de música, responde a situaciones interrelacionadas con el contexto del país y de su capital, en el que inciden ciertos grupos de poder y algunos preceptos ideológicos. Por eso mismo, se parte del supuesto de que los elementos medulares de las publicaciones sobre música, que

¹¹⁷ De Certeau, *La invención*, 43.

¹¹⁸ Agulhon, Maurice. *El Círculo burgués. La Sociabilidad en Francia, 1810-1848*. (México: siglo XII editores) 2009.

¹¹⁹ Rita Segato, “*Las estructuras elementales*”; *La Guerra contra las mujeres* (España: Traficantes de sueños, 2016).

conformarían la crítica, se fueron transformando a lo largo del siglo mediante procesos de estimación y desestimación, articulados con diferentes situaciones sociales y políticas. De esta manera, para la segunda mitad del siglo, pero sobre todo en sus últimas décadas, un conjunto de elementos del terreno de la música se conformó como principal y se estableció como de mayor valor y distinción artística. Factores como la obra, los compositores y la ejecución se instituyeron como los objetos centrales de un modo de entenderla, de hablar sobre ésta y valorarla. Bajo tales parámetros se construye la crítica musical como un campo de saber especializado que, a su vez, pugnó por convertirse como la forma más legítima de llevar a cabo esta práctica.

Se realiza, entonces, una lectura de la genealogía de la crítica musical vista a través de sus formulaciones, debates y otros textos que se publicaron en la prensa en diferentes años de la época bajo estudio. Se revisan, pues, momentos históricos que incidieron en el curso de la crítica musical, como los intereses, formatos y preceptos que surgieron de ésta. Se quiere entender así la posición de la crítica musical y sus actores dentro de un entramado social específico, que muestre el escenario y condiciones bajo las que se desarrollaba tal quehacer. De ese proceso, no ha de pasar por alto que mayormente se constituye desde una posición masculina en donde las mujeres rara vez tuvieron lugar.

El escrito se divide en cuatro partes. La primera sección corresponde a los años iniciales del siglo XIX, cuando en los impresos de la capital mexicana aparecieron anuncios, comentarios y reseñas de las presentaciones musicales. Asimismo, se repara en algunos mecanismos de censura implementados por la Corona a principios de siglo, con la finalidad de regular las manifestaciones escénicas. La segunda parte se sitúa en los primeros años del México independiente, un periodo de transición que favorece la aparición de diarios y en la cual aumenta el número de puestas escénicas. A su vez, surgen debates desde los medios impresos que estipulan algunas formas musicales como más deseables que otras, toda vez que se discute hacia quién deberían de dirigirse los espectáculos teatrales.

Un tercer apartado describe los elementos que se incorporaron como parte de las crónicas culturales en la década de 1840, luego de la creación de secciones en los periódicos dedicadas específicamente a lo que acontece en el ambiente del teatro. En ese contexto, cobran relevancia algunos literatos, músicos e intelectuales como voces de autoridad en las directrices de la creación y apreciación de la música. De igual modo, los

espacios de prensa se tornan en un lugar trascendente en la difusión y promoción de las representaciones escénicas. No solo eso, contribuyen a la espectacularización de las mismas y a mostrarlas como un objeto de consumo deseable y moderno.

Finalmente, se destacan los elementos que constituirán lo que, a finales del siglo XIX, se le denominará crítica musical. Concretamente, se busca exponer los parámetros mediante los que se validó la crítica como un campo de saber diferenciado.

1.1. Los escritos en torno a la música en los últimos años del Virreinato. Anuncios, glosas y censura como precedentes de la crítica

Los inicios de la crítica musical pueden situarse en la Europa de finales del siglo XVIII cuando la música se volvió un campo autónomo luego de su distanciamiento definitivo de la iglesia y la monarquía. Se convirtió, entonces, en una esfera diferenciada de la vida social que necesitó de la intervención de un saber experto que determinara el valor artístico de las obras, dando lugar al eventual surgimiento de la figura del crítico. De acuerdo con Oscar Hernández Salgar, la crítica adquirió una función informativa a la vez que educadora en la apreciación de la música como “arte supremo”. Todo esto se dio a través de una serie de parámetros que se fueron consolidando como centrales en la emisión de juicios sobre obras, autores e intérpretes (técnica, usos expresivos de materiales por parte del compositor, la construcción formal de las obras...) establecidos a la luz de un pensamiento racionalista que perseguía la formulación de discernimientos estéticos absolutos.¹²⁰

El mismo Hernández sostiene que el desarrollo de la crítica se dio de la mano de la prensa y, en general, de los medios de comunicación. A su vez, se ligó a instituciones y aparatos de origen europeo como conservatorios, compañías de ópera, orquestas, grandes teatros y públicos.¹²¹ Con su aparición, contribuyó a consolidar el campo musical occidental y adquirió una importante influencia en el medio por lo que intervino en la producción e interpretación de cierto tipo de obras y la preponderancia por algunos autores.

¹²⁰ Oscar Hernández Salgar, “Música y acontecimiento: una mirada a la crítica musical desde los estudios culturales”, en *Mundos en disputa. Intervenciones en estudios culturales*. Edición de María Teresa Garzón Martínez y Nadia Constanza Mendoza Romero (Colombia: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2007), 31.

¹²¹ Hernández, “Música y acontecimiento”, 29.

A lo largo del siglo XIX alcanzó una importante relevancia a razón del desarrollo de la imprenta, pero también del creciente interés e involucramiento en la materia por parte de la burguesía.¹²²

En cuanto a la crítica en México, igualmente se desarrolló a la par de la dinámica de la prensa y junto con el desenvolvimiento de las manifestaciones artísticas públicas, pero durante el siglo XIX. Ha de considerarse que, a principios de la centuria, en la aún capital virreinal existieron dos publicaciones que plasmaron parte de la escena musical de la hoy Ciudad de México: la *Gazeta de México* y el *Diario de México*. La primera fue el órgano oficial del gobierno en donde se publicaban noticias de economía, política y otros temas que al régimen virreinal le interesaba difundir.¹²³ La segunda circuló de manera independiente desde 1805, con la condición de que no tratara temas de política o noticias oficiales y que sus contenidos pasaran por la censura del propio virrey José Iturrigaray. Bajo estas disposiciones comenzó a publicarse y se mantuvo en circulación durante casi once años.

El Diario de México fue muy importante en tanto marcó pautas novedosas para el quehacer periodístico de la época. Además de ser el primer periódico de la Ciudad que circuló con regularidad de manera independiente a la Corona, fue pionero en proponer a los lectores el envío de colaboraciones a través de correspondencia, lo que permitió que se discutieran diversos temas y se abriera un espacio para la naciente opinión pública.¹²⁴ Junto con tales contribuciones, sus redactores trataron temas científicos, religiosos, educativos, literarios y políticos, pero también contó con espacio para consejos, avisos y anuncios, en donde, precisamente, tuvieron cabida las notas sobre espectáculos donde quedaron incluidos los asuntos musicales.¹²⁵ Dentro de todo esto, no ha de perderse de vista que, tanto los fundadores del *Diario* como sus asociados, lo mismo que sus colaboradores y

¹²² Vicente Galbis López, “Crítica musical y sociedad burguesa en el siglo XIX español: la actividad zarzuelística en Valencia a través de los escritos de Peregrín García Cadena”, *Delantera de paraíso. Estudios en Homenaje a Luis G. Iberní*. Edición de Celsa Alonzo González, Carmen Julia Gutiérrez y Javier Suárez-Pajares (España: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2008), 421-433.

¹²³ Laura Suárez, “La producción de libros, revistas, periódicos y folletos en el siglo XIX”, en *La República de las Letras: asomos a la cultura escrita del México decimonónico* (México: UNAM, 2005), 11.

¹²⁴ Esther Martínez, “A, B, C, Diario de México (1805-1812). Un acercamiento” (México: IIFL-UNAM, 2009). Disponible en: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/a-b-c-diario-de-mexico-1805-1812--un-acercamiento/html/17ebc2dc-8e45-4a8b-9ab5-dcfeca0691ad_8.html#I_0_] (febrero de 2022).

¹²⁵ Paulina Barbosa, *Presencia femenina en el Diario de México (1805-1817)*, tesis de maestría en Historia (México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2016), 33-34.

lectores, formaban parte de un conjunto reducido de personas letradas de la capital, varios de ellos con perspectivas de pensamiento afines a corrientes derivadas de la ilustración.

A través de la *Gazeta* y, principalmente, el *Diario de México* es que se comenzó a dar detalles del acontecer musical de la metrópoli. En ese contexto, aunque algunos de los escritores contaban con conocimientos de música, tampoco se tomaba por crucial tenerlos; aún no se definía un lenguaje específico para abordarla, ni elementos precisos por reseñar o evaluar. Esencialmente, se informaba a los lectores sobre funciones, se hacían descripciones del ambiente en el teatro, así como de sus asistentes y, más esporádicamente, se hicieron reseñas de presentaciones. Tales escritos estaban particularmente circunscritos a lo que ocurría en el Coliseo de México, el teatro principal de la Ciudad.

El Coliseo, hasta la tercera década del siglo XIX, fue el único espacio ciudadano adaptado según las necesidades que se juzgaban aptas para espectáculos de danza, teatro y ópera.¹²⁶ Al edificarlo se consideraron aspectos técnicos como la altura del tablado, la cantidad máxima de intérpretes que podían ocupar al mismo tiempo el escenario, se contempló un espacio propio para la orquesta, que el público tuviera una vista adecuada desde las diferentes locaciones de los asientos, además de que contara con una resonancia apropiada para que se escuchara la voz y los instrumentos musicales.¹²⁷

Desde el punto de vista arquitectónico, el Coliseo tenía las condiciones para que se presentaran varios tipos de espectáculos. Evidentemente, igual que ahora, una pluralidad de expresiones de música, danza y otras vertientes artísticas cohabitaban en la urbe. Sin embargo, no todos tenían cabida en tal recinto. Pues, aunque la administración dependía del

¹²⁶ El Coliseo tuvo varios nombres y se situó en distintos lugares de la ciudad. Primero, fue una Casa de Comedias, la cual se construyó en el claustro del Hospital Real de Naturales entre 1671 y 1672. Ésta se incendió en enero de 1722 y un segundo teatro se construiría en el mismo lugar. Al poco tiempo se volvió a incendiar y, en 1725, se decidió edificarlo nuevamente, sin embargo, a causa del ruido que ocasionaban las funciones y que perturbaba a los pacientes del hospital, se establecería en un terreno con dirección entre el callejón del Espíritu Santo y la calle Acequia, ésta última se cambiaría de nombre a Coliseo. Ese recinto se había construido con sobras del material del teatro que se había quemado previamente, debido a eso, el Virrey Juan Francisco de Güemes y Horcasitas decidió derrumbarlo y construir uno nuevo en la calle del Colegio de Niñas, éste último se inauguró en 1752 y es el que se denominaría Coliseo Nuevo. La Calle del Colegio de Niñas se cambió de nombre a la Calle del Coliseo Nuevo y la primera se recorrió a la siguiente cuadra. El recinto cambió de nombre una vez más en 1826 por Teatro Principal y perduraría hasta 1931 (Manuel Mañón, *Historia del viejo Gran Teatro Nacional de México* [México: CONACULTA/INBAL, 2010] 14-17).

¹²⁷ Eduardo Contreras Soto, “La música en el teatro (y los músicos en los teatros) en el México de 1810 a 1910”, en *La música en los siglos XIX y XX*, coordinación de Ricardo Miranda y Aurelio Tello (México: CONACULTA, 2013), 155.

Hospital Real de Naturales,¹²⁸ sus programaciones se supeditaban a las regulaciones del poder político y eclesiástico virreinal.



Figura 1. Julio Ruelas, *El Coliseo Nuevo*, Ciudad de México, 1900.¹²⁹

¹²⁸ El Hospital arrendaba el teatro a cambio de una cantidad anual y un porcentaje de las ganancias de las entradas. Véase: Susana Delgado, “Entre murmullos y penurias: El teatro novohispano del siglo XIX”, en *Historia de la vida cotidiana en México. IV, Bienes y vivencias. El siglo XIX*, dirección de Pilar Gonzalbo Aizpuru y coordinación de Anne Staples (México: FCE/El Colegio de México, 2005), 368-369.

¹²⁹ Consultada en: [<http://wikimexico.com/articulo/el-coliseo-nuevo#>] en marzo de 2023.



Figura 2. Ciudad de México, 1793.¹³⁰

Desde 1752 se ubicó en la calle Coliseo Nuevo, antes Calle del Colegio de Niñas, una de las zonas centrales y más pobladas de la urbe.
 En el círculo de la izquierda muestra la ubicación del Coliseo Nuevo y el de la derecha el Palacio Virreinal.

¹³⁰ Grabado de Eduardo Moog con base en el levantamiento de Diego García Conde. El mapa se descargó del sitio:
[\[http://get.google.com/albumarchive/117470894506122280979/album/AFIQipNeHfvSGU7AkfkqK0kGJAU EwKdGYQqwJVCKy3c/AF1QipNkv8Sx6V92-cGBDdo4WXXIFK59LmxQSzUbeFTO\]](http://get.google.com/albumarchive/117470894506122280979/album/AFIQipNeHfvSGU7AkfkqK0kGJAU EwKdGYQqwJVCKy3c/AF1QipNkv8Sx6V92-cGBDdo4WXXIFK59LmxQSzUbeFTO) (noviembre de 2017).

Resulta importante distinguir el hecho de que las expresiones artísticas del Coliseo dependieran de lo que las autoridades consideraban adecuado. Como se decía, este recinto era el más importante del tiempo y la incipiente crítica se centraba mayormente en lo que ahí ocurría. De esta manera, aunque de forma indirecta, las notas sobre música quedaban también supeditadas a aquellos filtros establecidos, dado el hecho evidente de que sus contenidos se referían especialmente a lo que se mostraba en cartelera. Entonces, anunciaban, reseñaban y citaban lo que se iba reconociendo como lo deseable, adecuado o cuando menos mínimamente aceptable para ser presentado públicamente a través del espacio escénico.

Así, en dicho teatro se buscó presentar aquello que no fuera en contra del orden y los valores que se querían proyectar e inculcar a la sociedad capitalina.¹³¹ En ese momento, y desde siglos atrás, era usual que las expresiones artísticas llevadas a escena fueran utilizadas por el poder como un medio para influir en la educación y la moral de los habitantes de la Nueva España. Se pensaba que a través de tales manifestaciones artísticas —y otras como los rituales religiosos— se podía aleccionar a las personas.¹³² Ejemplo de estas ideas se muestran en una carta dirigida al *Diario de México* por parte de un lector en 1805:

El arte dramático tiene una ventaja muy notable sobre todas las demás artes de imitación; y es la de hablar juntamente al espíritu y al corazón, y el poder comunicar la sana instrucción bajo el atractivo aspecto del placer. Este es de dos especies: el uno pende de la sensibilidad, y el otro de la alegría. Hay caracteres que necesitan del silencio de la reflexión, para meditar sobre sus obligaciones, y para conocer su importancia; pero estos son raros y el número de los que quieren que se les advierta por medio de sentimientos, y de ejemplos es infinitamente más considerable. Luego el teatro es el lugar a donde pueden y deben darse y recibirse útilmente las más esenciales lecciones; pero por desgracia nuestra no se verifica así en el teatro de México: es la escuela de todas las clases de la sociedad; y si se contuviera en sus justos límites, fuera de los cuales la libertad es licencia, la alegría locura, y la verdad atrevimiento, esta escuela sería mucho más útil que lo que se hace algún tiempo [...]. Por

¹³¹ Maya Ramos Smith, *Los artistas de la feria y de la calle: espectáculos marginales en la Nueva España (1519-1822)* (México: INBAL, 2010), 64-65.

¹³² Lourdes Turrent, *Rito, música y poder en la Catedral Metropolitana: México 1790-1810* (México: FCE, 2013), 3-4.

esto creo que es de la mayor importancia para el arte dramático, y para las costumbres el examinar con atención escrupulosa las obras que pueden representarse en la escena. Desterrando de ella, todo lo indecente, atrevido e inmoral.¹³³

El pensamiento que expresa el autor de la carta coincide con los ideales de las autoridades expuestas en reglamentos, decretos y edictos, por medio de los cuales se intentaba controlar el contenido y la interpretación de las obras representadas en el teatro.¹³⁴ Sin embargo, como se puede leer en la publicación del *Diario*, las estrategias usadas por el gobierno no funcionaban de la manera que esperaban y, aparte de negociar con los responsables del arrendamiento del Coliseo o los integrantes de su compañía, en varias ocasiones tuvieron que ceder ante la sociedad capitalina que acudía a las funciones teatrales.

En algunos casos en los procesos de censura había factores que podían generar contrapesos ante los reglamentos. Entre esos influyeron los gustos —nada homogéneos— de los espectadores que asistían al teatro. De hecho, si bien la institución a cargo de la censura de libros, folletos, periódicos, papeles, proclamas y manuscritos, así como las obras artísticas era el Santo Oficio de la Inquisición de la Nueva España, la autoridad civil era la única que tenía la facultad para suspender espectáculos y representaciones. Los jueces de la Inquisición podían incidir en sus decisiones más no condenar a intérpretes o empresarios por desobedecer sus censuras.¹³⁵ De modo que, dentro de ese contexto normativo también había lugar para hacer algunas concesiones más allá de lo que la autoridad demandara.

Un ejemplo que ilustra lo anterior fue la apertura a géneros artísticos locales en el teatro. Aun cuando eran de los más hostilizados por parte de las autoridades, por prestarse a la improvisación y considerarlos inmorales, también eran muy aceptados por el público de

¹³³ “El crítico del portal”, *Diario de México*, núm. 17 (1805), 17.

¹³⁴ Entre esos el Reglamento de teatros (1786). Archivo Histórico de la Ciudad de México (AHCDMX), Fondo: Ayuntamiento, vol. 796, expediente. 3.

¹³⁵ Ramos, *Los artistas*, 97-99.

Según Cristina Gómez y Guillermo Tovar en dicho periodo se perseguía, más que cualquier tema, la propaganda política generada por la Revolución Francesa y de obras consideradas peligrosas por atentar contra los intereses del Trono y el Altar, como las relacionadas a la filosofía política de la Ilustración y posteriormente temas de revoluciones (Cristina Gómez Álvarez y Guillermo Tovar de Teresa, *Censura y Revolución. Libros prohibidos por la Inquisición de México 1790-1819* [México: Trama editorial/Consejo de la Crónica de la Ciudad de México, 2009], 10, 20).

diferentes estratos sociales.¹³⁶ Entre dichas expresiones se encontraban los bailes del país o de la tierra también llamados bailes o danzas nacionales como jarabes, peteneras, gato y cuchilladas que generalmente se presentaban como parte de números en las follas,¹³⁷ en los intermedios o entre actos de comedias y óperas, e incluso como parte de una obra teatral u operística.¹³⁸

Con todo, las autoridades seguían estableciendo parámetros de censura. Además de que indagaban el texto de las piezas, intentaban controlar la interpretación de los artistas, sobre todo al bailar. El quinto artículo del reglamento de teatros decía al respecto:

Siendo característicos de este país, y permitiéndose en cada uno los suyos, como en España el fandango, seguidillas, etcétera. Ha parecido no privar a este público de los que le son propios y a que está acostumbrado; bajo del preciso e indispensable supuesto de que han de reducirse aquellos en que tenga lugar la decencia, y que solo admitan que al compás de los instrumentos se hagan mudanzas honestas, formando con ellas vistosas y agradables figuras; prohibiéndose, como se prohíbe desde luego estrechísimamente, cualquier agregado que se haya inventado, como el que llaman cuchillada, salto u otros movimientos provocativos; en inteligencia de que el actor o actora que incurra en semejante desorden, se le arrestará en el mismo acto, y será puesto en la cárcel por un mes, conduciéndolo desde el tablado en el que haya sido la transgresión.¹³⁹

Aunado a los procesos de censura, las presentaciones escénicas también llegaban a responder a factores de orden político. Por ejemplo, tanto los bailes nacionales como expresiones españolas como comedias, tonadillas, malagueñas, boleras y zarzuelas tuvieron un auge en la Ciudad desde finales del siglo XVIII y principios del XIX. Este periodo coincide con el reinado de Carlos IV (1788-1808) en España quien priorizó las representaciones de los géneros españoles y, en 1799 bajo una Orden Real, prohibió en el

¹³⁶ Ramos, *Los artistas*, 97-99.

¹³⁷ Según Manuel Mañón, la folla consistía en un programa compuesto de bailes, tonadillas, números de música y pasos de comedia que se representaban alternados en un mismo programa (*Historia del Teatro Principal*, 45).

¹³⁸ José Miguel Hernández Jaramillo, *De jarabes, puntos, zapateos y guajiras. Un sistema musical de transformaciones (siglos XVIII-XXI)*, tesis de doctorado en Etnomusicología (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2017), 36-38.

¹³⁹ *Reglamento u Ordenanzas de Teatros* (1786). Archivo Histórico de la Ciudad de México (AHCDMX), Fondo: Ayuntamiento, vol. 796, expediente 3.

reino y sus colonias las representaciones en idiomas distintos al castellano, además de que éstas tenían que interpretarse por artistas nacionales o naturalizados españoles.¹⁴⁰

Efectivamente, tales disposiciones limitaron en su momento la presencia de ciertos géneros, como fue el caso de la ópera. Aun cuando a nivel internacional se encontraban en boga composiciones operísticas procedentes de Italia y Francia, dada la preponderante promoción de los géneros españoles desde la Casa Real, así como las restricciones en cuanto al idioma, poco figuró este rubro escénico por aquella época.¹⁴¹

En ese ambiente de cierta amplitud artística, a la vez atravesado por procesos de vigilancia y contención por parte de un aparato vertical y autoritario con sus propios principios morales e ideológicos —expresados a través de la censura—, es que se dan las presentaciones teatrales y sus respectivos escritos en la prensa. O sea, la crítica se sitúa dentro de ese contexto en donde las puestas escénicas —su materia elemental— llegan al público luego de procesos de estimación y negociación. De este modo, como ya se adelantaba, los escritos en torno a la música dados en la prensa se desarrollaron en ese medio coercitivo. De hecho, los impresos también debían ser aprobados por la Real Audiencia.¹⁴² Al mismo tiempo, en su papel de órganos informativos y difusores, contribuían a visibilizar la selección de repertorios —y sus respectivos intérpretes— tomados por aceptables y acordes a una visión de sociedad que se tenía, por encima de otras expresiones fuera de los parámetros instituidos.

Para esos momentos, los escritos alusivos a la música se dieron básicamente a través de anuncios y reseñas. Los primeros solían contener los géneros artísticos que se representarían (baile nacional, tonadilla, sainete, comedia, ópera...),¹⁴³ el motivo de la función, los títulos de las obras y los nombres de algunos compositores e intérpretes. Igualmente, cuando una presentación no era ordinaria, se mencionó el motivo por el cual se

¹⁴⁰ Hugo Quintana, “Música europea y música latinoamericana del siglo XVIII”, *Revista de la Sociedad Venezolana de Musicología* (2002), 48.

¹⁴¹ De acuerdo con lo que se ha podido registrar hemerográficamente a través de *El diario de México*, en el periodo que va de 1805 a 1816 solamente se presentaron seis óperas en el Coliseo: *El Filósofo burlado [Il fanatico burlato]* (Domenico Cimarosa), *El Barbero de Sevilla* (Giovanni Paisiello), *La/Una travesura* (Étienne Nicolas Méhul) y las óperas de Manuel Corral *La madre y la hija*, *El Delirio o las consecuencias de un vicio* y *Los dos gemelos o los tíos burlados*.

¹⁴² “Artículo 15”, *Reglamento u Ordenanzas de Teatros* (1786). Archivo Histórico de la Ciudad de México (AHCDMX), Fondo: Ayuntamiento, vol. 796, exp. 3.

¹⁴³ Cabe señalar que en ese tiempo las formas musicales que delineaban los géneros no eran muy claras, lo que los hacía flexibles y a la vez difícil de distinguir unos de otros.

realizaba la función. Por ejemplo, se decía si se trataba de una celebración, beneficio de un intérprete o algún otro acontecimiento. En ocasiones, también se decían los nombres de los intérpretes principales, de las obras y de algunos compositores, pero esto no era habitual. Tales características pueden verse en la siguiente nota:

COLISEO. Esta noche se representará a beneficio del Señor Vitorio Rocamora, una sobresaliente función, compuesta de las piezas siguientes: dará principio con la chistosa comedia en un acto titulada *El Encuentro Feliz*. A la que seguirá la Zarzuela [ópera] bufa en dos actos del célebre Cimarosa titulada *El Filósofo Burlado* que cantarán los Señores María Dolores Munguía, Mariana Arguello, Andrés del Castillo, y el dicho interesado. En su intermedio se bailará la *Bamba* a cuatro, y por fin de fiesta, el de *Adelaide de Guesclin* de la composición del Maestro Señor Juan Medina.¹⁴⁴

En cuanto a las reseñas, la mayor atención se la llevaban las personalidades involucradas en el evento. Era común que estos escritos los protagonizaran autoridades a quienes se les dedicaba una función, el artista beneficiado o el público de los palcos y lunetas.¹⁴⁵ En estos textos fueron pocas las referencias a la recepción de la obra, pero existieron algunas notas en las que se hablaba de la música y el argumento. En estas se resaltaban aspectos muy generales sobre porqué había gustado o no la presentación y los comentarios dependían del gusto o criterio del escritor que la abordaba. Ejemplo de lo anterior es la reseña de la ópera *La Travesura* (1813). En la nota que dedicó el *Diario* a la función se decía que el intérprete “manifestó su inteligencia en el canto, la suavidad de su voz y la viveza de su expresión, conjunto que lo hacen tan apreciable”.¹⁴⁶ Respecto a la música se agregaba:

Las arias desenvuelven las situaciones interesantes que le corresponden [...] y su armonía encantadora expresan las pasiones que les tocan, con demasiada viveza [...] pues transportado el espectador con la dulzura de la música, se siente penetrado de iguales

¹⁴⁴ “Coliseo”. *Diario de México*. 25 de octubre de 1805, tomo I, núm. 25, p. 100.

¹⁴⁵ Entre los ejemplos se puede ver: “Función que se celebró en el Coliseo de esta capital el 4 de febrero con motivo del regreso del Emperador”, *Gazeta de México*, t. XIII, núm. 55 (1806), 435.

¹⁴⁶ Delgado, “Entre murmullos”, 379.

sentimientos a los que se oyen.¹⁴⁷

Otro ejemplo de reseña fue la que se le realizó a la primera ópera que estrenó Manuel Corral en el Coliseo: *La madre y la hija* (1813). Con un sentido más descalificativo, la nota mencionaba que la obra no coincidía con las características de una ópera bufa, tal como la conceptuaba el compositor, pues según el autor del escrito no cumplía con las formas de ningún estilo en particular. Sobre el argumento expresaba:

Es vulgar e insípido. Carece absolutamente de invención y trama, y la poca que tiene es forzada e inverosímil. El segundo y tercer acto, si se exceptúa la última escena, son inútiles y no sirven sino para entretener el tiempo. Ninguno de los personajes tiene energía, ni afectos, ni pasiones. [...] El lenguaje es humilde y algunas veces bárbaro, la versificación dura, violenta y desarreglada, y por último la moralidad aplicada sin destreza.¹⁴⁸

Como se puede ver, en todos estos casos aún no existía un lenguaje o formato específico para hablar de los espectáculos teatrales. Las personas que publicaban al respecto lo hacían desde un acercamiento personal donde podían dar prioridad a diferentes aspectos de la presentación como la música y el argumento, o de cualquier otra índole como la iluminación, la limpieza, el decorado del teatro o el comportamiento del público. De hecho, los comentarios en ese sentido son por demás abundantes en las reseñas. El siguiente fragmento muestra el tono de buena parte de esos escritos:

[...] De vuelta de un viaje ultramarino, tomé asiento en uno de los parajes más decentes del Coliseo, con el objeto de divertirme; pero... ¡ah, Sr. Diarista! Encontré allí algunos genios tan extravagantes, compañeros de mi asistencia, que no hallo como retratarlos. [...] Critican, murmuran, censuran, y los mas tienen puesta la vanidad en la instrucción, de que tal vez carecen, con maldecir cuanto se ejecuta en el teatro, bueno o malo; y lo peor es, que al que no sigue su máxima, le gradúan de salvaje [...] ¿Podrá haber buenos cómicos a

¹⁴⁷ Delgado, “Entre murmullos”, 382.

¹⁴⁸ “Teatro. *La madre y la hija*, ópera bufa que se ejecutó en esta capital en los días 18 y 19 del corriente”, *Diario de México*, (1813): 259-270, consultado en: Ricardo Miranda Pérez, “El espejo idealizado: un siglo de ópera en México (1810-1910)” en *La ópera en España e Hispanoamérica. Actas del Congreso Internacional*, edición de Emilio Casares Rodicio y Álvaro Torrente (España: Instituto Complutense de Madrid, 1999), 165.

presencia de semejantes espectadores?¹⁴⁹

Así pues, las reseñas y avisos resaltaron lo que para los autores y editores era importante comunicar a los lectores respecto a la música que se presentaba en el Coliseo. Esto no fue de una manera sistematizada ni con fines profesionales. Sobre todo, importó la celebración y sus participantes, las condiciones del teatro y el comportamiento de la concurrencia.

Con todo, a partir de las notas, avisos y reseñas es posible identificar algunas características de las puestas en escena que se llevaron a cabo en la primera década del siglo XIX, objeto de la incipiente crítica musical mexicana.

- 1) El escenario era compartido por diferentes expresiones artísticas en una misma función. En muy raras ocasiones se presentaba una sola obra y cuando sucedía, en cada entreacto –o, de ser el caso, en su intermedio– se insertaba algún número artístico breve de diferente género. Por ejemplo, cuando se presentó la ópera *El filósofo burlado* [*Il fanatico burlato*], fue interpretada como parte de un programa amplio. La función inició con la comedia *El encuentro feliz*, después siguió la ópera de Domenico Cimarosa –que en su intermedio se bailó *La bamba* a cuatro–, y por último, la función cerró con el baile de Juan Medina titulado *Adelaide de Guesclin*.¹⁵⁰ Por otra parte, en la puesta de *El barbero de Sevilla*, aunque era la única pieza programada, hubo representaciones en los entreactos, espacios en los que se interpretaron bailes del país.¹⁵¹
- 2) En las presentaciones no tenía cabida la idea de una obra con material preestablecido, sino que se realizaban presentaciones de fragmentos diversos, de piezas o cuadros escénicos intercambiables (compuestos de música, bailes o canto, por mencionar algunos), mismos que se prestaban mucho a la improvisación.¹⁵² Ejemplo de esto es el estreno de la ópera *La travesura*, de la cual se presentó un

¹⁴⁹ “Teatro”, *Diario de México*, t. 7, núm. 729 (1807): 111-112.

¹⁵⁰ “Coliseo”, *El Diario de México*, t. I, núm. 25, (1805): 100.

¹⁵¹ “Coliseo”, *El Diario de México*, t. IV, núm. 430, (1806): 390.

¹⁵² Emilio Casares (coordinador), *Diccionario de la música española e hispanoamericana* (España: Sociedad General de Autores y Editores, 1999), 170.

resumen del libreto, además, el cual no contenía diálogos establecidos para los personajes, sino que era una narración que describía lo que sucedería en el escenario de manera muy general.¹⁵³ Por lo anterior, la misma obra en distintas puestas en escena y con diferentes intérpretes podía variar en un margen muy amplio.

- 3) Los artistas eran considerados especialistas en algún área artística y en ese momento no se dividían por géneros musicales, dancísticos o dramáticos. Por ejemplo, en el caso de los cantantes, podían interpretar igual un aria de ópera que una bolera o una tonadilla.¹⁵⁴ En los años en que se presentó el repertorio el cuerpo artístico del Coliseo se dividía en actores, bailarines, cantantes y músicos. Todos los intérpretes recibían un pago anual por trabajar durante las 44 semanas que conformaban el año cómico.¹⁵⁵
- 4) Otra práctica común era insertar canciones o bailes de otros géneros como parte de las obras. Aunque no pertenecieran en sentido estricto al material de la puesta, se introducían bailes y canciones de moda, a fin de complacer diferentes gustos del público. Esta fue una de las características perdurables a lo largo del siglo XIX.¹⁵⁶

A partir de la segunda década del siglo XIX se verificaron cambios trascendentes que darían un importante giro en la historia mexicana. Como es sabido, luego de la crisis de la Corona española que devino en la invasión francesa y las guerras por la Independencia de la Nueva España, comenzó la era del México independiente. Todo esto ocasionó nuevos reordenamientos políticos, sociales y económicos que también traerían cambios en el terreno de la prensa y en el desarrollo de la crítica musical de la Ciudad.

¹⁵³ Louvilly, *La travesura*, España, ca. 1803. Disponible en Repositorio digital RUIDERA de la Universidad de Castilla-La Mancha, [https://ruidera.uclm.es/xmlui/bitstream/handle/10578/761/E-10.042%28114351%29.pdf?sequence=1&isAllowed=y].

¹⁵⁴ Véase un ejemplo en: “Coliseo”. *Diario de México*, tomo I, núm. 25, (1805):100.

¹⁵⁵ Áurea Maya, *La producción de ópera italiana en México durante la primera mitad del siglo XIX*, tesis de doctorado en Historia del Arte (México: UNAM, 2019), 34.

¹⁵⁶ Por ejemplo la ópera *Quien porfía mucho alcanza* de Manuel García contenía seguidillas y la ópera Carmen, del compositor Alexandre-César-Léopold Bizet, era común que se presentara en México (ca. 1881) con malagueñas como parte de la obra. Véase: Lénica Reyes, *Las malagueñas del siglo XIX en España y México: historia y sistema musical*, tesis de doctorado Etnomusicología, (México: UNAM, 2015), 187.

1.2. El papel de las reseñas de espectáculos musicales (1821-1838)

En los años previos a la independencia de México había restricciones para publicar impresos. Sin embargo, la circulación de estos fue prolifera aun cuando durante algunos años tuvieron que ampararse bajo los decretos de las Cortes de Cádiz para publicar,¹⁵⁷ pues aunque estas se decretaron en 1810, en la Nueva España el fallo no cobró vigencia hasta 1812 y únicamente por dos meses.¹⁵⁸ Fue hasta 1821 cuando Juan O'Donojú, en su corto paso como Jefe Político enviado por el gobierno liberal español, restablecería la libertad de imprenta y de expresión.¹⁵⁹ Desde entonces aumentaron significativamente las publicaciones en la Ciudad. Entre las que salieron a la luz se encuentran: la *Gaceta Imperial de México*, *El Sol*, *Águila Mexicana*, *El Iris*, *El Observador de la Republica* y *Correo de la Federación Mexicana*.¹⁶⁰

Pese a que el número de impresos se incrementó, las reseñas de espectáculos continuaron siendo escasas en esa época. Básicamente los espacios periodísticos se reservaban para aspectos concernientes a la política local e internacional, rara vez había lugar para notas de otra índole. Aun así, los anuncios alusivos al teatro continuaron teniendo presencia, aunque fueron más breves que los de una década anterior.

El aumento de reseñas en los periódicos se dio hasta los últimos años veinte y principios de los treinta. Entre los factores que influyeron fue la apertura de El Teatro

¹⁵⁷ Rafael Rojas, “El espacio público de la independencia”, 30-31. Disponible en: [<http://repositorio-digital.cide.edu/bitstream/handle/11651/1040/26431.pdf?sequence=1>] (5 de mayo de 2023).

¹⁵⁸ Francisco Xavier Venegas, virrey de la Nueva España, no promulgó la libertad de imprenta después del decreto de las Cortes porque temía que sirvieran de apoyo a los movimientos revolucionarios iniciados en 1810. Sin embargo, debido a la presión por parte de algunos delegados que pidieron la intervención de las Cortes, el virrey cedió en septiembre de 1812. Dos meses después de que se publicaran impresos libremente, el virrey suspendió todas las leyes referentes a la libertad de imprenta con el apoyo de la mayoría de los miembros de la Audiencia de México. Bajo el mismo argumento de que los periódicos servían de arma para la revolución, el sucesor del virrey, Félix Calleja (1813), mantendría las restricciones para publicar. Meses después, desde España se añadieron decretos a la ley de imprenta, misma que promovió la creación de una Junta Suprema de Censura para evitar la publicación de textos referentes a la Revolución o cualquier otro tema que se escribiera en contra de la Constitución de 1812. En México, la Junta se instaló durante un año y para 1814 se volvieron a imponer las restricciones de 1805. Estas quedaron vigentes hasta la década de 1820. (Clarice Neal, “La libertad de imprenta en la Nueva España (1810-1820)”, en *México y las Cortes españolas (1810-1822)*. *Ocho ensayos*, Colección Bicentenarios, [México: Tribunal Electoral del Poder Judicial de la Federación/Centro de Estudios de Derecho e Investigaciones Parlamentarias de la H. Cámara de Diputados, LXII Legislatura, 2014], 193-207.

¹⁵⁹ Sandra Pérez, “La influencia de la prensa en el proceso de Independencia de México”, *Revista de Historia Americana y Argentina*, vol. 50, núm. 1 (2015), 175.

¹⁶⁰ Estas publicaciones se consultaron en la Hemeroteca Nacional Digital de México, con excepción de la revista *El Iris*, que fue consultada en el libro de Luis Reyes de la Maza, *El teatro en México durante la Independencia* (México: IIE-UNAM, 1869).

Provisional (o de Los Gallos) en 1826, el cual se convirtió en la competencia del antiguo Coliseo, ahora llamado Teatro Principal.¹⁶¹ Otro cambio notable fue el establecimiento de un horario nocturno para las funciones teatrales, con lo que se extendió el número de presentaciones. De esta manera, se hizo preciso indicar en los anuncios de periódico el horario (vespertino o nocturno) y lugar (Provisional o Principal) de las presentaciones. Una novedad en la época pues anteriormente todo se centraba en el Coliseo y en un único programa. Tales sucesos también se tradujeron en el aumento de reseñas y su contenido comenzó a tener cada vez más impacto en ciertos sectores de la escena musical de la Ciudad.

Por otra parte, aun cuando se dio un cambio político radical con el advenimiento de la época independiente de México, en principio, el ambiente teatral no se correspondió con esas transformaciones. De manera que, durante los primeros años del México independiente continuaron los mismos formatos de las funciones emanados de los últimos años del virreinato. En esencia, fueron casi las mismas personas las que siguieron a cargo de la organización de las temporadas. Por citar un ejemplo de lo anterior, el intérprete Andrés Castillo, quien fue el encargado de la dirección de canto entre 1823-1826 ya había ocupado ese puesto alrededor de 1811.¹⁶² Igualmente, varios cantantes, bailarines y actores serían los mismos que años atrás habían conformado la compañía teatral del Coliseo.

El hecho de que se mostraran continuidades con las últimas décadas de la colonia no soslaya el aumento en la actividad artística y el consecuente incremento de noticias en la materia, por lo menos desde finales de la década de 1820. Tales notas, generalmente publicadas en la sección de comunicados o variedades y firmadas bajo seudónimos, reflejaban novedosas inquietudes por parte de los escritores.

Entre los temas abordados se encontraban propuestas y reclamos para modificar las presentaciones y el comportamiento en los recintos. Se hizo, entonces, común que las notas denunciaran la conducta de los trabajadores del teatro o del público de mosquetes, hasta querellas respecto a la repetición de obras, la falta de estrenos o sobre la cancelación de presentaciones por parte del empresario responsable.¹⁶³ Con el correr del tiempo, cobraron

¹⁶¹ El cambio de nombre se dio en 1826 (Manuel Mañón, *Historia del Teatro Principal*, 60).

¹⁶² Delgado, "Entre murmullos", 381.

¹⁶³ Véase: "Uno que no es abonado" [comunicado], *El sol*, año III, núm. 918 (1825): 748; "El dulcero del Coliseo", *El Sol*, año III, núm. 951 (1826), 884.

mayor centralidad aspectos que apelaban a formalidades en la presentación de las obras y a cómo se consideraba debía de ser el comportamiento del público.

Ejemplo de las demandas realizadas a través de la prensa sobre el contenido de los programas fue la propuesta de eliminar las expresiones artísticas que se presentaban en los entreactos o intermedios. En ese sentido llegaron a publicarse notas firmadas por “Varios abonados” como la siguiente:

Nos tomamos la confianza de manifestar por su conducto al Sr. Garay, director del rango de representado en el teatro provisional, lo disgustado que está el público por el ningún aprecio que le han merecido las insinuaciones que repetidas veces se han hecho para que no tengan lugar los sainetes, tonadillas y piezas de baile en los intermedios, pues es sumamente impropio y ajeno de unas escenas que sostienen su encanto, por medio de la ilusión y rapidez de las situaciones, interrumpir su curso característico con frivolidades de aquella clase: de aquí es Sr. Garay, que si usted continúa haciendo su antojo nos veremos en el duro caso de persuadir y preferir cualquiera otra distracción [...].¹⁶⁴

Se observa en la nota que el desacuerdo radica en la presentación de manifestaciones que se juzgan inadecuadas, como fuera de un formato que se quiere instituir como el idóneo. La crítica, entonces, comienza a tomar ahora un rol de censura, muchas de las veces a partir de lo que se consideraba como lo culto y lo civilizado. Así, se circunscribe a ciertas músicas como de mayor valor, mientras que otras se juzgan como frívolas y meras interrupciones que han de ser eliminadas, tal como se observa en el fragmento anterior. Este tipo de escritos no fueron aislados, por el contrario, la intención de restringir el espacio del teatro se dio desde varios frentes que iban desde promover espectáculos en otros idiomas que no fuera el español, hasta subir los precios de admisión. Todo esto también con objeto de desalentar la asistencia de la población menos favorecida en términos económicos y educativos.

Con respecto al tema del idioma, como se vio anteriormente, en años previos se había dictado que todas aquellas presentaciones llegadas a México se hicieran en lengua española. Desde entonces, poco se había cuestionado ese aspecto, al menos en la prensa. Se puso atención en el medio impreso hasta que entre 1827 y 1828 el tenor y compositor

¹⁶⁴ “Varios abonados”, *El Sol*, año 3, núm. 914 (1825), 731.

español Manuel García fue contratado para hacerse cargo de la temporada del Teatro de los Gallos.¹⁶⁵ Fue bajo su impulso que su propia compañía cantó óperas en italiano, principalmente de Gioachino Rossini.

En cuanto al aumento de los precios de las entradas, se llegó a plantear que esto evitaría el ingreso de los “ruidosos” del mosquete y las funciones podrían hacerse de mayor calidad. Tal aspecto económico aunado a la introducción de presentaciones cantadas en idiomas más allá del español llegó a ser considerado por algunos autores a través de sus publicaciones como una cuestión de exclusión. Se consideraba, entonces, que no todos los asistentes iban a entender lo que se cantaba, ni podrían pagar precios más elevados que los acostumbrados.¹⁶⁶

Todas estas situaciones generaban debates en torno a la configuración de los espectáculos teatrales en donde dos polos se tensionaban. Por un lado, se apostaba por mantener un acceso plural, como era común en una época del antiguo régimen, con el propósito de que la mayor parte de la población accediera a un espectáculo “culto” con el que se pudiera instruir a la población. Por otro, se quería dar un acceso más elitista que emulara algunos de los preceptos del arte europeo, como era presentar las obras (extranjeras) en su idioma original y que los precios de las entradas se manejaran en función de poder presentar a compañías e intérpretes de otras partes, lo que supondría funciones de mayor calidad.

La crítica, entonces, comenzó a ser una voz cuya presencia cada vez tenía más peso en el rumbo del teatro. Esto también era así pues quienes protagonizaban tales escritos fueron personas pertenecientes a las clases media y alta. Era un grupo reducido de personas, muchas veces influyente en otras esferas de la vida de la ciudad (económico-políticas), que asistía regularmente a los teatros, entre los que se encontraron abonados, algunos viajeros, aficionados y escritores, además de funcionarios con intereses de usar el teatro o sus

¹⁶⁵ Luis de Pablo Hammeken, *La república de la Música. Ópera, política y sociedad en el México del siglo XIX*, (México: Bonilla Artigas, 2018), 40.

¹⁶⁶ Las notas que se consultaron sobre ese debate son: “Un americano” [comunicados], *El Sol*, 5 de julio (1827), 3104 y “El observador. Teatro de la gran ópera italiana” [comunicados], *El Sol*, año 5, núm. 1502 (1827), 3151. Para una revisión de las notas en contra del aumento de los precios: “Los que no faltan al teatro” [comunicados], *El Sol*, año 5, núm. 1486 (1827), 3088; “Los descendientes de los antiguos abastecedores [comunicados], *El Sol*, año 5, núm. 1493 (1827), 3116 y por último, las notas a favor de aumentar los precios se pueden encontrar en: El observador. Teatro de la gran ópera italiana” [comunicados], *El Sol*, año 5, núm. 1502 (1827), 3151.

funciones para beneficio de sus posturas políticas. En efecto, no cualquier persona tenía acceso al medio impreso —ni podía ir con frecuencia a las funciones y atestiguar todos los estrenos—. En ese entonces menos del 20% de la población, de un aproximado de 121 728 personas, sabía leer y escribir.¹⁶⁷ El índice de analfabetismo abarcaba a la gran mayoría de la población, proporción que poco variaría a lo largo del siglo.¹⁶⁸

Por su parte, algunas autoridades gubernamentales también se interesaban en impulsar las manifestaciones artísticas que tenían lugar en el teatro. Así, apoyaron con recursos económicos el funcionamiento de algunas compañías con lo que obtenían beneficios respecto a su propia imagen, por ejemplo. En ese sentido, Luis de Pablo Hammeken ha estudiado que manifestaciones como la ópera llegaban a representar símbolos de civilización y progreso, por lo que su promoción podía ayudar a legitimar a las autoridades en turno. Tales situaciones propiciaban una relación simbiótica de mutuos beneficios entre gobernantes y empresarios. Los primeros ganaban en términos simbólicos, de imagen y de legitimidad, mientras que los segundos lograban favores financieros y jurídicos.¹⁶⁹

En suma, las presentaciones teatrales respondían a varios intereses como los políticos, y empresariales, pero también a aquellos que un sector de la sociedad privilegiada consideraba adecuados. Es decir, lo que tenía cabida en el teatro no tenía nada de neutral, se encontraba profundamente entrelazado cuando menos con los cambios políticos, los económicos y las percepciones de una élite y sus intereses. Además, había otros factores que alteraban el decurso de lo escénico que iban desde las continuas confrontaciones entre grupos que se disputaban el poder político, hasta cuestiones de salubridad como la epidemia de cólera que asoló la Ciudad en 1833. Todo esto se traducía en la suspensión de funciones y la menor circulación de impresos y temas referidos al ambiente teatral. Así, aunque en aquellos años hubiera mayor diversidad periodística y las críticas comenzaran a aflorar, su continuidad se veía constantemente interrumpida.

¹⁶⁷ Sonia Pérez Toledo, *Trabajadores, espacio urbano y sociabilidad en la Ciudad de México 1750-1867* (México: UAM-I, 2011), 44.

¹⁶⁸ Luisa Martínez, “Periódicos y revistas durante el porfiriano”, en *El Porfiriato*, compilación de Luisa Martínez (México: UAM, 2006), 142.

¹⁶⁹ Luis de Pablo Hammeken, “Ópera y política en el México decimonónico: El caso de Amilcare Roncari” (*Secuencia*, núm. 97, 2017), 140-169.

Evidentemente, igual que en épocas previas, todo aquello que pasaba en los teatros era sólo una porción de la escena musical citadina. En este sentido Lénica Reyes, a través de un estudio de caso en torno a las malagueñas, clasificó los ámbitos y ocasiones de ejecución de tal expresión en el siglo XIX, a partir de lo que se publicaba en la prensa mexicana. La autora identificó seis ámbitos donde se desarrolló la malagueña: escénicos, festivos, cotidianos, religiosos, militares, civiles y políticos.¹⁷⁰ Su rastreo es de interés pues muestra los espacios y ocasiones donde tenía lugar la música del tiempo. De entre las categorías que identifica, las reseñas y notas donde se discutió de música, es decir, aquellos escritos relacionados con el medio de la crítica musical de ese tiempo, se concentran en el rubro escénico, y en ciertas vertientes festivas y cotidianas; mientras que los religiosos, militares, civiles y políticos fueron escasamente considerados en las publicaciones. Es decir, el trabajo de Reyes muestra un contraste entre lo que podía abarcar la escena musical (vista a través de una expresión específica) y el fragmento del que la crítica podía dar cuenta.

La misma autora define el ámbito escénico como aquel donde “se establece una diferenciación clara entre ejecutantes y público, y que generalmente hay un pago de por medio, es decir, que la profesionalización es un factor importante”. Esta categoría abarcó escenarios como teatros, salones, plazas, centros deportivos, auditorios, centros culturales, casas, entre otros. Los ámbitos festivos agrupan todas las ocasiones de ejecución pertenecientes al conjunto de fiestas relacionadas con los ámbitos de *lo humano* y *lo divino*,¹⁷¹ como celebraciones de onomásticos, bodas, bautizos o fiestas populares.¹⁷² En cuanto a los ámbitos cotidianos estos espacios se desarrollaron tanto en lo público como lo privado. De este modo, aunque la crítica se refiriera a las esferas festivas y cotidianas — además de las escénicas—, no todos sus aspectos cobraban relevancia para el medio escrito. En ese sentido, las reseñas básicamente se centraban en reuniones y ámbitos domésticos — principalmente de la élite—, contextos de instrucción y actividades escolares.

¹⁷⁰ Reyes. *Las malagueñas*, 211.

¹⁷¹ Reyes retoma estos conceptos de Gonzalo Camacho Díaz. En el contexto de las prácticas musicales de México define *lo divino* como aquellas que corresponde al ciclo de fiestas en donde se ofrece y se conmemora a las divinidades; *lo humano*, al conjunto de fiestas relacionadas con el ciclo de vida de los individuos.

¹⁷² Reyes, *Las malagueñas*, 212, 225-227.

En otras palabras, aunque la escena musical de la Ciudad se conformó de una variedad de géneros que circularon en una diversidad de ocasiones de ejecución, las críticas no representaron esa realidad, sino que se limitaron a publicar principalmente del acontecer en teatros, auditorios y casas particulares de personas de clase media y alta de la capital. En cuanto a las expresiones musicales que se presentaron en esos espacios, en su mayoría fueron ópera, música de concierto europea y de algunos compositores mexicanos.

1.3. La crónica en la orientación de los espectáculos teatrales a mediados de siglo: nuevas vertientes y sus voces de autoridad

El ambiente en la década de 1840 siguió siendo muy conflictivo para el desarrollo del país. En lo externo, la nación estuvo en guerra contra Estados Unidos lo que derivó en la anexión de Alta California, Nuevo México y Texas al territorio estadounidense (1846-1848).¹⁷³ Al interior igualmente había un clima de desestabilidad, particularmente con el paso de un gobierno centralista a uno federal, lo cual generaría todo tipo de roces entre grupos políticos con distintos intereses en cuanto a los planes de gobierno.¹⁷⁴ Los vaivenes políticos y económicos generados por esos sucesos afectaban la implementación de proyectos culturales. Sin embargo, a pesar de todos los problemas, las actividades relacionadas con los espectáculos teatrales se intentaban mantener por parte de los diferentes gobiernos en turno, pues a través de éstos se pretendía demostrar una estabilidad a la población de la Ciudad y de otros lugares, aunque ésta fuera sumamente frágil.¹⁷⁵

Contar con un espectáculo “a la altura del europeo” fue una aspiración que tenían tanto la élite política como la intelectual de México. Para cumplirla necesitaban que el país contara con profesionales en las artes y escenarios aptos para su proyección. Algunos particulares se sumarían a esos esfuerzos y, ya fuera con apoyos del gobierno o de manera

¹⁷³ Anne Staples, “El siglo XIX”, en *La vida cotidiana en México*, Pablo Escalante, Pilar Gonzálbo, Anne Staples, Engracia Loyo y Cecilia Greaves (México: El Colegio de México, 2018), 120.

¹⁷⁴ Georgina López González, *La organización para la administración de la justicia ordinaria en el segundo imperio. Modernidad institucional y continuidad jurídica en México* (México: El Colegio de México/UAM, 2014), 49-55.

¹⁷⁵ Cristóbal Sánchez Ulloa, *La confusa algarabía. Espectáculos públicos en la ciudad de México (1821-1846)*, tesis de doctorado en Historia (México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social [CIESAS]-Yucatán, 2018), 116-117.

independiente, intentaron concretar proyectos que sumaran a la profesionalización del arte nacional al estilo de occidente.¹⁷⁶

Entre los aportes a la profesionalización del ámbito musical destacaron la construcción de espacios para tales fines, la creación de academias de música y la constitución de sociedades filarmónicas.¹⁷⁷ Ejemplo de ello fue la iniciativa del empresario Francisco Arbeu quien construyó, con recursos tanto del gobierno como de particulares, el Gran Teatro de Santa Anna.¹⁷⁸ El recinto abrió sus puertas en 1844, durante uno de los mandatos presidenciales de Antonio López de Santa Anna quien otorgó facilidades para su construcción, razón por la cual se inauguró bajo su nombre.¹⁷⁹ Este teatro se convirtió en el escenario más importante para presentaciones como las operísticas y otros espectáculos durante varias décadas.¹⁸⁰

Otra iniciativa privada fue la Escuela de Música de Agustín Caballero y Joaquín Beristain. Esta academia abrió sus puertas en 1838 y continuó en actividad hasta 1866 cuando se fusionó con el Conservatorio de la Sociedad Filarmónica Mexicana.¹⁸¹ Tras poco más de una década de actividad (1866-1877), pasó a formar parte de las instituciones nacionales del gobierno de Porfirio Díaz, convirtiéndose así en el Conservatorio Mexicano

¹⁷⁶ Dicho intento no era nuevo. Desde la década de 1820 se venían realizando proyectos enfocados a la educación musical y a la creación de agrupaciones como orquestas y coros. Estos no duraron mucho tiempo, sin embargo, son antecedentes relevantes para la profesionalización de la música. Entre las iniciativas se encuentran la Academia de Música y la Sociedad Filarmónica Mexicana (1824-1829) que fundó José Mariano Elízaga, la cual se realizó con apoyo de Lucas Alamán, por lo que al salir este de su cargo público en 1829 retiró el financiamiento y tuvieron que ser desintegradas. Una década después José Antonio Gómez, alumno de Elízaga, fundó la Gran Sociedad Filarmónica. La actividad de la agrupación se extendería hasta 1847. Véase: Ricardo Miranda, “Identidad y cultura musical en el siglo XIX”, en *La música en los siglos XIX y XX*, coordinación de Ricardo Miranda y Aurelio Tello (México: CONACULTA, 2013), 19.

¹⁷⁷ Gabriel Saldívar, *Bibliografía mexicana de musicología y musicografía*, t. I, (México: CENIDIM, 1991), 26.

¹⁷⁸ El teatro cambió de nombre varias veces. En diciembre de 1844, a escasos meses de su inauguración, Santa Anna fue desconocido como presidente por lo que se le cambió el nombre a Teatro de Vergara, es decir, como el nombre de la calle donde se ubicaba el recinto. Meses después se llamó Gran Teatro Nacional, denominación que se le quedó hasta 1853, año en que Santa Anna vuelve a tomar el cargo de presidente, por lo que el teatro retoma su primer nombre. En 1855, tras la derrota de Santa Anna, el teatro vuelve a llamarse Gran Teatro Nacional. Años después, al tomar el poder el emperador Maximiliano de Habsburgo se llamaría Gran Teatro Imperial y, finalmente, en 1867 retoma el nombre de Gran Teatro Nacional, el cuál perduraría hasta su demolición. Véase: Mañón, “*Historia del viejo Gran Teatro Nacional*”.

¹⁷⁹ Javier Rodríguez, “‘Con mano protectora de la civilización’: Los difíciles primeros años del Gran Teatro Nacional de México, 1842-1850”, en *Los papeles para Euterpe. La música en la ciudad de México desde la Historia Cultural. Siglo XIX*, coordinación de Laura Suárez (México: Instituto Mora/CONACYT, 2014), 294-298.

¹⁸⁰ Hammeken, *La República*, 21.

¹⁸¹ Saldívar, *Bibliografía mexicana*, 26.

de Música (1877) y luego Conservatorio Nacional de Música.¹⁸² Estos proyectos serían más estables que los numerosos intentos que se habían realizado en años anteriores y obtendrían resultados efectivos para la segunda mitad del siglo.

Respecto a las publicaciones periódicas, destaca que las surgidas a partir del decenio de 1840 también fueran más duraderas. Muestra de ello son *El Siglo Diez y Nueve* (1841) y *El Monitor Republicano* (1844),¹⁸³ las cuales se publicaron de manera continua hasta el porfiriato (1876-1911).¹⁸⁴ Entre las características de los periódicos de ese entonces se encuentra la creación de secciones específicas para cubrir espectáculos, en su mayoría redactadas por literatos pertenecientes a la élite política o intelectual de la Ciudad. Entre los autores que escribían estas secciones destacan Antonio García Cubas, Guillermo Prieto, Ignacio Manuel Altamirano, José T. Cuellar y Manuel Payno, quienes encontraron en la prensa un espacio para publicar tanto sus escritos literarios, como para abordar temas concernientes a política, economía y ciencia, pero también temas culturales entre los que figuraban las presentaciones teatrales.¹⁸⁵

Uno de los recursos más utilizados para tratar los asuntos musicales fue la crónica. Mediante este género era común que los escritores combinaran un estilo de escritura propio para narrar los sucesos que acontecían en la vida cotidiana, al tiempo que podían expresar sus opiniones desde una perspectiva personal.¹⁸⁶ Así, mediante estas glosas mostraban la visión que tenían de las artes y, frecuentemente, externaban su opinión sobre cómo a través de las manifestaciones artísticas se podía llegar a mostrar la civilidad de la sociedad capitalina.

¹⁸² Manuel Dublán y José María Lozano, “Comunicación del Ministerio de Justicia– Se declara Colegio Nacional el Conservatorio de Música”, en *Legislación mexicana o colección completa de las disposiciones legislativas desde la independencia de la república*, t. XVI, núm. 7554, 13 de enero de 1877. Disponible en: [\[http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080042593_C/1080047172_T16/1080047172_T16.html\]](http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080042593_C/1080047172_T16/1080047172_T16.html) (abril de 2020).

¹⁸³ Hago referencia a estos periódicos porque fueron los que se continuarían publicando en el periodo de estudio, sin embargo, hubo otras menos longevas en las que se escribía sobre ópera como fueron: *El Apuntador*, *La Camelia*, *El Semanario de las Señoritas*, *La Sociedad*, *El Renacimiento*, *La Hesperia*, el *Panorama de las señoritas*, *La Ilustración Mexicana* (1851), *El presente amistoso* (1852), *La semana de las señoritas mejicanas* (1850-1852), *El Renacimiento* (1869) *El Anáhuac* (1869).

¹⁸⁴ Aunque tuvieron algunas dificultades durante el periodo en que estuvo vigente la Ley Lares (1853-1857), la cual restringió de forma importante la libertad de expresión y de prensa Véase: Hammeken, *La República*, 34.

¹⁸⁵ Claudia López Pedroza, “La crónica de finales del siglo XIX en México. Un matrimonio entre literatura y periodismo”, *Revista de El Colegio de San Luis*, Nueva época, año 1, núm. 2 (2011), 39.

¹⁸⁶ López, “La crónica”, 39.

Respecto a las características que tenía el discurso de tales escritores, coincido con la tipología elaborada por Hugo Quintana. Si bien Quintana estudia el escenario de la crítica venezolana, sus observaciones empatan ampliamente con las de México. Así, señala que los autores: 1) se consideraban así mismos protectores y promotores del arte, así como de los artistas nacionales; 2) concibieron a la ópera como una muestra de la civilización de la sociedad; 3) demandaban un comportamiento “civilizado” al público que asistía al teatro, y exigían se responsabilizaran a ese respecto los organizadores y los empresarios involucrados en estos espacios.¹⁸⁷

Como se ha venido insistiendo, las crónicas lejos de ser neutrales proyectaban lo que un grupo de personas, principalmente de la clase burguesa, tenían como ideal respecto al arte musical. No solo eso, reflejan lo que sus autores concebían como el ideal para la producción artística nacional.¹⁸⁸ Así, entre las tendencias discursivas de mediados del siglo y hasta entrada la segunda mitad, sobresalen la insistencia por mantener funcionando los teatros con compañías extranjeras, la motivación y apoyo hacia la creación de proyectos para profesionalizar artistas nacionales en la materia de música occidental y, finalmente, el impulso a través de sus textos hacia algunos compositores e intérpretes del país.

De hecho, algunos de los escritores de asuntos de música contribuyeron en la concreción y legitimación de ciertas prácticas musicales de la Ciudad, junto con algunos músicos y políticos. Ejemplo de esto es la creación de la antes citada Sociedad Filarmónica Mexicana, la cual se constituyó formalmente en 1866. Entre los socios estaban los compositores Alfredo Bablot, Ángela Peralta, Aniceto Ortega y Melesio Morales además de los ya mencionados literatos Altamirano, Cuellar, García Cubas y Payno.¹⁸⁹

Más adelante, los mismos integrantes de la Sociedad impulsaron la creación del Conservatorio de la Sociedad Filarmónica Mexicana, al que se le sumarían órganos educativos como la Escuela de Música de Caballero y la Academia de Música del Ayuntamiento de México. En el Conservatorio se instituiría un modelo de música

¹⁸⁷ Hugo Quintana, “Primeros cincuenta años de crítica musical en Caracas (1808-1858)”, en *Revista Música e Investigación* del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”, año xv, núm. 23 (2015), 45-78.

¹⁸⁸ Verónica Zárate y Serge Gruzinski, “Ópera, imaginación y sociedad. México y Brasil, siglo XIX. Historias conectadas: *Ildegonda* de Melesio Morales e *Il Guarany* de Carlos Gomes”, en *Historia Mexicana*, t. LVIII, núm. 2 (2008), 170.

¹⁸⁹ Olivia Moreno, *Una cultura en movimiento. La prensa musical de la ciudad de México (1866-1910)* (México: Colección seminarios/FFYL-UNAM/INAH, 2009), 35.

occidental, aunque, un tanto paradójicamente se estipulara que su prioridad era la creación nacional. Ahí también se promoverían géneros como la ópera, de la cual se impulsaría principalmente la italiana.

De esta manera, a través del Conservatorio y la Sociedad un grupo relativamente numeroso de la élite capitalina (inició con 74 socios y llegó a más de 300) incidiría en las actividades relacionadas en la creación y difusión de la música de México. Bajo su propia mirada promovieron la formación de intérpretes y compositores mexicanos, además de organizar conciertos y funciones operísticas, entre otras actividades.¹⁹⁰

Así pues, en los albores de la República Restaurada (1867-1876), los literatos como Altamirano, Cuellar, García Cubas y Payno encargados de varias secciones de crónicas teatrales, a la vez que apoyaban la subsistencia de la Sociedad Filarmónica con recursos económicos, también lo hacían mediante sus secciones en publicaciones como *El Correo de México* (1867), *El Renacimiento* (1867), *El Federalista* (1871), *La Tribuna* (1875), *La República*, *El Siglo XIX*, *El Domingo*, *El Artista* y *El Semanario Ilustrado*.¹⁹¹ Promovían los conciertos, los reseñaban y daban a conocer a los maestros o alumnos de su Conservatorio, por lo que la difusión de sus ideas sobre lo que era un espectáculo musical estaba muy de la mano con la práctica de la Sociedad Filarmónica y de los intereses de sus integrantes.¹⁹²

Pero la crítica de esos años no sólo distinguía ciertas prácticas musicales. A la par constituía un imaginario de lo que las representaciones significaban. Como ya se mencionó, uno de esos aspectos tenía que ver con nociones de una supuesta civilidad de la sociedad; sin embargo, también se reproducían construcciones idealizadas de los intérpretes, a la vez que formulaciones de los roles masculinos y femeninos. Por ejemplo, las y los cantantes de ópera hacía varios años que causaban furor y, a partir de la segunda mitad del siglo, cada vez tenían mayor impacto en la sociedad. De modo que, su imagen y su fama serían aprovechadas por los empresarios con fines publicitarios. Así, se les dedicaban notas especiales con sus datos biográficos y trayectoria, donde se enaltecía su figura a través del énfasis puesto en los teatros de otros lugares del mundo en los que habían cantado, por decir un ejemplo. Asimismo, era recurrente la reproducción de grabados de sus retratos en

¹⁹⁰ Hammeken, *La República*, 192-203.

¹⁹¹ Gustavo Adolfo Beyoya, "Ignacio Manuel Altamirano (1834-1893): mediador cultural de la vida literaria (México: 1867-1889)", *Anales de Literatura Hispnoamericana*, vol. 45 (2016): 309.

¹⁹² Moreno, "Una cultura", 36.

los impresos.¹⁹³

Los protagonistas de la ópera se volvían parte del mercado en donde las mujeres tendrían un papel central. Incluso, en varias ocasiones básicamente fueron cosificadas para atraer al público. De hecho, las mujeres eran presentadas en la prensa de manera diferenciada a la de sus compañeros. Cuando se daba a conocer su biografía era común que se justificara la razón por la que se encontraba trabajando en los escenarios, pues no era bien visto que una mujer laborara sin una justificación convincente. Por lo general, se decía que era a causa de una crisis económica familiar.

Tal fue el caso de la cantante Eufrosia Borghese, entre muchas otras, de quien escribieron: “La pérdida de un litigio muy importante del cual dependía la fortuna de toda la familia, fue la causa principal que obligó a recurrir al talento musical de la discípula predilecta de la señora Remi-Mignerón, para asegurarle una situación estable. [...]”.¹⁹⁴ Así como se explicaba el hecho de que trabajaran como intérpretes, otra manera en que se presentó a las cantantes de una manera diferenciada en comparación con sus compañeros fue la forma en que las describían. En una nota de *El Daguerrotipo* se decía de la *prima donna* Barili-Thorn:

[...] Es una joven linda, simpática, de ojos negros y expresivos, de esbelto talle, de finísimos modales que revela en toda su persona distinción y delicadeza de una dama. Su voz es hermosísima, extensa y sumamente suave, posee bastantes conocimientos en el mecanismo del canto, mide con una exactitud intachable los periodos de la respiración, no prodiga inútilmente sus florituras que siempre son correctas y de buen gusto, y ejecuta los trinos con la mayor limpieza y precisión [...].¹⁹⁵

En cuanto a su compañero, el tenor Arnoldi, la misma nota señala:

[...] Es un artista que, desde su primera aparición en el Teatro Nacional, supo merecer los bravos y las palmadas del público, su voz es clara y penetrante, su afinación perfecta, su estilo patético y sentimental, y posee un alto grado la ciencia de la expresión, sabe modular

¹⁹³ Se puede ver un ejemplo de esas notas y de un grabado dedicados a la intérprete Paola Marié en: “Paola Marié”, *El Diario del Hogar*, tomo I, núm. 119 (1881), 1.

¹⁹⁴ “La señorita Eufrosia Borghese, *El Siglo Diez y Nueve*, año VI, núm. 1326 (1845), 2.

¹⁹⁵ *El Daguerrotipo, México*, 18 de mayo de (1850), s/n.

y aprovechar los recursos de su órgano vocal, la emisión de sus notas de pecho es fácil y de un metal bastante simpático, sus notas de cabeza tienen una fuerza y sonoridad extremadas, sabe usarlas muy convenientemente [...].¹⁹⁶

Como se puede ver, en el caso de las cantantes mujeres no solamente se describía su método de canto o las maneras en que daba uso de sus recursos vocales, sino que también se daban impresiones de su carácter y su cuerpo. Conforme avanza el siglo, esto será una constante en las crónicas y cada vez más las intérpretes serán promovidas como las grandes atracciones de las compañías. Todas estas formas publicitarias y de enunciar a las mujeres y sus físicos, implican un dominio sobre el cuerpo femenino y de la persona misma. Era una manera de cosificarlas, de nulificar su capacidad de agencia y de empoderamiento. O sea, las representaciones teatrales conllevaban este tipo de sesgos por demás violentos respecto a la condición femenina.

Por otra parte, en cuanto los avisos y anuncios de los periódicos sobre las funciones, para estas épocas serán mucho más específicos y abarcarán más espacio en la prensa. A decir de Áurea Maya, desde mediados de siglo la cantidad de teatros en la Ciudad había aumentado, entre los que destacaba el Provisional, el Nacional y el Iturbide. Todo esto se tradujo en una mayor pluralidad de compañías trabajando en simultáneo, lo que transformó la fisonomía artística de la capital. Se hizo necesario, entonces, ofrecer más datos de las funciones, muchas veces con fines publicitarios. Con esta información se buscaba distinguir la participación de elencos de renombre y repertorios atractivos que interesaran al público ante el clima de competencia entre teatros que se empezaba a vivir en la urbe.¹⁹⁷

Tal situación hizo que para la segunda mitad del siglo se reformulara la manera de presentar las notas, avisos y anuncios de las empresas, no sólo de manera visual (Figura 3),¹⁹⁸ sino en narrativas derivadas de los eventos. De este modo, en principio, fue común que se publicaran avisos de las compañías o artistas por arribar a la metrópoli contratados por alguno de los teatros, incluso con meses de anticipación. Se relataba su paso por ciudades de otros países como antesala de su eventual llegada a México. Posteriormente se confirmaban sus actuaciones mediante la publicación de alguna correspondencia con el

¹⁹⁶ *El Daguerrotipo, México*, 18 de mayo de (1850), s/n.

¹⁹⁷ Maya, *La producción de ópera*.

¹⁹⁸ “Diversiones públicas. Gran Teatro de Santa Anna”, *El Siglo Diez y Nueve*, año 12, núm. 1 372, (1852), 4

empresario responsable del teatro y se empezaban a dar más detalles como los posibles repertorios que se exhibirían o los artistas que viajaban en la compañía.¹⁹⁹ También se publicaban reseñas de las estancias en otros países donde habían trabajado y, al poco tiempo, se anunciaba su llegada al puerto de Veracruz o a la Ciudad de México.²⁰⁰ Notas posteriores presentaban biografías, presentación de repertorios,²⁰¹ precios de los abonos y entradas. Finalmente, una vez instalada la empresa, se anunciaban y relataban cada una de sus funciones bajo los ideales y modelos antes descritos.

¹⁹⁹ Véase la presentación de intérpretes de la temporada de 1865 a cargo del empresario Anibal Biacchi en el Teatro Imperial en “Gran Teatro Imperial. Ópera italiana. Prospecto”, Avisos, *La Sociedad*, t. v núm. 785 (1865), 3.

²⁰⁰ Por ejemplo, el periódico *La Orquesta* anunció en julio de 1865: “Ópera Otaliana. Los periódicos de la capital anuncian que a principios del próximo septiembre debe llegar a México una compañía de ópera, la cual dará funciones en el Teatro Nacional” (“Ópera italiana”, *La Orquesta*, t. I, núm. 65 (1865), 2.). Tiempo después de anuncia la llegada de los integrantes en: “Actualidades”, *La Sociedad*, t. v núm. 779 (1865), 2 y “Ópera italiana”, *La Sociedad*, t. v, núm. 784 (1865), 3.

²⁰¹ Una manera de introducir el repertorio era describiendo el argumento, véase un ejemplo en: “Bondelmonte. Ópera nueva del maestro Pacini, autor de Safo”. *El Pájaro Verde*, t. III, núm. 188 (1865), 3

DIVERSIONES PUBLICAS,

GR. N. TEATRO DE SANTA-ANNA.



OPERA ITALIANA.

VIERNES 1.º DE OCTUBRE DE 1852.
EN LA NOCHE.
12.ª Y ULTIMA FUNCION
DEL MES 1.º DE ABONO Y 2.ª TEMPORADA DE
LA ACTUAL COMPAÑIA.

* * * * *

SE representará la grande Opera en seis actos del folleto **REX N. N. N. N. N. N.**

ROBERTO EL DIABLO.

Sus caracteres se han distribuido de la manera siguiente.

PERSONAJES.	ACTORES.
Roberto, duque de Normandía.....	Sr. Salvi.
Isabel, princesa de Palermo.....	Sra. Bertucca.
Alicia, aldeana de Normandía.....	Sra. Steffoni m.
Elena.....	Sra. Monplaisir.
El caballero Bertran.....	Sr. Beaventano.
Harold.....	Sr. Zanini.
Alberto.....	Sr. Candi.
Rumbaldo, aldeano de Normandía.....	Sr. Quicchi.

Caballeros, Damas, Abisacos, Novicias del Convento, &c

El PASO del segundo acto será bailado por los esposos

MONPLAISIR.

Mestro, director en jefe (Empresario) Señor

MAX MARETZEK.

El escenario y maquinario, en la que nada ha omitido el Empresario, para que esta brillante composicion esté escorada como la requiere su rumbo argentino, está bajo la direccion del distinguido setista

SR. RIVIERE

PRECIOS DE LAS LOCALIDADES.

Lunetas, patio y balcones.....	3 0 0
Plateas y palcos primeros con caba estradas.....	16 0
Palcos segundos con idem.....	12 0
Id. terceros id.....	8 0
Galería alta.....	5

NOTA.—Siendo esta funcion sumamente larga se empezará á las siete y media para poder concluir á las doce.

Figura 3. Anuncio de la compañía de ópera Max Marezek (1852).

Pero las notas y crónicas no se limitaban a hablar de las compañías y el ambiente teatral. Paralelamente había toda una gama de productos alrededor del espectáculo que se invitaban a consumir mediante los diarios, como lo eran vestidos, sombreros, partituras, libretos, retratos de los artistas y una variedad de objetos ligados a las puestas escénicas, particularmente las de ópera.²⁰²

Así, dentro de los espacios periodísticos y en la publicidad de las compañías, se da toda una construcción de imágenes alrededor de los espectáculos. Todas estas representaciones incitaban al espectador a crearse ilusiones, deseos o fantasías alrededor de este ambiente. Tales subjetividades tenían base en el ideal de vivir ciertas experiencias, las cuales se encontraban ligadas al consumo, principalmente de productos importados europeos. De este modo, en términos de lo que Walter Benjamin denominó como fantasmagórico, el consumo de estos espectáculos, además de las representaciones en sí mismas y sus objetos derivados, ofrecía una novedad vuelta moda que otorgaba una estimación adicional al valor material y de culto.²⁰³ Esto se puede ver reflejado, por ejemplo, en la transformación de su consumo en distinción social y en participar de un estilo de vida cosmopolita.

Los autores de las crónicas teatrales se volvieron agentes muy activos y, con la proliferación de las compañías, de los teatros y de los periódicos, se generó un ambiente de competencia. De tal suerte que, para finales del siglo, los contenidos de las crónicas ya no dependerían únicamente de los escritores, sino que también importarían las negociaciones entre los dueños o editores de los periódicos y los empresarios que anunciaban su compañía en ellos. Además, tenían que tomar en cuenta los arreglos, formales o informales, que se hacían con las autoridades gubernamentales, así como también las exigencias del propio público. Pero es de resaltar que los escritores en conjunto con las compañías, los periódicos, las autoridades y el público, perfilaron y legitimaron prácticas que consideraron

²⁰² Yael Bitrán, “Mujeres y música en el siglo XIX. Nuevos caminos”, conferencia dictada en la sesión 3 del *Seminario Permanente de Música y Género* (México: Facultad de Música de la UNAM, 5 de marzo de 2021), disponible en: [<https://www.facebook.com/watch/320116767743/186811323170416>].

²⁰³ Para Walter Benjamin, el valor de culto se relaciona con lo ritual, es aquella relación de imágenes al servicio de la magia, donde su valor radica en el hecho de su misma existencia. En cambio, el polo opuesto, el del valor de culto, sería el de exhibición, en el cual predomina el hecho de que las imágenes sean vistas. Es decir, el arte, lejos de lo ritual, aumenta su capacidad de ser exhibido conforme surgen diferentes métodos de reproducción técnica del arte. Benjamin, Walter, *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (México: Itaca, 2003), 52-57.

relevantes para que los espectáculos se llevaran a cabo. Incluso, se empezó a definir a través de estos medios lo que supondría ser un buen espectáculo musical.

1.4. La crítica musical hacia 1880. Surgimiento de un campo diferenciado como saber experto

En las últimas décadas del siglo el campo musical se estaba consolidando como un saber separado de otros. Esto no sucedió de manera repentina, sino que, como se ha venido exponiendo, fue un proceso paulatino en el que se implantaba un proyecto de modernidad que involucraba muchas áreas del saber, entre éstas las referidas a la música.²⁰⁴ De los discursos que predominaron al constituirse los saberes modernos se encontraba una idea del conocimiento asociada al progreso, que perseguía un avance hacia lo objetivo, lo científico y lo universal. En todo esto, se tenía como marco de referencia principalmente europeo sobre ciertas expresiones tanto artísticas como de otras ideas emanadas de ese nicho cultural.²⁰⁵

Desde esa visión, el dominio de la música occidental se definió con aspectos que se consideraron propios de su campo, tales como la perfección estética, expresiva y formal de la obra, así como un modo idealizado de los aspectos técnicos e interpretativos de la ejecución. El manejo de estos parámetros supuso la aparición de la figura del “experto”, con la cual se asoció a ciertos compositores e intérpretes relacionados con la música occidental.

Desde tales lineamientos se constituiría la crítica musical hacia finales de siglo en México. Es decir, se volverían sus objetos centrales la interpretación, la habilidad del intérprete, así como los elementos formales implementados en la composición.²⁰⁶ De igual manera, el apego a la partitura se volvería un hito de la crítica, con lo que elementos como

²⁰⁴ Al hablar de campo me refiero al concepto de Pierre Bourdieu, para quien un campo es una “red de relaciones objetivas entre posiciones” la cual implica la acumulación de un capital específico. En el caso del campo musical sería de tipo cultural y estaría representado en los conocimientos (técnicos o sociales) que se ponen en juego a la hora de acceder a los rituales o prácticas alrededor del propio campo. (Pierre Bourdieu, *Respuestas. Por una antropología reflexiva* [Barcelona: Grijalbo, 1994], 64 en Oscar Hernández, “Música y acontecimiento”, 10-11).

²⁰⁵ Lander, “Ciencias sociales: saberes coloniales”, 12.

²⁰⁶ Hernández, “Música y acontecimiento”, 33-35.

la improvisación en la música, o la dramatización —en el caso de la ópera—, quedarían desplazados en esa manera de entender la música.

Asimismo, pierden relevancia aspectos que destacaban las crónicas, como el público, el ambiente del teatro o las personalidades que asistían a las funciones. Consecuentemente, en términos conceptuales, la crítica musical y la crónica toman caminos diferenciados donde esta última se verá como una forma menor o poco especializada respecto a lo que ahora se constituye como la crítica musical profesional.

Los parámetros de la crítica se fueron consolidando mediante prácticas concretas alrededor de la música. La fundación de sociedades, agrupaciones e instituciones jugaron un papel determinante en este afianzamiento. Así, mientras que la Sociedad Filarmónica Mexicana a través de los planes de estudio que implementaba en su conservatorio impulsaba los cánones de la música occidental y un tipo de repertorio en los conciertos que organizaba; los teatros se convertían en centros receptores y difusores de tales propuestas.²⁰⁷ No serían menos importantes las reglamentaciones impuestas en esta época respecto al comportamiento del público dentro de los recintos.

Las nuevas maneras de presentar y vivenciar los espectáculos de música tendrían su cumbre en el régimen de Porfirio Díaz. Fue durante su mandato que hubo mayor severidad en cumplir los reglamentos de teatros en aras de la “calidad” de las funciones, cuyo parámetro era que se realizaran a semejanza de los teatros europeos. A diferencia de épocas anteriores, ahora se exigía expresamente que las obras se presentaran en el idioma original, es decir, se pretendía que se exhibieran las mismas versiones que se hacían en Europa.²⁰⁸

Se pautó, entonces, una manera de entender lo que se consideraba arte. La crítica respondería a estos ideales centrando su atención en ciertos aspectos de la música y de la manera de entenderla y producirla, los cuales devenían en un canon que dictaba las normativas respecto al ámbito musical. Todo esto lo retoma el crítico para medir la calidad de una función. En este sentido debía estar preparado para analizar en el momento la interpretación y “calificar” el espectáculo.²⁰⁹ Para ello su perfil demandaba conocer el lenguaje especializado de dicho campo, y así poder identificar elementos técnicos y

²⁰⁷ Sobre los planes de estudio y conciertos de la Sociedad, véase: Baqueiro Fóster, *Historia de la música en México*, 445-529.

²⁰⁸ “Reglamento oficial”, *El Siglo Diez y Nueve*, séptima época, año XXXI, tomo 54, núm. 9 898 (1872), 1-2.

²⁰⁹ Hernández, “Música y acontecimiento”, 33-34.

estéticos de las obras presentadas. Por ejemplo, tenía que saber cuándo algún instrumento estaba desafinado, cuándo los intérpretes no poseían ciertos conocimientos técnicos o cuándo la música no se interpretaba de acuerdo con el ideal de sonido que se tenía de la pieza, o cuándo no se escuchaba lo que el compositor había plasmado en la partitura.

Tales formas de valorar el hecho musical comenzaron a figurar con cierta regularidad en la prensa a finales del siglo XIX. Muestra de estos escritos son los realizados por Alfredo Bablot.²¹⁰ Por ejemplo, del estreno de la ópera *Charles IV* escribió lo siguiente:

La obertura contiene, conforme a una tradición que va desapareciendo, reminiscencias de los principales temas de la ópera. Es una página bien escrita, como todo lo que escribió Halèvy, y que hace sentir las riquezas y la variedad de una instrumentación correcta, original, que, respetando las formas escolásticas, une, en todo cuerpo des *spartito*, la encantadora fluidez de las melodías a las más complicadas combinaciones técnicas.

El Coro de introducción [...] es ligero, sencillo y gracioso; más, ¡ay! Fue ejecutado con lastimosa debilidad por el enjambre de las avezadas coristas que parecen haberse esquivado de una pequeña arca de Noé en que habría algunos animalillos de la raza felina y maulladora, y ni un solo ruiseñor.

[...] Nos permitimos observar al director de orquesta y a los artistas que la primera estrofa debe cantarse *pianissimo*, y a la segunda, que gradualmente va llegando al *fortissimo*, sólo así se puede obtener el efecto progresivo que se propuso el compositor.²¹¹

En estos párrafos, se observa como Bablot retoma varios de los puntos descritos hasta el momento como características de una obra musical y su respectiva crítica. Primero, va describiendo los elementos que constituyen una obra completa y acabada, valora que todos los elementos formen un cuerpo en su partitura, incluso él va estructurando su crítica como dicha obra, pues inicia con la obertura, pasa al coro y luego se dedica a dar consejos a

²¹⁰ Periodista y músico, fue redactor en jefe y editor de *El Federalista*, además de fundar los periódicos *El Telégrafo* y *El Daguerrotipo*. En el ámbito musical se conoce por su labor como cronista y por dirigir el Conservatorio Nacional de México en el periodo entre 1882 y 1892. Es considerado en la actualidad como pionero de la crítica musical de México (Bonilla Reyna, Helia Emma. “El Telégrafo y la introducción de la caricatura francesa en la prensa mexicana”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 81 (2002): 53-121.

Bonilla Reyna, Helia Emma. “El Telégrafo”, 55-56.

²¹¹ Proteo, “Crónica musical. Charles VI. Poema de Casimiro y German Delavigne. Música de Halévy”, *El Siglo Diez y Nueve*, año XLL, núm. 13, 099 (1882), 1.

los intérpretes sobre algunas frases de las primeras estrofas. En segundo lugar, sitúa al compositor en una tradición musical y califica tanto la obertura, como bien escrita, así como los materiales que la componen, es decir la instrumentación (correcta, original). Como tercer aspecto, hace una crítica a los intérpretes con base en un ideal de sonido fundamentado en la partitura, al señalar tanto al director de orquesta como a los cantantes por cambiar los matices dinámicos establecidos por el compositor.

Alfredo Bablot fue uno de los músicos pioneros en escribir sobre espectáculos en la prensa desde un lenguaje especializado. Así, figura como uno de los profesionales que para finales de siglo tuvieron un papel importante entre los redactores de crítica musical, además de que tenía un nombre de prestancia que podía impulsar tales ideales de manera contundente al ocupar cargos prestigiosos en el medio como la dirección del Conservatorio Nacional de Música.²¹²

A partir de la especialización de los periódicos y sus secciones, alrededor de la década de 1880, otros especialistas en música se interesaron en hacer crítica musical, entre estos se integraron de manera regular la cantante de ópera Fanny Heron O'Reilly, mejor conocida en el medio como Fanny Natali de Testa,²¹³ el compositor Melesio Morales y, unos años después, los compositores Ricardo Castro y Gustavo E. Campa.

En cuanto a los literatos, continuaron escribiendo en la prensa, más no de temas tan diversos como en décadas previas. Entre los escritos de los que se hacían cargo estaban las secciones culturales, en donde figuraban las crónicas de teatros.²¹⁴ Algunos de los autores que se ocuparon de la música en este periodo fueron Manuel Gutiérrez Nájera, Federico Gamboa, Luis G. Urbina, Juan de Dios Peza, Victoria González, Enrique Chávarri y Ángel de Campo.²¹⁵ Además de este grupo de escritores, los abonados o aficionados al espectáculo continuaban formando parte del debate de numerosos aspectos relacionados al espectáculo, tal como lo hacían desde tiempos atrás.

Los textos de todos estos escritores aportaron a lo que sería la crítica musical desde sus diferentes perfiles, sin embargo, los compositores de la nueva generación, como lo fueron Gustavo E. Campa y Ricardo Castro, perseguían una especialización de la crítica

²¹² Baqueiro, *Historia de la música*, 410.

²¹³ Papillon, "Echoes of the week", *The Two Republics*, t. XVI, núm. 34 (1882), 1.

²¹⁴ López, "La crónica", 54.

²¹⁵ Miguel Ángel Castro, "De gente y cosas nuevas", 113-121.

con énfasis en la música en sí misma. También era una manera de distinguir sus propias apreciaciones de las que pudieran verse desde otros campos, tomando a este tipo de forma especializada como la de mayor legitimidad para hablar respecto a la música.²¹⁶

Cuando Campa se integró a la sección de música en el periódico *El Universal* se refiere a la crítica musical de la siguiente manera:

La crítica puede ser [...] beneficiosa, siempre que, bajo el prestigio de autoridades reconocidas, imponga ideas fecundas en resultados, persiga ideales indiscutibles, anhelo el progreso basado en hechos y principios legítimos, aquilate con acierto relativo los méritos ajenos, aplauda entusiasta aclamando lo que merezca estímulo, y combata y censure con severidad, si es preciso, los avances de la rutina, el ensanche del mal gusto naturalmente dominante, y el pernicioso influjo de una torcida educación artística.²¹⁷

El compositor citado tenía una idea de crítica por medio de la cuál un especialista en música debía mostrar al público lector ideas de qué música escuchar, por qué escucharla, cómo debía escucharla y, a la vez, cómo debía ser creada. Tenía la responsabilidad, según su perspectiva, de ser un guía del gusto musical.²¹⁸ Así pues, durante varios años existió una tensión entre los cronistas y los ahora críticos musicales. En ese proceso, de a poco se fueron excluyendo elementos que no se consideraron como propiamente musicales. Igualmente, se fue acentuando la idea de que para escribir sobre música había que ser especialista en ella.

En el contexto de fines del siglo mexicano, el experto en música era quien determinaba o influía en lo musicalmente aceptable. Los críticos, entonces, comenzaron a tener una fuerte injerencia en la definición de qué considerar música en pleno derecho, en definir géneros, canonizar obras, marcar pautas de cómo escuchar una pieza o establecer posiciones destacadas de los sujetos que serían más relevantes para el campo.²¹⁹ De esa manera, tales personajes coadyuvaron a la naturalización de numerosas prácticas musicales. Al mismo

²¹⁶ Sus tendencias al escribir se pueden ver en los textos que publicaron desde 1887 en *La Juventud Literaria* a lado de Melesio Morales y Luis G. Urbina.

²¹⁷ Gustavo E. Campa, "Asuntos musicales. Algunas reflexiones sobre la crítica", *El Lunes del Universal*, t. v, núm. 64 (1890): 3.

²¹⁸ Campa, "Asuntos musicales", 3.

²¹⁹ Hernández, "Música y acontecimiento", 35.

tiempo, esta noción de crítico como experto del campo musical, marcó las diferencias entre lo que era ser cronista, crítico o aficionado entre los escritores.²²⁰

Desde este periodo han existido las tensiones y debates sobre los perfiles de quien debe o puede escribir crítica musical. Se ha cuestionado si la tiene que escribir el compositor, el intérprete, director o un melómano aficionado que no posee el dominio de la técnica.²²¹ Aun así, todo esto no impidió la producción de numerosos textos sobre la actividad artística del país desde distintas posturas, fueran crónicas literarias o de opinión, por ejemplo.

En resumen, a lo largo de los años revisados se observan diferentes mecanismos bajo los que se trató de normar lo que había de tener cabida en los teatros, ámbito al que particularmente se enfocó la crítica. Efectivamente, cuestiones como lo político y diferentes reglamentaciones incidieron, así como una serie de personajes pertenecientes a la élite del país, tales como intelectuales y empresarios, lo mismo que organismos impulsados por los mismos grupos. Como también se advierte, la crítica se torna en una suerte de receptáculo donde se reflejan los intereses, ideales y aspiraciones de lo que se debe de entender por el arte musical y su práctica. Incluso ésta llega plasmarse y condicionar aspectos como la producción, ejecución, escucha y la manera de vivenciar la música. Todo esto ocasionó discusiones en torno al perfil que ha de generar estos escritos, donde a un tipo de especialista se le llega a tomar como el más capaz para realizar esta labor.

A pesar de todos los debates, es común que en los estudios sobre crítica musical se les reconozca como especialistas a literatos y a compositores, principalmente. Los primeros como antecesores y los segundos como los forjadores de la crítica musical.²²² A ambos perfiles se les puede situar como participantes activos en la consolidación de parámetros de la crítica musical, e impulsores de maneras de abordarla y escribirla. Pero resulta vital señalar que, ya fuera mediante la crónica o bajo la forma especializada de la crítica, hay una

²²⁰ Gómez, “La crítica musical”, 25.

²²¹ Miguel Bueno, “La crítica musical”. Ponencia presentada el 5 de septiembre de 1961 en la Unión Mexicana de Cronistas de Teatro y Música. En CENIDIM, Colección Gerónimo Baqueiro Fóster, caja 1, expediente 3382, Fojas 1-8.

²²² Se considera que la crítica musical en términos profesionales se concretó a principios del siglo xx con los textos de Alba Herrea y Orgazón, Rúben M. Campos, Carlos Chávez, Manuel M. Ponce, después, Esperanza Pulido, Gerónimo Baqueiro Fóster, Carlos Palomar, Adolfo Salazar, Rodolfo Halffter, José Antonio Alcaraz, y otros. Véase el texto introductorio de Yael Bitrán a la reedición del libro: Alba Herrera y Ogazón, *Puntos de vista*, XXII-XXIII.

centralidad hacia lo masculino. No sólo en cuanto a los personajes que producen estos escritos (casi en su totalidad hombres), sino también en las formas en las que comúnmente se sitúa lo femenino. Una situación que prevalecería a lo largo de los años. Precisamente, la incorporación de una cantante profesional en el escenario de la crítica musical como Fanny Heron, supone un hecho inusual. Su presencia como crítica implicará un punto de tensión en ese medio constituido a lo largo de su historia desde una preponderancia hacia lo masculino.

CAPÍTULO 2. LAS ESCRITORAS DE PRENSA EN LA CIUDAD DE MÉXICO, SIGLO XIX

El acceso de las mujeres escritoras para colaborar en la prensa estuvo limitado durante el siglo XIX, sin embargo, figuraron aun cuando lo hicieron en terreno masculino. Precisamente, por la dificultad del acceso a la prensa por parte de las mujeres es que se hace necesario indagar en las trayectorias de aquellas que se colocaron en ese medio. Saber qué tipo de formación tenían, cómo era su discursividad, de qué géneros se valían. Sobre todo, conocer cómo se enfrentaron e instalaron en un medio y una época en la que había pocos elementos a su favor para hacerlo.

En el caso de la crítica musical, hasta el momento solamente he localizado a una mujer que logró posicionarse entre los críticos reconocidos de la época: Fanny Heron O'Reilly. Conocida en el medio bajo el seudónimo de "Titania", esta escritora fue también cantante de ópera y docente de canto, cuyos textos publicados en el transcurso de la década de 1880, se centraron en temas de música y otros asuntos afines. A pesar de que su trabajo cumplía con los estándares de la crítica musical periodística de aquel tiempo, no se le reconocía plenamente dentro de ese campo. Es decir, los escritores del ramo difícilmente le concedían estar en paridad con ellos.

El caso de Fanny Heron no fue aislado. Contrariamente, este tipo de segregaciones eran una constante en la época que, desde luego, tenía un sin fin de matices. Evidentemente, hubo diferentes procesos mediante los cuales las mujeres se fueron abriendo paso en el campo de la redacción, así como en otros ámbitos. Justamente, en este capítulo me detengo a revisar parte de esos procesos para más adelante (capítulos tres y cuatro), ahondar en el caso específico de Heron y entender cómo es que llegó a ser pionera

de la crítica especializada en música en el contexto de la prensa de la capital mexicana de finales del siglo XIX.

Dicho lo anterior, en este capítulo se indaga en cuáles eran los espacios con los que contaron las mujeres para realizar actividades en la esfera pública y el papel que tuvieron las escritoras en ello. Se quiere saber qué tipo de limitantes tenían y las coyunturas que tuvieron para mostrar sus ideas en las publicaciones del periodo. Esto es, de qué manera se hacían presentes en lo público y expresaban su intelectualidad valiéndose de la prensa, a pesar de las numerosas restricciones que por ser mujeres se le imponía en la época. En un primer apartado se establecen algunas circunstancias en que ellas estuvieron presentes en la esfera pública, principalmente de los sectores laboral y educativo, mismos que se relacionan con la interacción y presencia de las mujeres en el medio impreso. En una segunda sección se revisa cómo a través de revistas dirigidas a un público de lectoras fueron tomando espacio en los periódicos hasta contar con sus propias secciones y escribir de temas de su interés. Finalmente, argumento que las escritoras utilizaron una mezcla de géneros literarios “menores”, como las cartas, ensayos, crónicas o formatos de revista, así como otros considerados “propios de su sexo”, para generar una suerte de textos híbridos mediante los cuales podían expresar asuntos de su interés, más allá de lo que se esperaba de ellas en tanto que mujeres escritoras.

2.1. Las mujeres en la esfera pública. Espacios de trabajo y educación en la Ciudad de México durante el siglo XIX.

A través de evidencias históricas y etnográficas, Rita Segato argumenta que, en los países latinoamericanos colonizados por Europa, el terreno doméstico, ocupado principalmente por mujeres, entró en una fase de despolitización como consecuencia del proceso colonial. La autora señala que antes de tales invasiones, si bien las mujeres y hombres se dividían el trabajo y el de ellas tenía menor prestigio, tanto la esfera pública como la doméstica eran igual de importantes en la organización social. Se trataba, pues, de un sistema dual, complementario, que tenía entre sus características la presencia de lo que denomina patriarcado de baja intensidad. Esto es, que efectivamente existía una desvalorización por la participación femenina, pero con un matiz bastante particular al tener ellas el dominio

político de la esfera doméstica desde donde participaban e incidían en las decisiones del ámbito público. Contrariamente, luego de la colonización, tal sistema de organización social se fue transformando y adoptó otras características que culminaron en un sistema binario, en donde la jerarquía de la esfera pública quedó sobre la doméstica.²²³

Siguiendo a la misma autora, el éxito de la incorporación de pautas de género occidentales al sistema preexistente al moderno/colonial, en parte se dio por la similitud de las normas existentes del patriarcado de baja intensidad. Por lo anterior, no fue particularmente difícil su adaptación en las sociedades en las que se insertó. Sin embargo, adquirió un nuevo sentido que se tradujo en el establecimiento de un patriarcado de alto impacto. En efecto, para Segato, este cambio en el orden social fue debido a la introducción de las construcciones occidentales de género, aunada a la de raza, las cuales se cimentaron como ejes fundamentales de las relaciones de poder modernas. Además, la autora establece que durante la conformación de los Estados-nación continuó operando dicha forma de organización moderna/colonial a través de instituciones, discursos, ideologías, la cultura, entre otras cosas.²²⁴

De esta manera, la propiedad privada, la organización del Estado, además de la heteronormatividad como fundamento del origen de la familia nuclear, fueron factores determinantes que dieron cauce al proyecto civilizatorio capitalista en América Latina. Bajo esta forma de organización el espacio público se volvió preponderante. Todo lo importante socialmente sería discutido en ese escenario, toda vez que se torna en el sitio exclusivo para la política y como el lugar predilecto para la generación de conocimiento y para dirigir cuestiones económicas. Con este empoderamiento de la esfera pública y, por ende, de algunos hombres que la regían, los sectores más afectados fueron las mujeres, las personas feminizadas, racializadas e infantilizadas.

Con la retracción del ámbito privado frente al público, las mujeres fueron relegadas de la actividad económica, se debilitaron sus relaciones sociales al estar bajo la dependencia de la institución familiar conyugal, lo mismo que quedaron desprovistas de derechos. Ahora, las mujeres dependerían legalmente del jefe de la familia nuclear, a quien

²²³ Segato, *La Guerra contra las mujeres*, 20.

²²⁴ Segato, acorde a las ideas de Anibal Quijano expresadas en el giro decolonial, utiliza el término *moderno/colonial* para expresar la conciencia histórica y sociológica por la necesidad del evento “americano” como condición de posibilidad de la modernidad, así como también del capitalismo (Segato, *La guerra contra las mujeres*, 20).

se le dotó del poder de resguardar bajo su dominio todo aquello relacionado con la esfera íntima y privada, quedando vulnerables de las negociaciones de los hombres en el ámbito de lo público y muchas veces también bajo su yugo.

Pero, en ese marco, no todos los hombres participaban por igual de la vida pública, ni tenían los mismos márgenes de incidencia o de negociación. Es claro que entre los hombres que adquirieron mayor empoderamiento dentro de este orden social, se encuentran aquellos que contaban con propiedades y capitales de distintos órdenes. Bajo este tipo de perfiles fraguaría esta sociedad que de a poco iría definiendo y solidificando su sistema legal, su economía y la regulación de la vida pública.²²⁵ Dentro de esta lógica, las mujeres se vieron en una profunda coerción para mantenerse en la esfera doméstica. Sin embargo, todo esto no fue tan tajante. No todas las mujeres se privaron de una economía independiente o se confinaron al hogar sin más, hubo numerosas excepciones que, bajo diversos procesos de agenciamiento, contradijeron la lógica de poder que las relegaba de la esfera pública.

Entonces, partiendo de la idea de que las actividades en la esfera pública del México decimonónico estuvieron atravesadas por ejes de poder estratificantes como el género y la raza, las mujeres no contaron propiamente con un espacio de enunciación dentro del discurso de poder. De hecho, su acceso a la esfera pública quedó supeditado según su posicionamiento dentro de la escala social. Así, su margen de movilidad en ese rubro también dependía de factores raciales como si eran mestizas, indígenas o españolas; además, de cuestiones sociales como si eran casadas, viudas o solteras, así como su clase social, edad y procedencia. Todo esto marcó diferencias al momento de acceder a actividades fuera del hogar, lo mismo que pautó cómo serían vistas y tratadas según su comportamiento. De modo que, bajo estas categorizaciones se condicionó socialmente –y emocionalmente– a las mujeres.

Como se ha establecido, a lo largo del siglo XIX en la Ciudad de México las actividades de las mujeres fueron limitadas y con pocas posibilidades de movilidad social. Sin embargo, no fue definitiva la imposibilidad de moverse públicamente, tampoco estuvieron completamente sometidas a los discursos sobre su género, sobre todo en lo que concierne al ámbito de la vida cotidiana. De hecho, ante necesidades elementales como

²²⁵ Segato, *La guerra contra las mujeres*, 36-42.

complementar la economía del hogar u otras de carácter sistémico como las insuficientes manos para la guerra o los pocos recursos para la manutención de viudas y huérfanos, entre otras urgencias que no podían solventarse desde las instituciones gubernamentales, eclesiásticas o sociales, fue frecuente que las normas se flexibilizaran. Este tipo de circunstancias y otras semejantes fueron momentos claves para que las mujeres se incorporaran a actividades públicas.²²⁶ Así, en el caso de mujeres de bajos recursos que laboraron fuera del hogar en las primeras décadas del siglo, pronto devinieron en cigarreras, las cuales se integraron a fábricas de tabaco o estanquillos;²²⁷ bailarinas y cómicas, que trabajaban en las casas de títeres o el Coliseo,²²⁸ así como aquellas que llegaron a formar parte del reclutamiento militar bajo condiciones bélicas.²²⁹

Sonia Pérez Toledo en su estudio sobre el trabajo femenino en la Ciudad de México analizó las opciones de empleos que ellas tenían a mediados del siglo XIX. A partir de una muestra de 9 559 mujeres registradas en el ayuntamiento, examinó sus actividades como trabajadoras. Los resultados revelan que se ocuparon en los siguientes campos: servicio doméstico (70%), sector artesanal (19%), comercio (10%) y profesiones (1%).²³⁰ Con excepción del último rubro, dichas labores las realizaban mujeres de escasos recursos,

²²⁶ Silvia Marina Arrom, *Las mujeres de la Ciudad de México, 1790-1857* (México: siglo XXI editores, 1988), 29.

²²⁷ Maribel Lara Cruz, *Las mujeres en lucha continua. La Real Fábrica de puros y cigarros de la Ciudad de México, 1769-1856*, tesis de maestría en Historia (Ciudad de México: UAM-I, 2021), 46.

²²⁸ Las bailarinas en general y cómicas o “graciosas” con papeles secundarios fueron los puestos artísticos del Teatro Coliseo por los que se pagaba menos en las temporadas anuales. Por citar un ejemplo, en la temporada de 1806-1807 la primera dama, que fue la cantante principal, María de la Luz Vallecillo ganó 2000 pesos, mientras que la primera graciosa 1500 pesos y la tercera graciosa ganó 300 pesos por toda la temporada. De igual manera el trabajo de las bailarinas no era tan valorado como el de las cantantes o los instrumentistas, pues la primera bailarina Guadalupe Gallardo en la misma temporada ganó 600 pesos y el resto de las compañeras ganaron entre 250 y 500 pesos en todo el año (Delgado, “Entre murmullos y penurias, 381-387) También véase Manuel Mañón, *Historia del Viejo Gran Teatro Nacional de México*, tomo I. 49-51)

²²⁹ Sobre la participación de las mujeres en el conflicto armado de la Guerra de Independencia véase: Norma Angélica Hernández López, *Los recogimientos de mujeres en la Guerra de Independencia, 1810-1831*, tesis de maestría en Historia, (Ciudad de México: UAM-I, 2021).

²³⁰ Las actividades dentro de los oficios domésticos que identificó la investigadora fueron: sirvientas y criadas, lavanderas, cocineras, recamareras, niñeras, ama de llaves, mandaderas, galopinas, planchadoras, mozas y afanadoras. Entre el sector artesanal localizó a mujeres en los oficios de costureras, devanadoras, empuntadoras, tejedoras, urdidoras, hiladoras, pasamaneras, sederas, bordadoras, laneras, sastras, botoneras, jasperas, entorchadoras, sombrereras, precilladora, tintorera, modista, obrajera y otras. Entre las dedicadas al comercio muestra actividades en la venta de comestibles y alimentos preparados, la compraventa en general, así como bodegueras y corredoras. Por último, las actividades consideradas en el rubro de profesiones fueron: maestras, enfermeras, parteras, dueñas, hacendadas, actrices, arrendatarias y réditos. [Sonia Pérez Toledo, “El trabajo femenino en la Ciudad de México a mediados del siglo XIX”, *Signos históricos*, núm. 10, julio-diciembre (2003), 90, 100, 108].

quienes se hicieron cargo de estas tareas con escasa remuneración económica y vistas como de poca prestancia social.²³¹

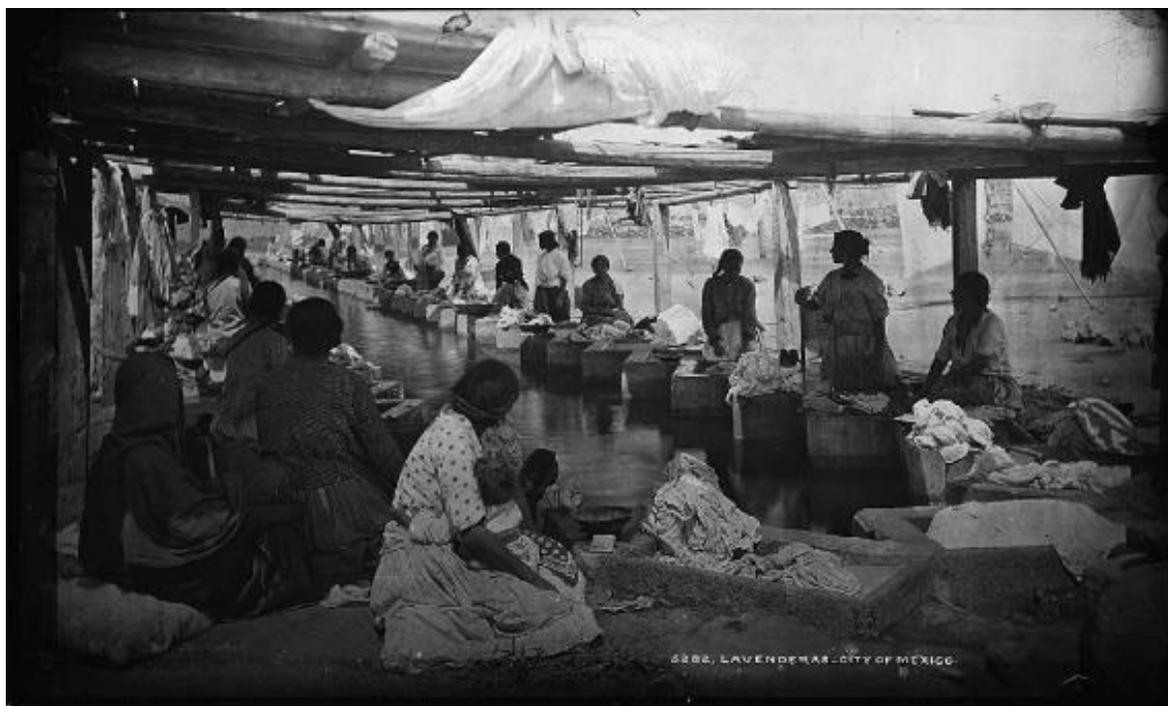


Figura 4. William Henry, *Lavanderas*, Ciudad de México, ca. 1880-1897.²³²

Para la década de 1860, igual que las décadas siguientes, la situación laboral de las mujeres no fue tan diferente.²³³ A pesar de que para finales del siglo se aceptaba su incorporación a las fábricas de cigarros y de ropa como parte de la fuerza de trabajo, y que en esas industrias se abrieron más espacios para ellas en la producción de seda y tejidos de punto, sus condiciones continuaron siendo precarias y sus actividades restringidas. Además, es posible que su precarización aumentara con la industrialización, pues hubo recortes salariales, aumento de los turnos, entre otras situaciones. Al mismo tiempo, se diferenciaba el valor de su trabajo frente al de sus homólogos varones, situación que frecuentemente se materializaba en una paga menor a la de ellos simplemente por el hecho de ser mujeres.²³⁴

²³¹ Pérez, “El trabajo femenino”, 82, 89.

²³² Tomado de: Detroit Publishing Co.

²³³ Pérez, “El trabajo femenino”, 86-87.

²³⁴ Susie S. Porter, *Mujeres y trabajo en la Ciudad de México. Condiciones materiales y discursos públicos (1879-1931)*, (México: El Colegio de Michoacán, 2008), 11-14, 27.

Los trabajos de mayor prestigio a lo largo del siglo fueron aquellos en los que se necesitaba una mayor especialización como los del rubro artístico o el intelectual.²³⁵ Estas tareas fueron en su mayoría confiadas a los sectores medios y altos de la capital, un estrato social conformado por menos de la cuarta parte de la población de la Ciudad de México durante el siglo XIX.²³⁶ No obstante, las mujeres adscritas a este nicho no eran aceptadas en todas las actividades, únicamente en aquellas que se consideraron como propias de su sexo.

Paradójicamente, en los estratos altos de la sociedad era donde se exigía mayor cuidado de las mujeres al momento de realizar actos públicos. El hecho de que se mantuvieran en la esfera doméstica era considerado simbólicamente como parte de la honorabilidad de la familia. En caso de que las mujeres de estos sectores realizaran actividades fuera de ella, únicamente era bien visto si eran labores consideradas respetables según su estatus social y, evidentemente, su género. Además, tenían que justificar los motivos por los cuales se incorporaban al ámbito público. O sea, la presencia fuera del hogar de las mujeres de clases medias y altas de la capital se restringían al menos por dos vías: por las limitaciones que implicaba su género y por su condición de clase.²³⁷

Lo anterior se puede visualizar en el antes citado estudio de Sonia Pérez sobre el trabajo femenino. En los resultados de la investigadora se refleja la poca presencia que tuvieron las mujeres en las profesiones liberales. Únicamente el 1% de la muestra se involucró en éstas. Esto es, que solamente 127 mujeres de las 9 559 consideradas participaron en profesiones. Igualmente, en la misma estadística se puede observar la relación entre las mujeres y las funciones que se suponían propias de su sexo y su clase, pues, las de ese segmento, principalmente laboraron como maestras (58), enfermeras (26) o parteras (18). Esto es, servicios aceptados por considerarse propios de su sexo y respetables ante la sociedad, que invariablemente involucraban deberes relacionados con la maternidad,

²³⁵ Sonia Pérez Toledo, *Los hijos del trabajo. Los artesanos de la Ciudad de México, 1780-1853* (México: UAM-I/El Colegio de México, 1996), 57.

²³⁶ A partir del censo de población de 1811 de la Ciudad de México, Silvia Arrom analizó a los grupos socioeconómicos de la Ciudad de México usando como indicador de su posición social el número de sirvientes con los que contaban en las casas, llegando a la conclusión de que correspondían a un 4% de ricos con tres o más sirvientes y 18% con uno o dos sirvientes que los consideró de clase media. Es decir que para 1811 la población de clases altas y medias podría considerarse que fue de aproximadamente 2% (*Las Mujeres de la Ciudad de México*, 20-21).

²³⁷ Susie S. Porter, *De ángel del hogar a oficinista. Identidad de clase media y conciencia femenina en México, 1890-1950*, traducción al español de Lourdes Asiain (México: El Colegio de Michoacán, 2020), 27-30.

la crianza y el cuidado. Contrariamente, las mujeres dedicadas a otros quehaceres profesionales como los de dueña (9), hacendada (6), actriz (5), arrendataria (3) o réditos (2), son mucho menos.²³⁸

Aparte del constructo de género y de clase ligados a las labores de estas mujeres, también estuvieron expuestas a otras clasificaciones que sumaban en mayor o menor medida a las restricciones de su movilidad social, como fue su estado civil. Siguiendo el mismo estudio de Pérez Toledo, entre las características de los perfiles de las mujeres resaltó que la mayoría de las trabajadoras eran viudas o solteras y las menos casadas.²³⁹ En el caso de las mujeres de clase media y alta que se unían en matrimonio eran menores las oportunidades de realizar tareas fuera del hogar a diferencia de las viudas y solteras, pues estas últimas podían comprobar con mayor facilidad su necesidad de trabajar y así justificar su presencia en la esfera pública. Mientras que las casadas se consideraba que no tendrían la necesidad de trabajar por ser el deber del esposo mantenerlas, y si debiera hacerlo, tenía que contar con el permiso del mismo marido.

Según los discursos imperantes del género que operaban en la época, las actividades a las que podían acceder las mujeres eran diferenciadas por no ser aptas para el trabajo intelectual debido a su naturaleza sexual. Estas ideas eran difundidas respaldándose en la ciencia, la religión o el derecho. Un ejemplo de lo anterior se observa en una publicación de *El Diario del Hogar*, en donde hacia finales del siglo XIX, a través de argumentos con una supuesta base científica se afirmaba la idea de que la condición de género dictamina la superioridad-inferioridad del intelecto.

Importantes diferencias separan el cerebro femenino del cerebro masculino. La capacidad media del cráneo de la mujer es inferior doscientos veinte centímetros cúbicos, el peso del cerebro inferior también en un término medio de ciento setenta y dos granos del cerebro masculino. En fin, (hecho importante) la altura del cráneo, que indica el predominio de las circunvoluciones intelectuales, está mucho menos marcada en la mujer que en el hombre [...].

La función intelectual difiere en los dos sexos. Por observaciones muy justas y estadísticas demasiado concluyentes, G. Delaunay prueba que la mujer es menos criminal,

²³⁸ Pérez, “El trabajo femenino”, 89, 111.

²³⁹ Pérez, “El trabajo femenino”, 107.

más caritativa, más veleidosa, más parlanchina, más miedosa, etc., que el hombre. ¿Pero no son estos caracteres resultado de la educación? ¿Si la mujer es superficial, inconstante, atrasada; si el sexo a que pertenece produce menos individualidades eminentes, no proviene esto más bien, de la inferioridad de sus funciones de educación en nuestra sociedad, que de la positiva inferioridad orgánica nativa?

Sea de ello lo que fuere, en el sexo femenino evidentemente predominan las facultades de sentimiento sobre las facultades de inteligencia propiamente dicha.²⁴⁰

Desde pensamientos semejantes al de arriba se asoció a las mujeres con funciones de madres, esposas e hijas y se esperaba que lo que realizaran estuviera en sintonía con su ser de “naturaleza sentimental”. Como consecuencia, las responsabilidades mayormente aceptadas, y a las que se dedicaron las mujeres en gran parte del siglo, fueron aquellas que se veían como una extensión de la hija o esposa, madre y ama de casa. Mientras que la idea de la intervención de las mujeres en otro tipo de aspectos de la vida social era en detrimento de su naturaleza femenina y de los valores morales que la definían como dulce, sumisa y modesta.²⁴¹ De ahí que ser profesora, enfermera o partera fueran actividades de mayor aceptación social para que las realizaran las mujeres.

Aun así, hubo quienes transgredieron las normas de género y se incorporaron al espacio público a modo de afirmar su capacidad intelectual. Algunas de ellas se pueden visualizar en la figuras de Antonia Rodríguez, que fue arrendataria del teatro Coliseo de México en la primera década del siglo;²⁴² cantantes de ópera como las pioneras mexicanas María de Jesús Cepeda y Cosío y María de Jesús Mosqueira;²⁴³ las impresoras que desde la época colonial se les permitía heredar los talleres de sus padres o esposos por considerarse una actividad respetable para las mujeres,²⁴⁴ entre otros casos como las poetas y las

²⁴⁰ “La comparación de los sexos”, *El Diario del Hogar*, tomo 1, núm. 81, (1882), 1-2.

²⁴¹ Marina Mayoral, “Pervivencia de tópicos sobre la mujer escritora”, *Confluencia. Revista hispánica de cultura y literatura*, vol. 19, núm. 1 (2003), 13-18. Disponible en [<https://www.jstor.org/stable/27922941>], consultado el 12 de diciembre de 2020.

²⁴² *Gazeta de México*, 7 de febrero de 1809, s/n.

²⁴³ Para conocer las condiciones en que se incorporaron al ámbito profesional estas dos cantantes de ópera véase el artículo de Yael Bitrán “Fulgores incipientes: primeras mujeres mexicanas estrellas de ópera (ca. 1830–ca. 1860)”, en *Cuadernos de música iberoamericana*, vol. 34, enero-diciembre (2021), 171-201. Disponible en [<https://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/view/73961/4564456559162>], consultado en abril de 2022.

²⁴⁴ Entre algunos ejemplos se encuentran la española Brígida Maldonado, esposa de Juan Cromberger, quien se hizo cargo del negocio desde 1540, un año después de iniciado el taller en la Nueva España (Luz del Carmen Beltrán Cabrera, “Mujeres impresoras del siglo XVIII novohispano en México”, *Fuentes*

escritoras que abrieron caminos para otras mujeres hacia la esfera pública, principalmente en la segunda mitad del siglo.

En cuanto a las formas de capacitarse de las mujeres pertenecientes a estratos medios y altos en los ámbitos especializados, básicamente se reducían a dos medios: el familiar y el escolar. En cuanto al primero, se daba a través de parientes cercanos en un ambiente familiar —tal como sucedía dentro del artesanado o de grupos que se dedicaron a las manifestaciones artísticas—, donde se transmitían los saberes de generación en generación y se compartían espacios de trabajo.²⁴⁵ Mientras que algunas otras tuvieron acceso a una educación escolarizada en los pocos lugares donde se preparó a las mujeres de manera profesional, como fue el caso de las parteras en la escuela de medicina o en las escuelas de nivel superior de finales del siglo XIX —como la Escuela Normal de Profesoras o el Conservatorio Nacional de Música—. Con excepción de estos lugares, el acceso a la formación para ejercer una profesión era difícil para ellas.

Como bien puede suponerse, ya desde tiempo atrás la condición formativa era más que limitada —y limitante— para el sector femenino. Así, desde los albores del México independiente las opciones educativas de las niñas se remitían a las escuelas Amigas (una suerte de guarderías en casas particulares), escuelas municipales, así como internados y conventos.²⁴⁶ En estos lugares, lo más que podían aprender era la doctrina cristiana, primeras letras y en algunos casos costura u otras habilidades enfocadas al hogar y el entretenimiento doméstico. O sea, se les daban herramientas para el cuidado de los hijos, el mantenimiento del hogar y algunas otras actividades complementarias que se incorporaron con la intención de acrecentar sus habilidades con respecto a los roles que se esperaba que las mujeres cumplieran en la sociedad mexicana, como era el de poder educar a los hijos,

humanísticas, núm. 48 (s/d), 15-28. Por otra parte, algunos nombres de impresoras en la Nueva España que se han localizado hasta el momento entre 1540 y 1755 con sus fechas de actividad son: Brígida Maldonado (1540-1547), Jerónima Gutiérrez (1560-1561), María de Sansoric (1572-1576 y 1594-1597), Catalina del Valle (1611-1617), María de Espinosa (1612-1615), Ana de Herrera (1625-1628), Paula de Benavides (1641-1684), Feliciano Ruiz (1675-1678), Jerónima Delgado (1683-1696), María de Benavides (1684-1700), Gertrudis Escobar (1703-1714), Juana de León y Mesa (1726-1747), María de Rivera (1732-1754) y Teresa Poveda (1741-1755) (Carmen Beltrán, “Mujeres impresoras”, 19-20).

²⁴⁵ Para el caso de las familias de músicos véase: Alejandra Hernández, *La orquesta y la colección de obras reunidas por José Ignacio Triujeque: La introducción de una formación independiente en la práctica musical de la catedral de México (1838-1850)*, tesis de maestría en música (Musicología), México: UNAM, 2017), 33. Para conocer las formas de transmitir los conocimientos en el artesanado véase: Pérez, *Los hijos del trabajo*.

²⁴⁶ Arrom, *Las mujeres de la Ciudad*, 76.

Véase también: Anne Staples, *Recuento de una batalla inconclusa. La educación mexicana de Iturbide a Juárez* (México: El Colegio de México, 2005): 182, 381.

mantener una casa, así como desarrollar habilidades que sirvieran de entretenimiento para mostrarse ante la sociedad, mismas que en algunos casos podían incrementar sus posibilidades de encontrar esposo.

Conocimientos especializados como el arte musical podían llegar a obtenerlos por vías formales e informales —como clases particulares, en las escuelas, sociedades artísticas o veladas— y el uso que las mujeres daban a sus conocimientos obtenidos en las escuelas o en sus casas también fueron reforzados por ellas para presentarse en reuniones y mostrar sus habilidades, mientras que otras decidieron probar suerte en el ámbito público. Así pues hubo profesoras, cantantes, compositoras o simplemente diletantes.²⁴⁷ Yael Bitrán hace referencia al aprendizaje musical como especialmente femenino desde las primeras décadas del siglo XIX: “El rol de la mujer había pasado de la intimidad del hogar a la vida artística pública adentro de un liceo que las considera como socias partidarias y notabilidades, dentro del área musical. Un paso irreversible hacia lo que sería, en la década siguiente, [1840] la posibilidad de la profesionalización femenina en la música”.²⁴⁸

Así pues, aunado a las vías formales de educación, fueron relevantes algunos lugares de sociabilidad como los teatros, las sociedades literarias o las reuniones y tertulias, donde mediante prácticas diversas se compartían saberes. Ahí, algunas mujeres fomentaban su conocimiento a través de elementos como la lectura y la escritura, al recitar poemas de memoria o seguir lecturas de periódicos. Esto último ha sido reconocido por algunas autoras como uno de los medios educativos informales de especial importancia para las mujeres durante la primera mitad del siglo.²⁴⁹ La lectura de diarios fue un método por demás significativo mediante el cual algunas mujeres accedieron a información de diversa índole como de arte, ciencia y política. Sin embargo, las divisiones de género también aparecían en estos medios. Era común que se incluyeran secciones dirigidas especialmente a ellas y cuyos contenidos mantenían la idea de educarlas como buenas hijas, esposas y madres, generalmente según la concepción de la moral católica.

²⁴⁷ Bitrán, “Fulgores incipientes”, 176, 178, 186-187.

²⁴⁸ Bitrán, “Fulgores incipientes”, 187.

²⁴⁹ Morelos Torres Aguilar y Ruth Yolanda Atilano Villegas, “La educación de la Mujer Mexicana en la prensa femenina durante el Porfiriato”, en *Revista historia de la educación latinoamericana*, vol. 17, núm. 24, (2015), 222. Véase también: Ana Lau Jaiven, “La escritura revolucionaria: vida y publicaciones de mujeres periodistas durante el Porfiriato”, *Fuentes Humanísticas*, año 27, núm. 48 (2014): 78; Lourdes Alvarado, “La prensa como alternativa educativa para las mujeres, en *Familia y educación en Iberoamérica*, edición de Pilar Gonzalbo Aizpuru (México: El Colegio de México, 1999).

Ahora bien, respecto a los esfuerzos por brindar instrucción a las mujeres, hasta cierto punto, se debió a la importancia que el proyecto de reforma social del liberalismo concedió a la educación. Así, las distintas administraciones desde Ignacio Comonfort, incluidos Benito Juárez, Sebastián Lerdo de Tejada, hasta Porfirio Díaz, impulsaron un proceso de secularización de lo educativo, el cual cobró mayor presencia en la segunda mitad del siglo XIX.²⁵⁰ Entre los espacios que se abrieron estuvieron la Escuela Secundaria para Personas del Sexo Femenino (1869) —que se transformó en Secundaria Nacional de Niñas (1877) y, finalmente, en Normal de Profesoras (1890)—, la Escuela Nacional Preparatoria (1867),²⁵¹ la Escuela de Artes y Oficios para Mujeres de la Ciudad de México (1871), y también figuró El Conservatorio Nacional de Música que dio espacio para las mujeres. Todas estas instancias eran consideradas parte de la educación media. Por lo que el acceso a estos espacios fue un logro importante para que las mujeres con estudios de nivel primaria pudieran continuar preparándose.²⁵²

Entre las materias que cursaron en algunos de estos nuevos espacios se encuentran higiene, economía doméstica, deberes de la mujer para con la familia; la sociedad y el Estado; pedagogía, además de rudimentos de geografía, álgebra, historia nacional, idiomas, entre otras. Asimismo, aquellas mayores de 15 años podían acreditar en el Conservatorio Nacional de Música las clases de dibujo natural, lineal y de ornato; labores [femeninas], italiano y música vocal e instrumental.²⁵³ Al respecto, ha de hacerse notar que, en el mismo Conservatorio, los varones estudiaban otras materias como composición. Esto es, aunque en principio hombres y mujeres tenían acceso al mismo espacio educativo, en la práctica había diferenciaciones que, nuevamente, las condicionaban al espacio doméstico.

Efectivamente, en las materias de los planes de estudio de la segunda mitad del siglo se continuó la tendencia de mantener a las mujeres en actividades afines a la esfera doméstica. Pero coincido con Kenya Bello en que

²⁵⁰ Kenya Bello, *La educación sentimental. Editoras y lectoras porfirianas de la ciudad de México en El Periódico de las Señoras (1896)*, tesis de maestría en historia (México: Instituto José María Luis Mora, 2007): 20.

²⁵¹ Esta escuela no era enfocada a las mujeres, pero tampoco se impedía su acceso.

²⁵² Morelos Torres y Ruth Atilano, “La educación de la Mujer Mexicana”, 222.

²⁵³ Lourdes Alvarado, *La educación ‘superior’ femenina en el México del siglo XIX. Demanda social y reto gubernamental* (México: UNAM, 2004), 249.

Tales instituciones son significativas por haber inaugurado una oferta educativa hasta ese momento inexistente que permitió a las integrantes de los estratos medios y altos del ‘bello sexo’ incorporarse de manera diferente a la vida productiva [...] De alguna manera, aportaron a cambiar la imagen que había imperado previamente sobre la inteligencia femenina y sobre su derecho a participar en actividades profesionales y culturales.²⁵⁴

Por su parte, Lucrecia Infante repara en que, precisamente, el ingreso formal de las mujeres a estas instituciones fue lo que permitió que varias de las egresadas se incorporaran poco más tarde como escritoras a la prensa o se desarrollaran como poetas y maestras. Desde ese lugar hablaron de la importancia de crear espacios en los que se educara a las mujeres de manera profesional. De hecho, en 1880, al intensificarse las discusiones con respecto al papel que las mujeres tendrían en el proyecto moderno del país, escritores y escritoras, entre ellas profesoras, participaron de manera activa para plantear sus propuestas respecto a cómo es que las mujeres debían acceder a la educación superior y así aportar al progreso de la nación. Algunos de sus postulados se materializaron en la profesionalización de la enseñanza, así como en la apertura de otras fuentes de empleo para ellas.²⁵⁵

Entre las posturas surgidas respecto al papel de la mujer en el proyecto de nación hubo aquellas que cuestionaron la falta de espacios para que pudieran acceder a una educación de manera profesional y así incorporarse a trabajos dignos. También había quienes priorizaban definir un contenido educativo para las mujeres en beneficio de los nuevos ciudadanos que ellas educarían, así como encontrar el equilibrio entre mantenerlas en actividades domésticas y crear espacios dignos para que laboraran. Otras más afirmaban que la mujer debía mantenerse en casa y que no necesitaba más que el amor, la ternura y el instinto maternal con el que educa a los hijos. Los menos fueron los que proponían la igualdad en cuanto al acceso de las mujeres a las profesiones y al trabajo.²⁵⁶

Los argumentos a favor de la apertura a la educación de las mujeres tenían tres lineamientos principales: asegurar el bien de los descendientes; convertir a la mujer en mejor compañera para el hombre y; el menos socorrido, hacer algo en beneficio de la mujer

²⁵⁴ Kenya Bello, *La educación sentimental*, 20.

²⁵⁵ Lucrecia Infante Vargas, “De la escritura personal”, 69-105.

²⁵⁶ Algunas de estas posturas las analizan Morelos Torres y Ruth Atilano en “La educación de la Mujer”, 59-75. Véase también: Lisette Griselda Rivera Reynaldos, “La costura y la caligrafía. Educación elemental y media para las mujeres en México, 1876-1910”, en *Tiempos de América*, núm. 8, (2001).

misma.²⁵⁷ Tales discusiones, aunadas a la relativa estabilidad económica alcanzada en el régimen de Porfirio Díaz, fueron factores sustanciales para que se implementaran políticas en favor del acceso educativo para las mujeres en términos más profesionales. Lo que se reflejó en ciertas acciones en pro de la profesionalización de la mujer, como fue el caso de la transformación de la Escuela Nacional Secundaria para Niñas en la Escuela Normal de Profesoras, por decir un ejemplo.²⁵⁸

Pero habrá que enfatizar que, si bien parte de la apertura al terreno público para las mujeres se debió a ciertas necesidades del proyecto modernizador de la nación, esto no soslaya el hecho de que muchas de ellas aprovecharon el momento coyuntural para ensanchar su presencia en el ámbito público. Con todo y las restricciones sociales y el intento por controlar los saberes de las mujeres y sus actividades, muchas de las veces no suscribieron la forma esperada de usar el conocimiento. En vez de supeditarlos a lo varonil, fueron mucho más allá y lograron entablar actividades profesionales, aun cuando los espacios para ellas eran sumamente reducidos.

En pocas palabras, con el acceso de las mujeres a la enseñanza a finales de siglo, así como a otros campos laborales como la industria, se abrieron mayores posibilidades para que ocuparan la esfera pública. De a poco comenzaron a darse noticias de la aparición de abogadas, médicas, telegrafistas, entre otras profesiones. Entre todo esto, destaca la presencia de escritoras de prensa en donde tuvieron una importante inserción.

2.2 Las escritoras: apertura en la prensa a través de las revistas y secciones dirigidas a lectoras

Tanto los escritores como los lectores de los diarios pertenecían a los mismos estratos sociales, esto es, en su mayoría eran de las clases medias o altas de la Ciudad. Como parte de este sector, las escritoras fueron un grupo reducido de la población que tuvieron la oportunidad de aprender a leer y escribir, además de acceder a la prensa. Esto las enmarcó en un lugar diferenciado con respecto al resto de la población. Sin embargo, su tránsito al

²⁵⁷ Staples, *Recuento de una batalla*, 391.

²⁵⁸ Alvarado, *La educación 'superior'*, 258.

medio impreso se dio en condiciones de desigualdad y en una temporalidad lenta en comparación con sus análogos prosistas.

Si bien, a lo largo del siglo XIX, algunas mujeres publicaron en los periódicos de la capital del país, su presencia no fue ni de lejos numerosa o constante durante todo ese tiempo. Además, las autoras, sobre todo de las primeras décadas de la centuria, han sido difíciles de identificar porque en sus colaboraciones no siempre dejaron constancia de su identidad. Algunas notas aparecían sin firma o como anónimas, otras con iniciales y algunos nombres de mujeres que aparecieron como autoras fueron seudónimos de escritores y viceversa.²⁵⁹ Este encubrimiento, incluso por ellas mismas, perduró a lo largo del siglo. Aun cuando en las últimas tres décadas fue más común que las mujeres firmaran sus textos, se continuaron usando todas esas formas de mostrar u ocultar su identidad según como quisieran mantener su imagen ante el público receptor de sus escritos, es decir, usando seudónimos, firmando como anónimo o incluso sin firma.

Las razones por las cuáles las mujeres no revelaban su nombre en parte respondía al temor de asumir en plenitud una actividad pública. Tal desconfianza da cuenta de los prejuicios sociales vinculados a los roles de género.²⁶⁰ Pues entre sus detonantes se encontró no querer que las asociaran con las posturas políticas de los periódicos, por ejemplo, o evitar llamar la atención por temas que abordaron. Es decir, aun cuando tenían presencia en el espacio público, se encuentran bajo distintos mecanismos que constriñen su desenvolvimiento. Así, los temas que podían abordar eran encauzados de acuerdo con lo que se esperaba que expresara una mujer en la época. De esta manera, las publicaciones iniciales de las mujeres las conformaron principalmente cartas a la redacción en *El Diario de México*, así como colaboraciones con poemas, avisos, anécdotas o saludos. O sea, textos circunscritos a un espacio íntimo, muy anclado en el terreno doméstico y, por tanto, del ámbito privado. Con todo, es posible que en aquellos momentos también enviaran artículos de otra naturaleza pero que se presentaran bajo algún seudónimo o sin firma.²⁶¹

²⁵⁹ Dentro de estas publicaciones se pueden mencionar a Mariana Velázquez de León que usó el seudónimo “Doña M. V. L.” para publicar sus poemas. Como ejemplo de seudónimos de hombres que usaron nombres de mujer para publicar se encuentran Mariano Barazábal (María Bazan), Pedro Cabezas (Paz de Escobar), Antonio López Matoso (Antonia Pozela Mosto) y Carlos María de Bustamante (La Coquetilla). [María del Carmen Ruiz Castañeda, “La mujer mexicana en el periodismo”, 210-211; y “Mujer y Literatura en la Hemerografía”, 81- 89].

²⁶⁰ Claudia Montero, “Trocar agujas por la pluma”, 58-61.

²⁶¹ Esperanza Mó Romero, “Salir del silencio. Lecturas y escritos femeninos en la prensa mexicana de

A partir de los últimos años de la década de 1820, las mujeres participaron un poco más en las publicaciones del México independiente. Esto se dio cuando los impresores-editores de la Ciudad de México, con fines más bien comerciales, tomaron la iniciativa de incorporar secciones en los periódicos y revistas dirigidas a públicos específicos, entre las que se encontraron aquellas enfocadas únicamente a mujeres.²⁶² Algunos de los impresos que contaron con secciones para ellas son *El Iris* (1826) y *El Águila Mexicana*.²⁶³ Pero, más significativo aún, fue que también se lanzaron revistas con la totalidad de su contenido dedicado a lectoras, entre éstas: el *Almanaque de las Señoritas* (1825),²⁶⁴ *El Calendario de las Señoritas Mexicanas* (1838-1841 y 1843), *el Semanario de las Señoritas Mexicanas* (1841-1842), *Panorama de las Señoritas* (1842), *Revista Mexicana* (1846),²⁶⁵ *El Presente Amistoso* (1847, 1851-1852), *Semana de las Señoritas Mexicanas* (1850-1852), *La Camelia* (1853), y *Álbum de las Señoritas* (1856).

Estas publicaciones tuvieron como objetivo entretener y educar a las mujeres según las visiones de sus directores, todos ellos varones. Las temáticas que abarcaron fueron las que consideraron debían ser del interés del “bello sexo”.²⁶⁶ Por esta razón, entre los textos abundaban historias con moralejas, consejos para el mantenimiento del hogar, así como contenidos para que las mujeres se entretuvieran en casa como patronas para bordados, partituras, figurines, recetas y otras manualidades. Aunque también se incorporaban artículos que referían a hechos científicos, artísticos y religiosos, mismos que generalmente eran traducciones de textos europeos y estadounidenses.²⁶⁷ Sin embargo, el contenido

principios del XIX”, en *Mujeres en la Nueva España*, coordinación de Alberto Bahena Zapatero y Estela Roselló Soberón (México: UNAM, 2016), 264-266. Disponible en [http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/mujeres/nueva_espana.html] (Consultado en marzo de 2022).

²⁶² Suárez, “La producción de libros”, 21.

²⁶³ Claudia Benítez, *Las mujeres en la historia de la prensa. Una mirada a cinco siglos de participación femenina en México*, (México: DEMAC, 2012), 44. Y: Ruiz, “Mujer y literatura”, 84.

²⁶⁴ Jaiven, “La escritura revolucionaria”, 77.

²⁶⁵ Lissete Griselda Rivera Reynaldos, “La construcción del ‘deber ser’ femenino y los periódicos para mujeres en México durante la primera mitad del siglo XIX”, *Ciencia Nicolaita*, núm. 47, (2007), 8. Disponible en [https://www.academia.edu/44052733/La_construcción_del_deber_ser_femenino_y_los_periódicos_para_mujeres_en_México_durante_la_primera_mitad_del_siglo_XIX]. Consultado el 30 de marzo de 2022.

²⁶⁶ Jaiven, “La escritura revolucionaria”, 77.

²⁶⁷ Tanto en el *Semanario de las Señoritas Mexicanas* como en *El Presente Amistoso* que fueron de las revistas que se desconoce la participación de escritoras, lo que sí se ha dado a conocer son las piezas musicales compuestas por mujeres (Claudia Benítez, *Las mujeres en la historia de la prensa*, 52).

respondía en gran medida al discurso dominante del constructo social de mujer de la época, el cual pugnaba por que la mujer se enfocara al hogar y a la familia.

A pesar de que las revistas eran dedicadas a ellas y contaron con ediciones de calidad, en un principio su éxito no fue el esperado por parte de los editores. Al no tener suficientes suscripciones no pudieron mantenerlas mucho tiempo en circulación. Es conocido que algunas mujeres participaron de manera anónima con traducciones y otros artículos en estas revistas,²⁶⁸ pero algunas colaboraciones con firma son ubicadas a partir de mediados de siglo, cuando la respuesta de las mujeres a este tipo de divulgaciones fue más positiva.

María del Carmen Ruiz Castañeda afirma que la inserción de textos literarios de colaboradoras invitadas por la redacción, y posteriormente el aumento de dichas contribuciones, fue lo que logró atraer al público femenino, particularmente en la segunda mitad del siglo.²⁶⁹ Es decir, los editores y directivos se dieron cuenta de que incluir a más mujeres como redactoras de las secciones dirigidas a ellas tenía mejores resultados comerciales. Se impulsó, entonces, la inclusión de más escritoras en estos medios, forjando así una relación beneficiosa para ambas partes. A su vez, este incremento femenino en la prensa, contribuyó a la consolidación de un público lector compuesto por mujeres.²⁷⁰ Tomando en cuenta esto, dichas ediciones tuvieron un valor muy importante para que las mujeres ganaran otro espacio en la esfera pública, en el que de a poco se fueron involucrando mucho más. No solo eso, proporcionaron un medio de interacción entre mujeres a través de sus cartas, comentarios, dedicatorias, partituras y poemas, que abrió una brecha entre la esfera pública y la doméstica, por lo menos de las clases medias y altas.

Ejemplos de publicaciones donde colaboraron mujeres de manera constante fueron las revistas *El Renacimiento* (1869), *El Anáhuac* (1869),²⁷¹ y *El Federalista* (1872). Pocos años después también se hicieron cargo de secciones completas o suplementos semanales, incluso comenzaron a fungir como directivas. Ejemplo de lo anterior es Ángela Lozano, una de las pioneras que fue jefa del cuerpo de redactores de *El Búcaro* (1873), suplemento

²⁶⁸ Benítez, *Las mujeres en la historia*, 59.

²⁶⁹ Ruiz, "Mujer y Literatura", 82.

²⁷⁰ Suárez, "La producción de libros", 9-25.

²⁷¹ Infante, "De la escritura personal", 94

dominical de *El Correo del Comercio*,²⁷² así como Isabel Prieto de Landázuri quien formó parte de la mesa directiva de *La Alianza Literaria* (1876).

Como se puede observar, hubo entonces una participación más dinámica y fluida de las mujeres en la prensa. Así, si de primera instancia su trabajo se veía reflejado mediante poesías,²⁷³ cuentos, novelas y traducciones, pronto se extendió a la redacción de artículos y columnas propias, para más tarde hacerse cargo de crónicas culturales, ensayos de opinión, revistas de moda, entre otras que se consideraron adecuadas para que ellas las abordaran.²⁷⁴ A pesar de toda esta situación fructífera, debe aclararse que esta expansión en cuanto a secciones y espacios a cargo de mujeres aún era limitada respecto a los temas que podían abarcar. Con todo y los avances en su inserción en la vida pública e intelectual los roles de género se imponían, y la idea de su menor erudición seguía cobrando vigencia. Así, las secciones bajo su responsabilidad comúnmente se escribieron bajo formatos y géneros específicos que se consideraban propios de la expresión femenina. Tal situación no era privativa de la imprenta, pues en diversos campos artísticos e intelectuales han existido géneros valuados como “ligeros”. En el caso del periodismo del siglo XIX algunos considerados así fueron las cartas, las crónicas o revistas de sociales, los cuales eran catalogados como fáciles, sencillos, sentimentales y, por tanto, femeninos.²⁷⁵

Aunque se conoce que las escritoras sí practicaron géneros literarios “mayores” o más bien canonizados, y que algunas fueron reconocidas literatas —como Isabel Prieto de Landázuri, Esther Tapia, Laura Méndez, Laureana Wright, entre otras—,²⁷⁶ las mujeres generalmente quedaban fuera de los medios de proyección profesional. Muy pocas lograron publicar su obra más allá de la prensa —ya sea como novelas o como compendios de sus escritos—, pues era común que fueran objeto de burlas y críticas por parte de los considerados especialistas en las respectivas áreas en las que incursionaban profesionalmente, o simplemente su labor creativa se consideraba de menor valor. Cuando

²⁷² Jaiven, “La escritura revolucionaria”, 77.

²⁷³ Entre las que dieron a conocer su trabajo literario a través de estas revistas se encuentran las poetisas: Isabel Prieto de Landázuri, Esther Tapia de Castellanos, Josefina Pérez, Gertrudis Tenorio Zavala, Rita Cetina, entre las más conocidas (Ruiz, “La mujer mexicana en el periodismo”, 213).

²⁷⁴ Infante, “De la escritura personal”, 92.

²⁷⁵ Claudia Montero, “Textos híbridos”, 241-243.

²⁷⁶ Sobre la trayectoria de algunas poetisas mexicanas en la prensa véase: Lilia Granillo Vázquez, “Primeras periodistas mexicanas: poetisas y empresarias”, en *Personajes y Perfiles*, coordinación de Tatiana Sokorina, (México: UAM Azcapotzalco, 2002), 111-142.

se llegaba a reconocer su trabajo siempre era en comparación con los hombres con frases tipo “parece que lo hizo un hombre” o “está bien para ser mujer”. Es decir, aun cuando tenían un estilo propio o dominaran algún género literario “formal” no eran consideradas como escritoras profesionales.

Pese a la estigmatización de los géneros desde los cuales escribieron las mujeres en la prensa, ellas se sirvieron de estos para continuar abriéndose paso en el ámbito literario y periodístico. Así pues, a través de las secciones y los géneros “femeninos” se normalizó su presencia en la prensa, así como también poco a poco fueron teniendo mayor margen para expresar sus ideas. Esto fue valioso para avanzar en la inversión del discurso de que no eran seres racionales.

Sin duda, a partir de la década de 1870, cuando comenzaron a surgir publicaciones dirigidas y escritas por mujeres, fue cuando vino un mayor empoderamiento de las mujeres en ese medio y en la esfera pública. Entre las revistas que inauguraron una etapa de periodismo femenino en la Ciudad de México se encuentra *Las Hijas del Anáhuac* (1873-1874), la cual se imprimió y redactó por alumnas de la Escuela de Artes y Oficios para mujeres y tuvo como redactora en jefa a Concepción García y Ontiveros. Otras dos revistas encabezadas por mujeres, donde participaban escritoras y escritores, fueron *El Álbum de la Mujer* (1883-1890),²⁷⁷ dirigido por la española radicada en México Concepción Gimeno de Flaquer y *El Correo de las Señoras* (ca. 1883-1893), esta última primero tuvo como director a José Adrián María Rico y a partir de 1886, al fallecer, quedó como propietaria su viuda Mariana Jiménez de Rico.²⁷⁸ Quince años después de la creación de *Las Hijas del Anáhuac* aparece en su segunda época (1887) y un año después cambió su nombre a *Las Violetas del Anáhuac* (1888-1889).²⁷⁹ Esta revista tuvo como directora a Laureana Wright de Kleinhans y los últimos meses se hizo cargo Mateana Murguía de Aveleyra. Como su primera edición tenía como característica que solo escribieron mujeres.

²⁷⁷ Fue creado por la española Concepción Gimeno de Flaquer durante su residencia en México (1883-1890). Sus artículos fueron escritos por autores y autoras de nacionalidad española y mexicana, principalmente, así como algunas participaciones de colaboradoras de otros países hispanoamericanos. El contenido era variado, contuvo textos morales, religiosos, de ciencia, biografías, imágenes de lugares que describían su geografía, textos enfocados a la educación de la mujer, entre otras cosas (Ruiz, “Mujer y literatura”, 88).

²⁷⁸ Aunque era la propietaria, la dirección efectiva se encomendó sucesivamente a Federico Mendoza, Víctor M. Venegas y José R. Rojo.

²⁷⁹ También colaboraron María del Refugio Argumedo, Rita Cetina, Dolores Correa Zapata y otras de la capital y los estados. Llegaron a ser más de 30 colaboradoras (Ruiz, “Mujer y literatura”, 89).

Todas esas publicaciones tuvieron en común que sus textos iban dirigidos a lectoras. Sin embargo, hubo más de una diferencia en cuanto a su contenido y las perspectivas de abordar los temas expuestos. Por ejemplo, *El Correo de las Señoras* tendía a fomentar el ideal de la mujer como “Ángel del Hogar”,²⁸⁰ a través de textos similares a los dirigidos a las mujeres en la primera mitad del siglo. Mientras que otras revistas compartían a sus lectoras otro tipo de preocupaciones, propuestas e intereses, principalmente con respecto a necesidades sociales propias de las mujeres como su educación e integración a más espacios públicos.

Al estar las escritoras a cargo de los contenidos de revistas o bien pertenecer a un medio que en su mayoría lo conformaron mujeres, pudieron generar un espacio para extender a sus lectoras ideas propias desde su condición de género. Considero que las escritoras que colaboraron de manera constante en *El Álbum de la Mujer* y después en *Las Violetas del Anáhuac* (tomando en cuenta el año en que se denominó *Las Hijas del Anáhuac*), como fueron Laureana Wright, Mateana Murguía, María del Refugio Argumedo y Fanny Heron,²⁸¹ estaban consientes del impacto de la prensa como medio de expresión, por lo que usaron sus espacios con fines específicos. Por eso mismo, son de particular interés los textos del cuerpo de redactoras de *El Álbum* y *Las Violetas* en cuanto que incidieron notablemente en la proyección de la intelectualidad femenina.

Con respecto a los temas que abordaron dichos impresos dentro de sus columnas, hubo una tendencia relacionada con el perfil de las escritoras, quienes en su mayoría fueron literatas y profesoras.²⁸² Así, los contenidos estuvieron atravesados por temas relacionados con la práctica literaria y docente. Particularmente destacaron temas referidos al acceso a la educación y de su importancia como vía para la emancipación de la mujer y para que pudieran desarrollar habilidades en diferentes campos como en los artísticos o intelectuales en la esfera pública. Las autoras, además de motivar a las lectoras para mejorar su educación, también impulsaron su participación en las revistas, como fue el caso de *Las*

²⁸⁰ Ruiz, “Mujer y literatura”, 88.

²⁸¹ Lourdes Alvarado, “Laureana Wright, una vida en aras de la superación y la educación de las mujeres”, en *Mujeres protagonistas de nuestra historia* (México: INEHRM, 2018), 110.

²⁸² Entre las escritoras más conocidas actualmente del periodo se encuentran: Esther Tapia, Isabel Pesado, Gertrudis Tenorio Zavala, Ángela Lozano, Josefina Pérez, Laura Méndez, Isabel Prieto de Landázuri, Rita Cetina, Laura Méndez de Cuenca, Refugio Barragán de Toscano, Rosa Carreto, Dolores Correa, Dolores Jiménez y Muro, Concepción Gimeno de Flaquer, Mateana Murguía, Laureana Wright, Margarita Kleinhans, entre otras (Jaiven, “La escritura revolucionaria”, 78).

Violetas del Anáhuac. Con la participación de las lectoras se buscaba que éstas aportaran ideas respecto a cómo mejorar las condiciones de las mujeres.

Así pues, las revistas creadas por mujeres sirvieron a las escritoras, por un lado, de plataforma para lanzarse al mundo de las letras o impulsar las trayectorias artísticas e intelectuales de ellas y otras mujeres en el medio impreso. Por otro, para motivar a sus lectoras a que siguieran el ejemplo de los modelos de mujer que impulsaban para obtener las mismas oportunidades que los hombres de ejercer alguna profesión.

Para la década de 1880 la investigadora Lucrecia Infante identificó que se sumaron a las revistas dedicadas a lectoras tres secciones que se volvieron comunes entre las redactoras: biografías de mujeres célebres, obras literarias y de preceptiva moral por entregas, y una de “temas varios”.²⁸³ La apertura de estas secciones, debido a su flexibilidad en el formato y por ser textos que continuaban siendo considerados como propios de las mujeres, fueron relevantes para que el grupo de escritoras plasmara sus ideas sin levantar sospechas de que estaban invadiendo los espacios masculinos en la prensa.

La sección referida a biografías fue una de las más usadas por las redactoras para mostrar la trayectoria de mujeres que sobresalían por ser estudiosas, profesionistas o destacadas artistas de su tiempo. Siempre que tuvieron oportunidad la dedicaron a mexicanas, aunque también proyectaron como modelos a extranjeras. Entre las biografiadas aparecen escritoras, profesoras, médicas, abogadas, actrices y cantantes a quienes colocaban como ejemplo a seguir y como muestra de las facultades intelectuales que tenían las mujeres. Una de las autoras que utilizó esta sección como plataforma para dar a conocer a numerosas personalidades femeninas y como recurso pedagógico para influenciar a sus lectoras fue la escritora Laureana Wright de Kleinhans. En su “Serie de biografías” en *Las Violetas del Anáhuac* aparecen algunas mujeres contemporáneas de la escritora, quienes por sus perfiles dan cuenta de las profesiones a las que las mujeres de clases acomodadas tenían acceso. Entre ellas describe las actividades de las literatas y periodistas Micaela Hernández, Isabel Prieto de Landázuri, Esther Tapia de Castellanos y Gertrudis Tenorio Zavala. Así como de las profesoras Dolores Correa y Mateana Murguía, a la médica Matilde Montoya y la cantante Ángela Peralta.²⁸⁴

²⁸³ Infante, “De la escritura personal”, 96.

²⁸⁴ Alvarado, “Laureana Wright”, 115, 120-121.

Otra de las secciones nuevas fue la correspondiente a las obras literarias y de tipo moral por entregas. A través de estos textos sus autoras mostraron injusticias sociales que vivían las mujeres. Es decir, el discurso de este tipo de textos, al ser redactados desde la perspectiva de escritoras cambió su sentido inicial de aleccionarlas hacia una obediencia ciega hacia el marido, padre o tutor, a proporcionar a las mujeres herramientas para reflexionar sobre su situación social en distintos ámbitos de su vida. De esta manera, en uno de los números de la revista *Las Violetas del Anáhuac*, un artículo sobre higiene dedicado a las madres de familia, después de dar instrucciones de cómo deberían alimentar a los hijos, dedicó unos párrafos a mitad de la nota para describir las imposibilidades a las que se enfrentaban las trabajadoras al cumplir con sus obligaciones como madres, y argumentó por qué eran justificables sus descuidos sanitarios debido a la situación de desamparo que vivían. Después de introducir su postura regresó al primer objetivo del artículo diciendo: “La pluma ha corrido, lectoras mías, e inconscientemente me he apartado de mi programa; pero para contentaros, haré un esfuerzo e imitando lo que se hace con los instrumentos de música, obligaré mi plática a higiene; vais a verlo”.²⁸⁵ Como este ejemplo se pueden encontrar numerosos textos en la revista donde se introdujeron las condiciones de pobreza y laborales de indígenas y de mujeres de las clases trabajadoras.²⁸⁶

Para Infante Vargas, de las tres secciones que identificó, la de temas varios es la que trascendió con el tiempo y mediante la cual ganó terreno la argumentación filosófica, moral e histórica en defensa de la inteligencia femenina y el derecho de las mujeres a la educación superior.²⁸⁷ Esta sección fue muy importante porque mediante ella se trazaron trayectorias profesionales de mujeres a las cuáles se les puede identificar actualmente como pioneras en algún área artística o intelectual. Tal es el caso de la ya citada escritora Laureana Wright, una de las más estudiadas por la historiografía actual, por cuyos ensayos sobre la educación y la emancipación femenina se le ha situado como filósofa, teórica de la educación y

²⁸⁵ Madreselva, “Higiene. Dedicado a las madres de familia”, en *Las Violetas del Anáhuac*, año 1, tomo 1, núm. 9 (1888), 99-101.

²⁸⁶ En el mismo número véase el artículo “Los Diamantes” en el cual, también en medio de su columna, Ignacia P. de Peña describe las condiciones de trabajo de hombres indígenas en las minas, mientras que habla de las lujosas joyas.

²⁸⁷ Infante, “De la escritura personal”, 96.

pionera del feminismo en México.²⁸⁸ Empero, ha de considerarse que otras secciones usualmente estimadas como más superficiales, tales como las cartas semanales, las crónicas de espectáculos, las modas, entre otras, también son ejemplares importantes de pensamiento y de intelectualidad por parte de las mujeres, aunque sean menos transgresores o explícitos en su formas.

Además de los periódicos dirigidos por mujeres, a finales del siglo hubo otros que les otorgaron un espacio entre sus columnas: *El Diario del Hogar*, *La Juventud Literaria*, *La Patria*, *El Nacional*, *El Partido Liberal*, entre otros. Ahí las mujeres abordaron temas que a simple vista parecían comunes de su género (modas, espectáculos, hogar...) pero que, a través de diferentes recursos hicieron uso de éstos para mostrar posturas sobre sus condiciones sociales como mujeres, lo mismo que mostrar sus conocimientos intelectuales de un área determinada.

2.3. Los textos híbridos como estrategia de las escritoras para la proyección de la intelectualidad femenina en la prensa de finales del siglo XIX

Independientemente de cómo se ha juzgado el saber de las mujeres que publicaron en prensa, ya sea por los temas o géneros que abordaron, o por las posturas que tuvieron con respecto a distintos acontecimientos políticos, sociales o culturales, considero que estaban conscientes de la importancia que tenían sus mensajes y del impacto que podían tener en sus receptoras y receptores. Distinguían la importancia de sus textos para proyectar su saber e intelecto en el dominio público y como medio para hacer valer sus capacidades, aun cuando el contexto social, lo mismo que el ambiente periodístico y literario, las condicionaba dentro de una relación de poder que poco les favorecía. Por eso mismo, su participación en periódicos y revistas requirió de mucha astucia para abrirse camino en un contexto que les ponía todo en contra para lograr proyectar su intelectualidad.

Coincidió con Lucrecia Infante en que fue especialmente a través de las nuevas secciones aparecidas en las revistas y periódicos de finales de siglo, cuando las mujeres

²⁸⁸ Ruiz, "Mujer y literatura", 89; Alvarado "Laureana Wright, 91-138"; Karla Romero y Marina Hernández, "Siglo XIX: las cortesanas y *Las Violetas*", en *Pensadoras y filósofas en el desarrollo de México*, coloquio organizado por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y la Asociación Filosófica de México, 8 de marzo de 2022.

pudieron expresar con mayor amplitud sus pensamientos y lograron transgredir notoriamente los discursos que menospreciaban sus capacidades.²⁸⁹ Aunque, también es importante destacar que —tanto en las revistas de mujeres para mujeres como en los espacios que ocuparon las escritoras en publicaciones de otra índole— aparte de las secciones que se abrieron en la década de 1880, las ya establecidas en ese momento desde unos años antes jugaron un papel de suma importancia en la búsqueda por el reconocimiento en la paridad intelectual entre hombres y mujeres. No menos importante es que, para algunas escritoras, esas publicaciones les sirvieron de plataforma para afianzar sus propias trayectorias profesionales.

En efecto, las últimas décadas de la centuria fueron de apertura, pues no sólo se ampliaron las secciones y temas que abordaron las mujeres en la prensa, sino que el perfil de las escritoras también se ensanchó. Aparte de poetas y profesoras, que eran las más constantes, se incorporaron mujeres con otros intereses artísticos e intelectuales como fueron la médica Matilde Montoya, la cantante Fanny Heron o la dramaturga Victoria González y otras más de distintas especialidades.

Como se ha venido insistiendo, las escritoras que trabajaban para periódicos y revistas tenían que cumplir con formatos específicos y abarcar ciertos tópicos considerados propios de ellas. Sin embargo, muchas veces, por más que tuvieran pautas y normativas que cumplir, a través de ciertas tácticas rebasaban tales condicionamientos. Esto es, que por un lado cumplían con los lineamientos esperados y, por otro, plasmaban sus propios intereses dentro del mismo medio, aunque de manera velada. No lo hacían, pues, como actos completamente abiertos sino entretejidos con la propia forma de discurrir que les era permitida en estos espacios.

Claudia Montero ha identificado una situación similar en el caso de las escritoras de Chile del siglo XIX. Ellas publicaron crónicas en la prensa general y de mujeres, utilizando elementos de la carta, la crónica y del ensayo en un mismo escrito. Se valían, pues, de una suerte de texto híbrido que les permitía expresar mejor sus opiniones y con mayor profundidad. Es decir, escribían textos que no se definían claramente entre uno y otro pero que a pesar de ello se reconocían en el marco de los géneros “menores”. Así, mediante este tipo de escritura híbrida, se mantenían dentro de las directrices esperadas por su condición

²⁸⁹ Infante, “De la escritura personal”, 96.

femenina, pero a su vez, lograban introducir sus reflexiones e intereses en el espacio público.²⁹⁰ 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. Usaron lo posible en un lugar imposible”.²⁹¹

Aunque México tiene características propias, los hallazgos de Montero son del todo relevantes. Mediante la noción de texto híbrido es posible dar cuenta de la presencia de intenciones discursivas más allá de la normatividad del tiempo, llevadas a cabo por las escritoras de la prensa mexicana. Al igual que sus homólogas sudamericanas, se valían de normas de escritura de la época sin implicar transgresiones evidentes, pero con una voluntad o intencionalidad discursiva para afirmarse en el espacio público. De este modo, las crónicas sociales, las revistas de modas, las cartas semanales, entre otras formas comunes y permisibles para las mujeres, llegaron a ser formatos efectivos para que a través de éstos pudieran afirmar su intelectualidad y dar apertura a sus ideas.

Al menos en las últimas tres décadas del siglo, existen registros de que estos géneros y formatos fueron usados por las mujeres para posicionarse como especialistas en algún área del saber. Si bien, estos textos reproducían el estereotipo femenino al continuar dirigiéndose a las mujeres mediante temas como la moda, el hogar o los eventos sociales; algunas escritoras dotaron sus artículos de nuevos sentidos. Es decir, a partir de una suerte de camuflaje que no deviniera propiamente en una confrontación o una amenaza directa, crearon un contradiscurso respecto a los patrones de feminidad dominantes en la escritura. Por decirlo así, torcieron las reglas y el lenguaje para llevarlas a sus propios intereses.

Así pues, hacer una lectura de las notas realizadas por mujeres como textos híbridos, posibilita identificar mejor cómo a través de ciertas tácticas dotaron de un nuevo sentido las normas de género que las oprimían, haciendo uso de su mismo lenguaje. Pero habrá que distinguir que la hibridez señalada no sólo se encuentra con relación a una mezcla de géneros implementados y cómo se hacía uso de esto. También se encuentra en la relectura de temas de interés general llevados a un terreno en pro de las mujeres. Por ejemplo, cuando se discutía en torno a los beneficios que traería brindar educación a la población femenina, fue recurrente que las redactoras se valieran de las tendencias políticas que

²⁹⁰ Montero, “Textos híbridos”, 241.

²⁹¹ Montero, “Textos híbridos”, 245.

refrendaban ideales de modernidad —en tanto que tales ideales reflejaban las condiciones para constituir un país moderno— para argumentar la necesidad de más espacios educativos de nivel superior para las mujeres. O sea, se sumaban a discursos en boga del tiempo para llevarlos a sus propios tópicos.

Así, llegaron a redactar textos en donde se mostraban las oportunidades que se ofrecían en cuanto a educación a las mujeres de los países “civilizados”. Al pugnar por estar al nivel de aquellas naciones, refrendaban los ideales de una nación moderna, pero implícitamente abogaban por el acceso educativo de las mujeres. Dejaban ver la contradicción del gobierno mexicano de querer formar parte de dichas naciones modernas, al tiempo que se negaban a ceder con respecto a la educación femenina y el reconocimiento pleno de aquellas que gozaban de ésta.²⁹² Así, las escritoras aprovecharon este tipo de discusiones para expresar sus intereses con respecto a la búsqueda de igualdad de derechos educativos, que a su vez mostraba un problema de fondo y más difícil de cambiar que era el de evidenciar que las mujeres eran seres racionales con las mismas posibilidades de aprender y desenvolverse en la esfera pública que los hombres.

Junto con el recurso de valerse de discursos autorizados tales como estar en sintonía con ideas de modernidad para llevarlas a sus fines, otro medio implementado fue el de resignificar las emociones asignadas a su ser femenino para negociar y justificar su acceso a la esfera pública.²⁹³ Por ejemplo, en el caso de escritoras de *Las Violetas del Anáhuac*, Olivia López ha identificado entre los recursos de las escritoras el uso de los dispositivos emocionales asignados a su sexo. En principio suscribían en sus textos la parte afectiva y emocional como característica femenina para, a partir de ahí, negociar o justificar su acceso a los espacios públicos. De igual manera, se valían de argumentos con base a ideas a favor del progreso y la razón para justificar el actuar de sus pares femeninas dentro de terrenos considerados masculinos.²⁹⁴ O sea, asentir los estereotipos de género o sumarse a ideas políticas que podían generar consensos, también conforman estrategias de hibridez para

²⁹² Puede verse: Titania, “La instrucción de la mujer en los Estados Unidos”, en *El Álbum de la Mujer*, año 2, núm. 2 (1884), 23 y 26.

²⁹³ Olivia López Sánchez, “El uso de las emociones como instrumento de transformación social de la realidad de las mujeres en la prensa femenina porfiristas: *Violetas del Anáhuac* y *La Mujer Mexicana*”, en *La pérdida del paraíso. El lugar de las emociones en la sociedad mexicana entre los siglos XIX y XX* (México: UNAM-Facultad de Estudios Superiores Iztacala, 2011), 245.

²⁹⁴ López, “El uso de las emociones”, 243-267.

poder proyectarse a través de la prensa.

Este breve recorrido respecto a la manera en que las mujeres se llegaron a proyectar en la esfera pública como seres pensantes capaces de realizar actividades intelectuales en contra de los discursos de un contexto que abogaba por la superioridad masculina, ha sido con objeto de mostrar sucintamente cómo las mujeres fueron posicionándose como profesionales, en este caso, en el medio impreso. De igual manera, se señalaron algunas posibilidades para analizar la prensa e identificar a través de los textos periodísticos las trayectorias e intereses profesionales de algunas mujeres. Cómo es que su escritura se complejizaba a causa de los distintos mecanismos que oprimían su libre actuar y pensar, así como el papel de lo que aquí se denomina híbrido ayudó en su posicionamiento en la esfera pública.

La intención de trazar esta ruta es mostrar en lo siguiente la experiencia particular de Fanny Heron. De ella interesa analizar cómo se incorporó a la prensa y forjó una trayectoria como crítica especializada en música a través de secciones dedicadas en un primer momento a espectáculos en general y otros temas varios, para más tarde enfocarse exclusivamente en asuntos de música. Todo esto dentro de un momento en que la crítica musical se configuraba como un saber profesional, evidentemente permeada por los preceptos de género, pero que aun así Heron se colocó como parte del grupo pionero de la crítica musical de la Ciudad de México.

CAPÍTULO 3. FANNY HERON O'REILLY: CANTANTE Y ESCRITORA

Fanny Heron O'Reilly (Irlanda, 22 de junio, cerca de 1835-México, 24 de marzo de 1891), conocida artísticamente como Fanny Natali, fue una cantante de ópera que se presentó en teatros de países europeos y americanos en el siglo XIX.²⁹⁵ Cuando se retiró de los escenarios en 1881, luego de más de dos décadas como interprete profesional, decidió radicar en la Ciudad de México. Ahí se incorporó a la prensa donde mayormente abordó temas de música, especialmente del género de ópera. Durante esta faceta como escritora contribuyó a consolidar una idea de crítica musical en la capital del país.

²⁹⁵ Es común que la nombren Fanny Natali de Testa o Fanny Natali-Testa en alusión al apellido de su esposo Enrico Testa. En las fuentes consultadas su nombre aparece escrito como Fanny, Fany, Fannie o Francisca. Su nombre artístico lo escriben con las siguientes variaciones: Nataly, Natalie, Natali o Natalia.

La incorporación de Heron al medio periodístico se dio en medio de dificultades, de hecho, no inició su práctica escribiendo directamente en secciones musicales. Primero se dedicó a redactar sobre temas diversos y más tarde ya como crítica. Precisamente, en este capítulo se hace una revisión biográfica donde se enfatiza en su trayectoria como cantante para luego indagar en su faceta como escritora y como crítica musical. De su segunda faceta —luego de que se retirara de cantante—se analizan desde una perspectiva de género el tipo de problemas que enfrentó y cómo los afrontó. Finalmente, se repara en el círculo social de Heron. Esto es, en las redes con las que contó en la Ciudad de México, la manera en que participaba de éstas y cómo aportaron a su trayectoria profesional.

Resulta relevante indagar en sus condiciones sociales ya que, como se verá. La escritora se encontró dentro de un contexto de múltiples privilegios, no parecen suficientes para que fuera reconocida como escritora ni como crítica de música, aun contando con amplios conocimientos en la materia y en el ámbito de la redacción. En suma, interesa adentrarse en tales aspectos biográficos para, en subsiguientes capítulos, estudiar más a detalle las condiciones adversas que vivió dentro del ambiente de la prensa mexicana y qué tipo de relación tuvo con otros escritores de temas musicales. Todo con objeto de comprender cómo se abrió paso dentro de la incipiente crítica musical mexicana y dejó tras de sí un legado importante que con el tiempo se fue invisibilizando.

3.1. Trayectoria artística

Fanny Heron incursionó en las artes desde temprana edad dado que su entorno familiar estaba inmerso en ese ambiente. En la década de 1830 sus padres dirigían una compañía itinerante. La agrupación presentaba espectáculos teatrales y musicales en Dublín, Irlanda —lugar de su residencia—²⁹⁶ y en otras ciudades como Londres y Edimburgo. John Heron, su padre, fungió como intérprete, director y empresario; Frances O'Reilly, su madre, era la pianista, mientras que dos de sus hermanas —Mary Ann (también conocida como Matilde) y Bridget Agnes— cantaron y actuaron en las funciones. Por su parte, cuando tenía cerca de

²⁹⁶ Sarah Robertson, “Fanny Heron”, “John Heron” y “Frances ‘Fanny’ Heron formely O’Reilly”. Disponibles en [<https://www.wikitree.com/wiki/Heron-514>]. Consultado el 11 de junio de 2021.

diez años, ella cantó, actuó y tocó el piano.²⁹⁷ Es decir, la actuación y la música fueron parte de la vida cotidiana de la familia Heron. No solo eso, sino que era importante para su sustento económico.

En aquella época era común que la enseñanza musical o teatral se transmitiera entre parientes cercanos.²⁹⁸ Por tanto, no es de extrañar que las niñas Heron fueran capacitadas por sus padres para trabajar tanto en la compañía familiar como en otras agrupaciones. De hecho, John Heron, además de administrar y ser intérprete de su propio conjunto, cantaba en el coro del Theatre Royal, en Dublín. En ese recinto recomendó a sus hijas Fanny y Mary Ann para que trabajaran como extras en las obras de teatro que ahí se realizaban.²⁹⁹

En 1847 los Heron tuvieron que dejar su hogar.³⁰⁰ A causa de la Gran Hambruna suscitada en Irlanda durante ese decenio parte de la familia emigró a Estados Unidos.³⁰¹ En ese momento, el gobierno estadounidense tenía entre sus objetivos poblar la nación como medio para impulsar la economía, luego de su incremento territorial en aquellos años.³⁰² Así, mediante leyes de colonización, promovieron la inmigración. Fueron bienvenidas preferentemente personas blancas que tuvieran las posibilidades de valerse económicamente por sí mismas además de contar con buena salud “física, mental y moral”.³⁰³ Con esas condiciones los Heron lograron establecerse en Filadelfia, Pensilvania.

²⁹⁷ Un programa en el que Fanny actuó, tocó el piano y cantó se puede consultar en: Anuncio. *Montreal Herald*, vol. XLIII, núm. 117 (1851), 2.

²⁹⁸ Sandra Wieland Howe, “Music in the Private Sphere, Churches, and Community”, en *Women Music Educators in the United States: A History* (Estados Unidos: Scarecrow Press, 2013), 51.

²⁹⁹ Sarah Robertson, “John Heron”. Disponible en [<https://www.ancestry.co.uk/genealogy/records/fanny-natali-heron-24-17h22k1>]. Consultado el 11 de junio de 2011.

³⁰⁰ Ancestry, disponible en [<https://www.ancestry.co.uk/genealogy/records/fanny-natali-heron-24-17h22k1>]. Consultado el 11 de junio de 2021.

³⁰¹ En 1847 Jonh Heron y Frances O’Reilly tenían cuatro hijas (Mary Ann, Fanny, Bridget Agnes y Margaret Kathleen) y tres hijos (William Lewis, John Henry y Morgan John), además de que Frances estaba embarazada. Al viajar hacia Estados Unidos dejaron a Morgan John, su hijo de dos años, quien falleció un año después estando al cuidado de su abuela materna en Dublín. En el camino hacia Estados Unidos nació Elizabeth, quien murió durante el trayecto. Años después, en el continente americano tendrían otro hijo y dos hijas, Alfred, Alexina y Norah (Robertson, “Frances”, “John” y “Elizabeth”). Disponible en [<https://www.wikitree.com/wiki/O'Reilly-310>]. Consultado el 11 de junio de 2021.

³⁰² Entre el territorio ganado en esa década por Estados Unidos se encuentra la mitad del territorio mexicano. [Julián Durazo-Herrmann y Erika Pani, “Ley, gobierno y migración. La construcción del Estado-nación en América del Norte durante el siglo XIX”, en *Migración y ciudadanía. Construyendo naciones en América del Norte*, Theresa Alfaro-Velcam, Julián Durazo-Herrmann, Erika Pani y Catherine Vézina (México: El Colegio de México, 2016), 58].

³⁰³ Durazo-Herrmann, “Ley, gobierno”, 52 y 65.

En el continente americano la familia se dedicó de lleno a su compañía teatral. Con el nombre “Heron Family” sus integrantes realizaron giras por ciudades de Estados Unidos, Canadá y las entonces denominadas Indias occidentales: República Dominicana, Puerto Rico y Cuba.³⁰⁴ Mary Ann, Fanny y Agnes fueron las intérpretes principales del grupo.³⁰⁵ Mary Ann era la actriz principal, Fanny la vocalista *prima donna* y Agnes, además de vocalista, era destacada cómica.³⁰⁶ El repertorio que presentó la compañía constaba en su mayoría de obras teatrales y conciertos con números musicales compuestos por canciones irlandesas y norteamericanas, obras clásicas para piano, así como arias de ópera.³⁰⁷ Aunque las tres hermanas interpretaron una variedad de piezas en distintos idiomas (inglés, francés, alemán y español) y de diversos géneros, cada una tuvo una participación particular. Por ejemplo, Fanny se hacía cargo de arias de ópera e interpretaciones al piano; Mary Ann destacó por cantar piezas irlandesas, mientras que Agnes participó con obras de una variedad de géneros musicales.

³⁰⁴ “Opinions of the Press in Europe and America”, *Morning Chronicle*, Quebec, vol. v, núm. 1043 (1851), 2.

³⁰⁵ “Sir. Wm. Don and the Herons”, *The Quebec Mercury*, vol. XLVII, núm. 114 (1851), 2-3.

³⁰⁶ Anuncio, *Montreal Herald and Daily Commercial Gazette*, vol. XLIII, núm. 107 (1851), 2.

³⁰⁷ Ejemplos de las canciones en versiones actuales se pueden escuchar en la *playlist*: [https://open.spotify.com/playlist/0BcrpqJwhAS8qZLN823X51?si=M_2HQzymTKaECqTrZWfKRw]. Para realizar la lista se usaron los anuncios de la compañía ubicados en los periódicos *The Quebec Mercury*, *Montreal Herald and Daily Commercial Gazette* y *Morning Chronicle and Commercial and Shipping Gazette* (1851-1856).

St. Lawrence Hall,
GREAT ST. JAMES STREET.

MOST POSITIVELY THE
LAST NIGHT
OF THE
HERON FAMILY.

FAREWELL BENEFIT
TO
MISS AGNES HERON.

MISS HERON, at the termination of the performance, will deliver a FAREWELL ADDRESS.

NOTICE.—In consequence of the length of the above performance and in order to terminate on or before 11 o'clock, the Curtain will rise precisely at EIGHT o'clock

This will be most positively the last night of the Heron Family's appearance this Season, and it is utterly out of their power to prolong their stay, as they have to fulfil various engagements in Canada and the U. States.

On Friday Evening, 18th July,

The Entertainments will commence with, for the first time in Montreal, the favorite
Petite Comedy of
LA VIVANDIERE, OR THE TRUMPETER'S DAUGHTER.

After which the Laughable Interlude of
MY PRECIOUS BETSEY.

To be followed by a
A SPLENDID CONCERT,
Comprising Songs in the Italian, French, German, English and Spanish Languages.

Robert toi que j'aimei from
Robert le Diable.....Miss Fanny.
Spanish Duett.....Miss Heron and Fanny.
Finale to Lucia de Lamermoor.....Miss Fanny.
English Duett—"I know a Bank".....Miss Heron & Fanny.
Old Dan Tucker, with Dutch, Yankee and Irish Verses.

To conclude with the Laughable after-piece of
HIS LAST LEGS.

Admission 2s. 6d. Doors open at half-past Seven; to commence at EIGHT o'clock.
July 17. 118

Figura 5.
Anuncio en el que aparecen programadas arias de ópera y canciones de diferentes idiomas que interpretaron Fanny Heron y sus hermanas.³⁰⁸

³⁰⁸ *Montreal Herald and Daily Commercial Gazette*, vol. XLIII, núm. 119 (1851), 2.

De acuerdo con los anuncios de la compañía, es visible que el repertorio que cantaba Fanny Heron se enfocó a la ópera. A principios de la década de 1850, aún muy joven, cantó arias de *Robert le diable*, *Lucia de Lamermoor*, *Norma*, *Il barbiere di Siviglia*, entre otras.³⁰⁹ En el mismo decenio ella y Agnes se inclinaron por dicho género. Con la intención de perfeccionar su técnica vocal,³¹⁰ tomaron clases de canto en la ciudad de Filadelfia con el tenor Natale Perelli,³¹¹ quien les impartió lecciones enfocadas al *bel canto*.

Años después Fanny y Agnes Heron tuvieron la oportunidad de lanzarse exclusivamente como cantantes.³¹² Esto ocurrió a partir de 1853 cuando la compañía familiar tuvo que dar un giro en su programación debido al matrimonio de Mary Ann, quien tras contraer nupcias con el político canadiense Richard William Scott dejó la compañía.³¹³ Mary Ann se hacía cargo de personajes protagónicos en las obras de teatro, tanto de hombres como de mujeres, por lo que dejó un hueco importante en la agrupación.³¹⁴ Su ausencia se trató de cubrir mediante la participación de uno de los hermanos menores, el actor John Henry “Johnny” Heron.³¹⁵

Posiblemente la inclusión de John Heron no funcionó como se esperaba pues, al cabo de un tiempo, la agrupación se dedicó a presentar únicamente conciertos vocales. Así, la compañía cambió el nombre de “Heron Family” por el de “The Misses Heron’s”, título con el que se presentaron Agnes y Fanny durante varios años.³¹⁶ En ese momento, las

³⁰⁹ Algunos anuncios y reseñas de las presentaciones de las óperas mencionadas se pueden consultar en: “Montreal Courier. Concert Hall, Saint Gabriel Street”. *The Morning Chronicle*, vol. v, núm. 1047 (1851), 2; Anuncio. *Montreal Herald and Daily Commercial Gazette*, vol. XLIII, núm. 119 (1851), 2.

³¹⁰ Sarah Robertson, “Bridget Agnes (Agnes) Heron”. Disponible en [<https://www.wikitree.com/wiki/Heron-516>]. Consultado el 11 de junio de 2021.

³¹¹ Tenor que llegó a Estados Unidos en 1847, el mismo año que las intérpretes, como integrante de una compañía de ópera italiana formada en la Habana por el comerciante Francisco Marty y Torrens. Después de trabajar en la temporada que le correspondía, Perelli decidió quedarse en la ciudad y abrir un estudio para dedicarse a la docencia en canto (John Curtis, “A Century of Grand Opera in Philadelphia”, *The Pennsylvania Magazine of History and Biography*, vol. 44, no. 2 (1920), 143-45. Disponible en [https://www.jstor.org/stable/20086411?seq=1#metadata_info_tab_contents]. Consultado el 15 de junio de 2021.

³¹² *Quebec Gazette*, vol. 94, núm. 8281, (1856), 2.

³¹³ Sarah Robertson, “Mary Ann (Heron) Scott (1833-1905)”, disponible en [<https://www.wikitree.com/wiki/Heron-501>]. Consultado el 11 de junio de 2021.

³¹⁴ “The Heron Family”, *Montreal Herald and Daily Commercial Gazette*, vol. XLIII, núm. 105 (1851): 2.

³¹⁵ Sarah Robertson, “John Henry Heron (1843-1869)”, disponible en [<https://www.wikitree.com/wiki/Heron-519>]. Consultado el 11 de junio de 2021.

³¹⁶ Véase: “The Misses Heron’s Concerts”, *Morning Chronicle, and Commercial and Shipping Gazette*, vol. x, núm. 2553 (1856), 2.

hermanas se convirtieron en las intérpretes principales de la compañía, lo que dio pie a que se hicieran de mayor experiencia y desarrollaran mejores cualidades vocales y escénicas. De hecho, al cabo de unos años las dos incursionaron como cantantes profesionales de ópera.³¹⁷

El debut operístico de las hermanas Heron fue en la American Academy of Music de Filadelfia en 1860. En ese entonces el recinto estaba a cargo del empresario Max Maretzek,³¹⁸ quien lanzó públicamente en Estados Unidos a varias intérpretes de ópera que, al igual que las hermanas Heron, trabajaron como concertistas o formaron parte de las compañías de sus familias. Tal fue el caso de Virginia Whiting (Lorin),³¹⁹ Jenny Lind, Clara Louise Kellogg, Adelina Patti, entre otras personalidades del medio.³²⁰

En su estreno, Fanny Heron, cuya tesitura era contralto,³²¹ interpretó a Nancy, personaje de la obra *Martha* del compositor alemán Friedrich von Flotow. Se presentó en compañía de la soprano ligera Adelina Patti en el papel de Lady Harriet, del tenor Pasquale Brignoli como Lionel y de Carl Formes como Plunkett, para quien se había escrito dicho papel. La presentación fue un éxito. Después de algunas funciones en Filadelfia, las hermanas Heron, y otras intérpretes, fueron invitadas a trabajar dentro de la compañía de ópera italiana que el mismo Maretzek estaba organizando para salir de gira por países del sur del continente americano.

La firma del contrato por parte de las Heron no fue inmediata. Ellas tardaron en convencer a sus padres de viajar como parte de una agrupación extraña a la familiar.³²² Esto

³¹⁷ “Fanny Natali de Testa”, *La Juventud Literaria*, tomo I, núm. 25 (1887), 195-196 y Laureana Wright de Kleinhans, “Fanny Natali de Testa”, *Violetas del Anáhuac*, año I, núm. 42 (1888), 494-495.

³¹⁸ Max Maretzek era un pianista y director de orquesta australiano. Arribó a Estados Unidos en 1847 y al poco tiempo comenzó a trabajar en el Astor Place Opera House en Nueva York. Unos años después incursionó como empresario de compañías de ópera, actividad que haría por mucho tiempo. Impulsó a numerosos artistas entre ellas a las cantantes Adelina Patti, Clara Louise Kellogg, Jenny Lind [“Obituary: Max Maretzek”, *The Musical Times and Singing Class Circular*, vol. 38, Núm. 653 (1897), 482-483]. Disponible en: [https://www.jstor.org/stable/3367128]. Consultado el 15 de junio de 2021. Véase también: César Saerchinger, “Musical Landmarks in New York”, *The Musical Quarterly*, vol. 6, núm. 2, (1920), 230 y 249. Disponible en: [https://www.jstor.org/stable/737869]. Consultado el 28 de junio de 2021.

³¹⁹ Katherine K. Preston, “Between the Cracks: The Performance of English-Language Opera in Late Nineteenth-Century America”, *American Music*, vol. 21, núm. 3, Nineteenth-Century Special Issue (2003), 349-374. Disponible en [https://www.jstor.org/stable/3250548]. Consultado el 12 de diciembre de 2020.

³²⁰ Saerchinger, “Musical Landmarks”, 229-230.

³²¹ A partir de 1856, cuando se dedicó al canto, aparecía en la prensa como contralto [*Quebec Gazette*, vol. 94, núm. 8281, (1856), 2.]

³²² “Fanny Natali de Testa”, *La Juventud Literaria*, 195-196.

fue así, pues, en aquella época, —como ya se adelantaba— no era bien visto que las mujeres de clases medias y alta cantaran en público a cambio de remuneración económica o que viajaran solas. Se esperaba que estuvieran bajo la vigilancia del esposo, tutores o parientes cercanos. Lo ideal era que las solteras se debieran a la autoridad paterna, mientras que las casadas a la del marido.³²³ En ese entonces Agnes era soltera y Fanny se había casado recientemente con el tenor ligero Enrico di Testa (1817-1896), un cantante italiano que trabajó con los padres de Fanny Heron y quien también se incorporó a la empresa de Maretzek.³²⁴

La presencia de las Heron en los escenarios, hasta entonces, se justificaba por formar parte de un negocio familiar. Era sabido que viajaban y trabajaban bajo el cuidado o vigilancia de sus padres y en el caso de Fanny, también de su esposo. Es posible que la contratación de Enrico di Testa por Maretzek influyera en la aprobación de la familia para que ambas cantantes salieran a su primera gira operística. Así, en 1861 las hermanas Heron se unieron a la compañía de ópera italiana bajo los nombres artísticos de Fanny Natali e Inés Natali.³²⁵

Por su parte, los familiares de las intérpretes pasaron por momentos difíciles. Después de que su compañía se quedó sin artistas principales, aun cuando algunos integrantes de la familia, como las hermanas y hermanos menores de las cantantes, se dedicaron al teatro, no pudieron sostenerse del arte.³²⁶ Además, ese mismo año inició la Guerra Civil en Estados Unidos (1861-1865), por lo que la familia Heron O'Reilly decidió migrar de nuevo. Los Heron se dirigieron hacia Canadá,³²⁷ país en el que vivían una de sus hijas, Mary Ann, con su esposo.³²⁸ En la segunda mitad del siglo XIX, al igual que ocurrió en Estados Unidos; Canadá adoptó una política cuya prioridad era la ocupación de la

³²³ Gloria Espigado, “Las mujeres en el nuevo marco político”, en *Historia de las mujeres en España y América Latina del siglo XIX a los umbrales del XX*, vol. III, coordinación de Guadalupe Gómez-Ferrer, Gabriela Cano, Dora Barrancos y Asunción Lavrin (España: Cátedra, 2008), 34.

³²⁴ Sarah Robertson, “Fanny Heron 1835-1891”, disponible en [<https://www.wikitree.com/wiki/Heron-515>]. Consultado el 11 de junio de 2021.

³²⁵ En la prensa también se les decía las hermanas Nataly. Es probable que adoptaran el nombre en honor a su maestro de canto Natalie Perelli.

³²⁶ Sarah Robertson, “John Henry Heron (1843-1869)”, disponible en [<https://www.wikitree.com/wiki/Heron-519>]. Consultado el 11 de junio de 2021.

³²⁷ Véase Sarah Robertson, “Frances (O'Really) Heron (1814-1873)”, disponible en: [<https://www.wikitree.com/wiki/O'Reilly-310>]. Consultado el 11 de junio de 2021.

³²⁸ Sarah Robertson, “Mary Ann (Heron) Scott (1833-1905)”, disponible en [<https://www.wikitree.com/wiki/Heron-501>]. Consultado el 11 de junio de 2021.

tierra.³²⁹ Le interesaba poblar con inmigrantes provenientes de las islas británicas,³³⁰ pues los funcionarios consideraban que había similitudes culturales y políticas.³³¹ La familia completa se instaló en Ottawa y por un tiempo no les fue bien económicamente.³³² Mientras tanto, Fanny y Agnes se abrían paso hacia su trayectoria como cantantes de ópera en países como Venezuela, México y Cuba.

Después de su primera gira, en 1862 regresaron al nuevo hogar en Canadá. Para entonces, Agnes Heron estaba por casarse con William Rahe,³³³ un alemán a quien conoció durante la temporada que trabajó en Cuba. Después de que la pareja se casó, la cantante se retiró de los escenarios y se mudó a Dresden, Alemania.³³⁴ Lo acostumbrado era que las mujeres artistas dejaran los escenarios al contraer matrimonio, tal como lo hizo Agnes y lo había hecho su hermana Mary Ann unos años antes. Sin embargo, ese no fue el caso de Fanny Natali. Ella y su esposo se dedicaron al canto por casi 20 años después de contraer matrimonio.

Una vez instalados en Canadá, la familia Testa-Heron tuvo que hacer una pausa en su carrera y quedarse en dicho país por cerca de dos años. Al llegar estaban a la espera de su primer hijo, Enrico. La estancia en Ottawa se alargó, primero por el cuidado del niño y después por el nacimiento de su segunda hija, Margarita.³³⁵ Durante ese lapso se desconoce de la actividad artística de estos intérpretes. Se tiene noticia de sus presentaciones hasta 1864 cuando trabajaron en un concierto en el Liceo de la Habana, Cuba y,³³⁶ meses

³²⁹ Alfaro-Velcam, *Migración y ciudadanía*, 19.

³³⁰ Entre 1890 y 1845 había más de 750 000 británicos en Canadá y para 1871, tan solo los inmigrantes irlandeses representaban la cuarta parte de los habitantes del territorio, entre éstos la familia de Fanny Heron (Durazo-Herrmann, “Ley, gobierno”, 51).

³³¹ Durazo-Herrmann, “Ley, gobierno”, 59.

³³² Véase Sarah Robertson, “Frances (O'Really) Heron (1814-1873)”, disponible en: [https://www.wikitree.com/wiki/O'Reilly-310]. Consultado el 11 de junio de 2021

³³³ Sara Robertson, “Bridget Agnes Heron”, disponible en [https://www.wikitree.com/wiki/Heron-516]. Consultado el 11 de junio de 2021.

³³⁴ Véase Sarah Robertson, “Frances (O'Really) Heron (1814-1873)”, disponible en: [https://www.wikitree.com/wiki/O'Reilly-310]. Consultado el 11 de junio de 2021

³³⁵ Véase [https://www.ancestry.co.uk/genealogy/records/fanny-natali-heron-24-17h22k1]. Consultado el 11 de junio de 2021.

³³⁶ Véase: Antonio Clavé, “Crónica musical y de teatros. Isla de cuba”. En *El Metrónomo*, Barcelona, núm. 52, año II. (1864), 7-8. Disponible en [http://www.memoriademadrid.es/doc_anexos/Workflow/2/149206/hem_elmetronomo_18640117.pdf]. Consultado el 2 de Julio de 2021.

después, en una temporada de ópera en Montreal, Canadá.³³⁷ Posterior a esas presentaciones aparecieron en programas de México (1865) y de Estados Unidos.³³⁸ A este último país regresaron al terminar la Guerra Civil para laborar de nuevo con Max Maretzek en temporadas de ópera entre 1866 y 1869.³³⁹

Los trabajos que tuvo Fanny Heron al retomar su carrera estuvieron relacionados con el género operístico. Continuó compartiendo escenarios con colegas de ese medio y formó parte de las agrupaciones del empresario con quien debutó. En el transcurso de las décadas de 1860 y 1870 tuvo más presencia en el medio y extendería sus lazos profesionales y amistosos en el rubro. Algunos de sus compañeros crearon sus propias compañías en las que ella y su esposo fueron invitados a participar. Tal fue el caso de los cantantes Annibale Biacchi, en 1865,³⁴⁰ y la mexicana Ángela Peralta, con quien trabajó en varias ocasiones a lo largo de la década de 1870,³⁴¹ cuando la pareja se quedó sin trabajo en Estados Unidos debido a la crisis económica de postguerra.³⁴² Así pues, numerosas temporadas en las que cantaron los esposos Testa fueron resultado de una red de relaciones entre artistas con quienes tuvieron contacto a partir de presentaciones previas.

³³⁷ En Canadá trabajaron a lado de la soprano Whiting Lorini, el tenor Stefani, el barítono Amodio y el director musical Behrens. Véase: “Italian Opera Company, Theatre Royal”, en *Montreal and Daily Commercial Gazette*, núm. 267, vol. LVI, (1864), 2.

³³⁸ Algunas notas de la temporada de ópera de 1865 en México se pueden encontrar en: “La ópera en el circo”, en *La Sociedad*, tercera época, tomo v. núm. 762 (1865), 2.; “Actualidades. Circo Chiarini.—Ópera Italiana”, en *La Sociedad*, Tercera época, tomo v, núm. 786 (1865), 2; “Teatros. El circo de chiarini.— ópera italiana.— *El trovador*.—*La favorita*”, en *La Sombra*, tomo I, núm. 47 (1865), 4.

³³⁹ Se pueden consultar algunos programas de ambos artistas entre 1866 y 1869 en New York en: [<https://www.musicingham.org/person/82234>]. Consultado el 4 de octubre de 2020.

³⁴⁰ Con él había cantado en la temporada de 1861 y contrató a Fanny para cantar en México en la temporada de 1865 en su compañía, en la cual también cantó Ángela Peralta. [Ingrid Saray Bivián Carmona, *El ruiseñor mexicano: la ópera en México durante la segunda mitad del siglo XIX a través de la vida de Ángela Peralta Castera*, tesis de licenciatura en Historia (México: UNAM, 2014), 45-48].

³⁴¹ Con Ángela Peralta, Fanny cantó en 1865 en México, después en Nueva York en 1867, luego en España ca. de 1870 y finalmente en México cuando Ángela formó su empresa en la década de 1870 (Bivián, *El ruiseñor*, 115).

³⁴² Katherine K. Preston, “‘The People’s Prima Donna’: Emma Abbott and Opera for the People”, en *The Journal of the Gilded Age and Progressive Era*, vol. 13, núm. 1 (2014), 62-63. Disponible en: [<https://www.jstor.org/stable/43903498>]. Consultado el 12 de diciembre de 2020.



Figura 6.
Integrantes de la compañía de Annibale Biacchi.
De izquierda a derecha: Fanny Natali, Ángela Peralta,
Isabel De Alba. José Tomessi, Mariano Padilla y Annibale Biacchi.
Manuel Rizo (1866), Puebla.³⁴³

Entre los papeles en que destacó la cantante, y que tuvieron eco en la prensa mexicana, se encuentran Azucena de *El trovador*, Amneris de *Aida* y, especialmente, Nancy de *Martha*. Éste último fue uno de los personajes más significativos de la interprete. Además de que era identificada por parte del público con él, también fue con el que debutó y posteriormente se despidió de la ópera en la década de 1880. En la siguiente tabla se muestran algunas obras y roles que interpretó Fanny Heron a lo largo de 20 años de trayectoria como cantante de ópera.

³⁴³ Imagen tomada de: Gustavo Amézaga Heras, “Verde, blanco y encarnado: los retratos de Ángela Peralta durante el Segundo Imperio Mexicano”, en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XLII, núm. 117 (2020), 36. Disponible en [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S0185-12762020000200009&script=sci_arttext_plus&tlng=es]. Consultado el 12 de diciembre de 2020.

Tabla I. Repertorio de ópera de Fanny Natali de Testa (1861-1881)

Ópera Compositores	Rol	Compañía/ teatro, ciudad (temporada)
<i>Aida</i> Giuseppe Verdi	Amneris	Ciudad de México (década de 1870)
<i>Alessandro Stradella</i> Fiedrich von Flotow	Lucrecia	Compañía de Ópera Italiana de Max Maretzek/Gran Teatro Nacional, Ciudad de México (1861)
<i>Crispino e la comare</i> Luigi y Fedrico Ricci	-	Grover-Maretzek Italian and German Opera Company/Winter Garden, Nueva York (1868)
<i>Don Bucefalo</i> Antonio Cagnoni	Agatha	Maretzek Italian Opera Company/Winter Garden, Nueva York (1867) (Estreno en Estados Unidos)
<i>Don Pasquale</i> Gaetano Donizetti	Norina	Compañía de Ópera Italiana de Max Maretzek/Gran Teatro Nacional, Ciudad de México (1861)
<i>Faust</i> Charles Gounod	Sibel	Maretzek Italian Opera Company/Winter Garden, Nueva York (1866, 1867) Grover-Maretzek Italian and German Opera Company/Winter Garden, Nueva York (1868)
<i>Fra Diavolo</i> Daniel Auber	Lady Pamela	Maretzek Italian Opera Company/Winter Garden, Nueva York (1866, 1867) Harrison-Maretzek Italian Opera/ Winter Garden, Nueva York (1868)
<i>Il Barbiere di Siviglia</i> Gioacchino Rossini	Rosina	Compañía de Ópera Italiana de Max Maretzek/Gran Teatro Nacional, Ciudad de México (1861)
<i>Il carnevale di Venezia</i> Errico Petrella	-	Maretzek Italian Opera Company/Winter Garden, Nueva York (1867) Grover-Maretzek Italian and German Opera Company/Winter Garden, Nueva York (1868)
<i>Il trovatore</i> Giuseppe Verdi	Azucena	Compañía de Ópera Italiana de Max Maretzek/Gran Teatro Nacional, ciudad de México (1861) Compañía de Ópera Italiana de Annibale Biacchi/ciudad de México, Circo de Chiarini (1865) Maretzek Italian Opera Company/Winter Garden, Nueva York (1866, 1867)
<i>La favorite</i> Gaetano Donizetti	Leonor	Compañía de Ópera Italiana de Max Maretzek /Gran Teatro Nacional, Ciudad de México (1861) Compañía de Ópera Italiana de Annibale Biacchi/Ciudad de México, Circo de Chiarini (1865) Maretzek Italian Opera Company/Winter Garden, Nueva York (1866)
<i>La fille du régimen</i> Gaetano Donizetti	Marie	Compañía de Ópera Italiana de Max Maretzek /Gran Teatro Nacional, ciudad de México (1861)
<i>La vestale</i> Severio Mercadante	¿La Gran Vestal?	-
<i>L'Elisir d'Amore</i> Gaetano Donizetti	-	Compañía de Ópera Italiana de Max Maretzek /Gran Teatro Nacional, ciudad de México (1861) Maretzek Italian Opera Company/Winter Garden, Nueva York (1866)

<i>Les Huguenots</i> Meyerbeer	-	Maretzek Italian Opera Company/Winter Garden, Nueva York (1866) (1867)
<i>Linda di Chamounix</i> Gaetano Donizetti	-	Maretzek Italian Opera Company/Winter Garden, Nueva York (1867) Harrison-Maretzek Italian Opera/ Winter Garden, Nueva York (1868)
<i>Lucrezia Borgia</i> Gaetano Donizetti	Orsini	Compañía de Ópera Italiana de Max Maretzek /Gran Teatro Nacional, Ciudad de México (1861) Maretzek Italian Opera Company/Winter Garden, Nueva York (1866, 1867)
<i>Lurline</i> William Vincent Wallace	Ghiva	Grand Combination Italian and English Opera (Maretzek)/Winter Garden, Nueva York (1869)
<i>Marco Visconti</i> Errico Petrella	Tremacoldo	Compañía de Ópera Italiana de Max Maretzek /Gran Teatro Nacional, Ciudad de México (1861)
<i>Martha</i> Fiedrich von Flotow	Nancy	Compañía de ópera italiana de Max Maretzek /Gran Teatro Nacional, Ciudad de México (1861) Maretzek Italian Opera Company/Winter Garden, Nueva York (1867) Harrison-Maretzek Italian Opera/ Winter Garden, Nueva York (1868)
<i>Matilde di Shabran</i> Gioacchino Rossini	-	-
<i>Norma</i> Vincenzo Bellini	Adalgisa	Compañía de Ópera Italiana de Max Maretzek /Gran Teatro Nacional, Ciudad de México (1861) Maretzek Italian Opera Company/Winter Garden, Nueva York (1867) Harrison-Maretzek Italian Opera/ Winter Garden, Nueva York (1868)
<i>Rigoletto</i> Giuseppe Verdi	Maddalena	-
<i>Saffo</i> Giovanni Pacini	-	-
<i>Un ballo in maschera</i> Giuseppe Verdi	Ulrica	-
<i>Zampa</i> Ferdinand Hérold	-	Maretzek Italian Opera Company/Winter Garden, Nueva York (1866)

La tabla la realicé con la sistematización de información que se consultó en los periódicos: *El Siglo Diez y Nueve*, *Montreal and Daily Commercial Gazette* (1864), *The American Art Journal* (1866), *Canadian Illustrated News* (1873), *The Aldine* (1873), *Watson's Art Journal* (1867). Las temporadas en Madrid en: https://www.wikiwand.com/es/Anexo:Temporada_1870-1871_del_Teatro_Real [2 de julio de 2021].

Sobre las interpretaciones de Heron, los autores de las notas de espectáculos destacaron sus actuaciones tanto en roles cómicos como serios. Por citar algunos ejemplos, en la temporada que realizó en México durante 1861, Francisco Elorriaga, quien escribía de

presentaciones de ópera en el periódico *El Siglo Diez y Nueve*, mencionó que “[...] Obtuvo un triunfo completo en *La hija del Regimiento*. [...] La Sra. Fanny tiene un carácter *ad hoc* para papeles como el de María, la muchacha traviesa y bulliciosa que se ha educado entre soldados y que torna, su inocencia y su excelente corazón, la dicha de todo el regimiento”.³⁴⁴ De igual manera, en 1865, durante su segunda visita a México, un periodista de *La Sociedad* escribió: “Fanny Nataly mostró como siempre que no sólo es una excelente cantatriz sino una dramática consumada; desempeñando el papel de la protagonista [de *La favorita*], estuvo admirable y en el final de la ópera demostró tan a lo vivo el sentimiento que conmovió enteramente a los espectadores”.³⁴⁵

Un año más tarde, en la temporada de 1866 en Nueva York, el *New York Post* publicó sobre su papel de Lady Pamela en *Fra Diavolo*: “*Madame Testa had a part the music of which was unsuited to her range of voice, but she did the best she could under the circumstances. Her acting was very good [...]*”.³⁴⁶ En la siguiente temporada en la misma ciudad, el *Watson's Art Journal* mencionó que “*Natalie Testa has already given evidence of high dramatic ability and ambition to surpasses[sic]*”.³⁴⁷ Y días después, el *New-York Times* comentó de su papel de Azucena: “*Testa gave a strong dramatic character to her scenes as Azucena, although there was a lack of force in the ‘Strida la Vampe.’ Bellini’s Conte di Luna is too old a favorite to require more to be said of it now that it was last night equal to its reputation*”.³⁴⁸

En las notas de ópera publicadas en los periódicos mexicanos a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX, era común que usaran el repertorio y los intérpretes que formaban parte de una compañía con fines publicitarios. Como se asentó en el capítulo uno, lo usual era que las cantantes fueran objetivadas para atraer al público. En este sentido, una manera de presentarlas era por medio de diversas imágenes y textos, con los que se

³⁴⁴ F. Elorriaga, “Crónica de la semana. Ópera italiana”, en *El Siglo Diez y Nueve*, tomo. 1, núm. 126 (1861), 3.

³⁴⁵ “El circo de chiarini. – ópera italiana.– El trovador.–La favorita”, en *La Sombra*, tomo 1, núm. 47 (1865), 4.

³⁴⁶ Fragmentos de reseña en *New York Post*, 30 de noviembre de 1866. Disponible en: [https://www.musicingham.org/event/109985]. Consultado el 5 de octubre de 2021.

³⁴⁷ “A fanfare from the Academy of Music”, *Watson's Art Journal*, vol. 7, núm. 19 (1867), 296. Disponible en [https://www.jstor.org/stable/20647415], consultado el 15 de junio de 2021.

³⁴⁸ Fragmentos de reseña en *New-York Times*, 18 de marzo de 1867, 5. Disponible en: [https://www.musicingham.org/event/104625]. Consultado el 5 de octubre de 2021.

resaltaban atributos físicos y del carácter de las intérpretes. Menos común era que se mencionaran en estos promocionales sus habilidades propiamente artísticas. El caso de Fanny Heron no fue la excepción.

A pesar de la poca información de Heron referida a sus actuaciones de ópera es posible entrever las percepciones que se tenían de ella en el país, a través de una biografía editada en México por *La Juventud Literaria* en 1887. En ese documento se proyectó una imagen de la intérprete hasta cierto punto falseada, en aras de exaltar atributos de juventud y otros ideales de la feminidad. Así, se presentó a la cantante ocho años menor de lo que era, como perteneciente a una familia adinerada y religiosa. Se resaltaron sus estudios privados (idiomas, canto) y de su trayectoria artística solo se mencionan las presentaciones públicas que realizó por beneficencia, para de ahí pasar a su debut en la ópera. En esa historia queda fuera parte sustancial de la formación y trayectoria de la intérprete, como sus conocimientos de actuación e interpretación de piano, además de su paso por numerosos escenarios en la compañía familiar en la que trabajó por remuneración económica. Es decir, lo que importaba era asentar su persona bajo una idealización femenina constituida a partir de la imagen de la diva de ópera. Un fragmento de la citada biografía dice:

Fanny Natali es la hija de un rico banquero de Dublín, el cual, por exigírselo sus negocios, tuvo que marchar a los Estados Unidos, estableciéndose en Filadelfia, en donde dio a su hija, muy niña aún, una educación brillantísima. [...] En compañía de su hermana Inés, artista tan notable como la de que hablamos, cantaba en conciertos y fiestas de beneficencia, entusiasmando a lo más granado de la sociedad de Filadelfia. En este tiempo, un empresario, entreviendo quizá las sobresalientes dotes artísticas de ambas hermanas, ofreciéndoles repetidas veces contratos para cantar ópera, contratos que eran desechados por la familia de ellas, sumamente religiosa y ligada con estrecha amistad al obispo de aquella ciudad y que también se oponía tenazmente. Cedieron por fin en su empeño y las distinguidas señoritas formaron una escritura para la capital de Venezuela, en donde obtuvieron un triunfo inmenso.

No había cumplido Fanny los diez y siete años, cuando entusiasmaba a públicos de Nueva York y las principales ciudades de Estados Unidos, en compañía de Adelina Patti,

cantando la *Linda* y la *Marta* en la que ha hecho la mejor creación del difícil papel de Nancy. Puede decirse que estas dos artistas principiaron su carrera juntas.³⁴⁹

Respecto a su retiro en la misma publicación se estableció que:

Vino a México, en donde al deseo de su esposo y con el afán de consagrarse al cuidado de sus hijos, renunció a su carrera artística, cuando se encontraba en el zénit de todas sus facultades y en el glorioso momento en que había creado el papel de Amneris en *Aida*.³⁵⁰

La renuncia de Fanny Natali del canto probablemente tuvo que ver más con la decisión de su esposo que con su rol de madre. Enrico Testa tenía 60 años y es posible que no quisiera continuar viajando en giras de ópera. Sus hijos, Margarita y Enrico tenían 17 y 19 años respectivamente cuando se mudaron a México. Sería la primera vez en mucho tiempo que la familia viviría en el mismo hogar. Desde que la familia Heron-Testa dejó Canadá y hasta la década de 1880, sus hijos se quedaron al cuidado de la hermana menor de Fanny Heron, Margaret Kathleen Heron, en Ottawa, Canadá, hasta que sus padres se retiraron de los escenarios.³⁵¹

A pesar de que lo publicado en los periódicos era información no tan apegada a la realidad, la también actriz llegó a valerse de ésta para representarse a sí misma.³⁵² De hecho, ella autorizó la publicación de la citada biografía tras algunos años de su retiro de los escenarios. Por lo que se puede establecer que fue copartícipe de su antigua imagen

³⁴⁹ “Fanny Natali de Testa”, *La Juventud Literaria*, 195-196.

³⁵⁰ “Fanny Natali de Testa”, *La Juventud Literaria*, 195-196.

³⁵¹ Margaret emigró de Irlanda con su familia en 1847 y actuó con ellos hasta que se mudaron a Ottawa. Se casó con Allan Scott, el hermano menor del esposo de su hermana mayor, y vivió en Ottawa cerca de Mary Ann y el resto de la familia. Aparte de criar a los dos hijos de su hermana, ella tuvo dos: Agnes "Aggie" y Allan Scott (Disponible en: [<https://www.wikitree.com/wiki/Heron-516>]. Consultado el 9 de junio de 2021).

³⁵² Los apuntes biográficos que se publicaron en la *Juventud literaria* (1887) y *Las hijas del Anáhuac* (1888), son datos de la cantante que se han divulgado en escritos recientes sobre Fanny Natali. Sin embargo, se ofrecía de ella una imagen que idealizaba a la diva de ópera y no toda la información corresponde a la historia de vida de la intérprete. Ejemplos de este tipo de publicaciones son: Elvira Hernández Carballido, *Ustedes, ellas y nosotras. Relatos de vidas femeninas*, México: Universidad del Estado de Hidalgo (2013): 41-44; Fabiola Olguín Hernández, *Una soprano irlandesa en México. Fanny Nataly y la vida cultural aristocrática durante el porfiriato*, tesina de licenciatura en Ciencias de la Comunicación (México: UNAM, 2016); *Decimonónicas. Catálogo de autoras mexicanas del siglo XIX*. Disponible en: [<https://www.decimononicas.com/natalitestafanny>]. Consultado el 08/octubre/2019.

fantasmagórica. En parte, ese perfil era creado por otros, pero a la vez, ella construía sus propias identidades a partir de esas idealizaciones fundadas en su imagen profesional.

Fanny Natali de Testa dejó su carrera como cantante cuando pensaba que aún podía continuar. Tiempo después, con tono de nostalgia, narraba sobre su época de cantante. En sus textos deja entrever que pensaba que de haber continuado su trayectoria como intérprete hubiera aumentado su éxito al nivel de su compañera y amiga Adelina Patti, con la que siempre comparó su trayectoria. Entre líneas se puede leer que culpó a su esposo por perder esa oportunidad. Esto lo transmitía en fragmentos donde opinó sobre el matrimonio, uno de tantos decía:

Sarah Bernhardt dice que una artista no debe nunca casarse [...] Nosotros participamos de la opinión de Sarah Bernhardt, una artista no debería casarse hasta que se retirara enteramente de la escena y que cambie el foro del teatro por el hogar doméstico. Podríamos citar innumerables casos de cantantes y actrices casadas que son muy desgraciadas en la vida íntima y que no tienen más consuelo que los aplausos del público; estando seguros de que no podríamos citar tres casos de artistas que hayan encontrado la felicidad en el matrimonio.³⁵³

Un mes después, aparece la noticia de que Sarah Bernhardt, después de recuperarse de una enfermedad se unió en matrimonio. Heron escribió al respecto: “La noticia de su muerte nos habría sorprendido menos que la de su casamiento. Se dice que se retira del teatro. ¡Sería una pérdida para el Arte!”.³⁵⁴ Un mes después de esa publicación vuelve al tema y agrega: “Sarah está en España, Sarah, no es ya Sarah. Ahora es la Sra. De d’Amala! Adiós a las recepciones de la Avenida de Villiers, el *clan* de los amigos, el cuerpo de los fieles. Y bien Sarah casada ya no es Sarah. Le era permitido hacer locuras, pero el casamiento... es... Me detengo”.³⁵⁵ Como se puede leer, la autora no concebía en términos propiamente positivos el matrimonio, posiblemente también pusiera en duda la decisión de haber contraído matrimonio.

³⁵³ Titania, “Revista de la semana”, en *El Diario del Hogar*, tomo I, núm. 137 (1883), 1.

³⁵⁴ Titania, “Revista de la semana”, en *El Diario del Hogar*, tomo I, núm. 177 (1882), 1.

³⁵⁵ Titania, “Revista de la semana”, en *El Diario del Hogar*, tomo I, núm. 184 (1882), 1.

Aunque ella y su esposo acordaron retirarse como intérpretes de ópera, una vez instalados en la Ciudad de México ambos trabajaron en el ámbito de la música. La pareja había establecido múltiples contactos en la capital gracias a las temporadas en las que habían participado en el país. Precisamente, Enrico Testa fue invitado por Alfredo Bablot para conformar el cuerpo docente del Conservatorio Nacional de México, al iniciar su periodo como director. Por su parte, Fanny Heron se incorporó como escritora en la prensa.

3.2. “La señora no es escritora”. Incursión de Fanny Heron en el ámbito de la prensa

En el momento en que Fanny Heron se retiró de los escenarios en 1881, tal como se estableció en el capítulo anterior, la apertura de espacios en la prensa hacia mujeres había tenido un incremento. De modo que, cuando se unió a este medio, las escritoras ya habían abierto un importante camino y conseguido una mayor independencia para publicar sobre una variedad de temas. Aun así, tales condiciones no implicaron que fuera fácil para ellas integrarse a los diarios; mucho menos que estuviera normalizada su presencia dentro del periodismo y que pudieran abordar libremente cualquier asunto. Así, cuando Heron se incorporó a la redacción de *La República*, el primer diario en el que colaboró, comenzó a publicar traducciones, temas referentes a la moda y a reportar sobre algunos espectáculos.

No es claro cómo fue que empezó a laborar en dicho medio. Pero, dado que el propio director del Conservatorio —Alfredo Bablot— había incorporado a su esposo a esa institución, a que era conocida en la misma prensa en su faceta como cantante, además de que era cercana a varias personalidades del medio artístico, tenía un camino hasta cierto punto allanado para acceder a un puesto dentro del diario. Es decir, previo a establecerse definitivamente en el país, ya tenía una importante red de relaciones en la Ciudad que, así como le abrieron puertas para presentarse como cantante, también le debieron haber facilitado su acceso a la prensa. Además, no puede dejarse de lado el hecho de que era extranjera y que tenía dominio de varios idiomas (inglés, francés, italiano, alemán), una cualidad sin duda estimable dentro de ese medio y, de hecho, aprovechada por algunos editores.

En aquel momento Fanny Heron comenzó a publicar sus escritos sin firma o bajo seudónimos. Uno de ellos fue el de “Primera Amneris”, en honor al último papel de ópera

que preparó, además de interpretarlo en el estreno de *Aida* de Verdi en México, es decir, fue la primera Amneris en México. Otro sobrenombre que utilizó fue el de “Titania”,³⁵⁶ inspirado en un personaje (reina de las hadas) de la obra *El sueño de una noche de verano* de William Shakespeare.³⁵⁷ Titania fue uno de los seudónimos que usó sin ocultar su identidad, o sea, era bien sabido que Heron firmaba así, y con éste destacaría como escritora y consolidaría su trayectoria profesional en el ramo.³⁵⁸ Bajo ese nombre escribió durante casi diez años para diferentes periódicos.

Respecto al alias de Titania, insistió en que ella no tenía nada en común con el personaje y que únicamente utilizaba su nombre. Sin embargo, dentro de la compañía familiar había interpretado dicho papel en repetidas ocasiones. Por lo que, probablemente lo retomó al iniciarse en la prensa como recuerdo de sus inicios en los espectáculos durante su niñez. Respecto a este distintivo en una de sus columnas dedicadas a lectoras escribió:

No es la Titania de Shakespeare que os dirige este saludo, es una pobre mortal que no posee ningún poder mágico con que hechizaros y que solo tiene de la fantástica reina de las hadas su bonito nombre. La Titania que brotó de la imaginación del inspirado bardo inglés es un personaje muy interesante. [...] Es una mujer, es decir, un hada, de baja estatura, linda, caprichosa y algo coqueta [...].³⁵⁹

Cuando comenzó sus labores en *La República*, Heron trató los temas que se consideraban “propios de su sexo”, es decir, aquellos en los que era bien visto que participara una mujer. Con todo y que se desenvolvía dentro de los lineamientos socialmente aceptables, su presencia en el medio no pasó inadvertida. En particular, el hecho de ser mujer la convirtió en blanco de señalamientos que apuntaban, por un lado, a

³⁵⁶ Se menciona también los seudónimos de Amneris y La Re Do, pero aún no se han podido localizar estos textos. (Decimonónicas. Catálogo de autoras mexicanas del siglo XIX. <https://www.decimononicas.com/natalitestafanny> (08/octubre/2019). También es conocido que publicó en el periódico *El Partido Liberal*, sin embargo, los artículos que podrían pertenecer a la autora, por el estilo y los temas que manejaba, aparecen sin firma en la publicación. Debido a ello, no se ha podido confirmar con exactitud cuáles escribió. Otro posible seudónimo de Fanny Heron es el de “Héctor”, con tal apelativo la denomina G. E. Campa en un texto que publica en el periódico *La Juventud Literaria*, sin embargo, es conocido que ese seudónimo lo utilizaba este mismo autor.

³⁵⁷ Titania, “Revista de la semana”, en *El Diario del Hogar*. 11 de junio de 1882, p. 2.

³⁵⁸ Decimonónicas. Catálogo de autoras mexicanas del siglo XIX. Disponible en: [\[https://www.decimononicas.com/natalitestafanny\]](https://www.decimononicas.com/natalitestafanny). Consultado el 08/octubre/2019.

³⁵⁹ Titania, “Paréntesis de la política. Cartas semanales”, en *El Nacional*, tomo X, año X, núm. 258 (1888), 1.

diferenciar su trabajo en tanto que no era hombre; por otro, a la desvalorización de éste por su condición femenina. Ejemplo de ello es cuando Enrique Chávarri —Juvenal—, uno de los cronistas más conocidos en la Ciudad, al poco tiempo del ingreso de Heron a la *República*, se entera de que publica bajo el seudónimo de Titania. Entonces escribió en su columna “Charla de los domingos” de *El Monitor Republicano*:

[...] Han aparecido unas pequeñas crónicas firmadas por “Titania”. En el estilo se revela que, en efecto, es una señora la que escribe aquellos breves apuntes de la semana, en los que a veces, se siente algo, como la ironía con que el sexo bello sabe adornar sus reflexiones; un hombre para criticar, tiene que hacer oír el chasquido del látigo de la burla; una mujer no necesita tanto, con una sonrisa, con una media palabra dice tanto, como Voltaire en una de sus terribles sátiras.³⁶⁰

Enrique Chávarri fue considerado uno de los precursores de la crónica de espectáculos y modas del siglo XIX.³⁶¹ Incluso trabajó en la prensa desde la época en que Fanny Heron cantó en temporadas de ópera en el país por lo que, en su momento, relató su trabajo en escena.³⁶² En cuanto a su escrito aludido, resalta que luego de confirmar que tras los textos firmados bajo el seudónimo de Titania se encontraba una mujer, se apresuró a evaluar su escritura. Básicamente, satiriza su estilo de escribir en función de rasgos que considera femeninos, en contraposición con los de los hombres. Además, adjetiva las publicaciones de ella como “pequeñas” crónicas o “breves” apuntes. Ciertamente, este fue un escenario recurrente al que se tuvo que enfrentar la autora —y demás escritoras— a lo largo del tiempo que publicó por el simple hecho de ser mujer.

No es de extrañar que algunos autores se llegaron a sentir amenazados con la apertura de los medios a las mujeres. Muchas veces se colocaban como una competencia directa al abordar las mismas temáticas. Pues aun cuando había temas que se consideraban adecuados para que ellas participaran, en principio solían ser secciones redactadas por hombres. Por ejemplo, la moda, asociada a las escritoras, era a veces escrita por ellos.

³⁶⁰ Juvenal, “Charla de los domingos”, en *El Monitor Republicano*, año XXXI, quinta época, núm. 254 (1881), 1.

³⁶¹ Papillon, “Echoes of the Week”, en *The two republics*, vol. XVI, núm. 34 (1882), 1.

³⁶² Véase: Juvenal, “Charla de los domingos”, *El Monitor Republicano*, año XXI, núm. 175 (1871), 1 y Juvenal, “Charla de los domingos”, en *El Monitor Republicano*, año XXI, núm. 187 (1871), 1.

Cuando Heron comenzó a publicar sobre moda y espectáculos, es decir, los mismos rubros por los que era reconocido Enrique Chávarri, debió haber sido una situación sin precedentes para el autor. Más aun cuando al poco tiempo a Heron se le llega a situar como una de las representantes importantes de México para abordar tales temas, del mismo modo que se le reconocía a otras escritoras en otros países como a Pilar Sinués de Marco en España o “Etincelle” en Francia.³⁶³ Es decir, pese a que llevaba poco tiempo laborando en la prensa (poco menos de dos años) llega a ser reconocida por ciertos sectores — particularmente por la comunidad extranjera—en igualdad ante Chávarri. Al respecto, no ha de obviarse que ella era extranjera, blanca, de una clase social privilegiada y con lazos de amistad y profesionales dentro y fuera del país. Sin denostar su capacidad de escritura y profesional, no puede tampoco negarse que tales condiciones serían buenos alicientes para el impulso de su carrera, ya que el respaldo de una comunidad extranjera debió haber sido significativo, algo con lo que no todas las escritoras contaron.

Tres meses después de que Heron se incorporó a *La República*, el diario cerró sus puertas. Sin embargo, ella y algunos otros de sus compañeros fueron contratados por Filomeno Mata para trabajar en *El Diario del Hogar*.³⁶⁴ Este periódico era de corte liberal y, en sus primeros años, se enfocó a un público familiar, por lo que en ese momento le interesaba abrirse campo entre el público dirigiéndose a las mujeres. Entre sus estrategias comerciales incorporó a varias escritoras, entre ellas a Emilia Serrano, Pilar Sinués y la propia Fanny Heron, además de contar con colaboraciones de algunas literatas como Laureana Wright.

Heron se unió al equipo de redactores de *El Diario* el primero de enero de 1882. La noticia de su incorporación no pasó inadvertida y en la misma publicación se dio la noticia en los siguientes términos:

Queriendo corresponder al favor que el público dispensa a nuestro diario, hemos aumentado

³⁶³ Papillon, “Echoes of the Week”, 1.

³⁶⁴ En ese tiempo, al igual que Titania, otros de sus compañeros de *La República* se unieron al cuerpo de redacción de *El Diario del Hogar* (fundado en 1882). Entre ellos, se encuentra el periodista y poeta Joaquín Trejo, quien firmó sus notas con el seudónimo ALMA VIVA (Clementina Díaz y Ovando, *Un enigma de Los Ceros. Vicente Riva Palacio o Juan de Dios Peza* [México: UNAM, 1994], 194). A principios de 1882, hubo rumores en la prensa sobre un cambio de administración en el periódico *La República*, hecho que pudiera explicar los cambios de periodistas de una publicación a otra. Véase *El Diario del Hogar*, Gacetilla, núm. 78 (1882), 4 y *El Monitor Republicano*, Gacetilla, (1882), 2.

su redacción con algunos escritores conocidos. Entre ellos está Titania, cuyas revistas hicieron la delicia de los suscriptores de *La República*.

Hoy inaugura sus trabajos y la presentamos a nuestras amables lectoras, que estamos seguros le dispensarán la buena acogida que merece.³⁶⁵

Su participación en *El Diario* estuvo dividida en dos épocas: la primera con la columna dominical “Revista de la semana” (1882-1884);³⁶⁶ la segunda inició luego de una pausa de dos años con sus artículos semanales bajo el título “Ecos dominicales”, que al poco tiempo cambió de nombre por “Ecos de la semana”, publicados los jueves (1886-1888).³⁶⁷ Además, durante esta época también contribuyó con otros escritos más allá de su columna semanal. De cualquier manera, lo más común fue que su trabajo se enfocara en temas dirigidos al público femenino.

Los escritos de Fanny Heron giraron en torno a los pormenores del mundo de la moda y de otros sucesos de la semana referidos a asuntos deportivos y sociales como tertulias, bailes, bodas, carreras de caballos o corridas de toros. Aunado a estos temas, ya fuera en sus columnas o fuera de éstas, dedicaba textos a obras musicales o intérpretes y llegó a relatar lo que pasaba en otros ámbitos del entretenimiento capitalino más afines a su trayectoria artística como circo, teatro, ópera, conciertos y zarzuela. Dada su formación e intereses, no es de extrañar que aprovechara los espacios que tenía para hablar de cuestiones musicales, temáticas que, con el tiempo, le dieron un lugar importante dentro del periodismo.

Efectivamente, los asuntos que abordaba Heron no rompían con la norma correspondiente a los temas que se consideraban apropiados para las mujeres. Sin embargo, en su colaboración en este diario también se enfrentó a críticas constantes. Una recurrente fue su manera de escribir. Así como en la cita antes expuesta de Juvenal, en la que asoció sus textos con un estilo “femenino” de escritura, en tanto irónico y adornado, igualmente fue común que le señalaran errores gramaticales.³⁶⁸ En una de tantas ocasiones, un escritor

³⁶⁵ “Gacetilla”, *El Diario del Hogar*, 01 de enero, núm. 78, tomo I, Ciudad de México, (1882), 3.

³⁶⁶ “Gacetilla”, *El Diario del Hogar*, 01 de enero (1882), 3.

³⁶⁷ Ambas secciones se publicaron en la portada y en la página dos del diario.

³⁶⁸ Véase “Gacetilla”, *El Diario del Hogar*, s/d, 27 de enero, (1887), 3.

amparado en el seudónimo de A.H. indicó un equívoco en la escritura de Heron. Ella le respondió de la siguiente manera:

El Sr. A. H. aprovechándose de una errata de caja que hubo en nuestra crónica, pretende aleccionarnos con el énfasis de un *domine* y nos dice que en buen castellano se escribe: *los espectadores tributaron y no tributó*.

Sabemos perfectamente distinguir el singular del plural en castellano a pesar de no ser este nuestro idioma, pero no podemos evitar las erratas de imprenta a las que están expuestos todos los escritores [...]

Nos tomamos la libertad, imitando el estilo de maestro de escuela del Sr. A. H. de decirle que en buen castellano se escribe la palabra espléndida con s y no con x.³⁶⁹

Tal incidente, es por demás significativo. Lo que el autor señala no es una simple corrección “inocente”, sino que se advierte todo un aparato de evaluación, que busca el desprestigio de la escritora. Anularla, pues, como persona capacitada para esa labor al exaltar su fallo. Esto es, que ahora no se le señala tanto el estilo de escribir como sí cuestiones más técnicas de la escritura; pero tanto en una manera y otra lo que está de por medio es la legitimidad de la escritora y sus capacidades, el intelecto femenino puesto en desvalor frente al masculino y como no apto para presentarse como voz pública. Sin embargo, como se puede ver en la respuesta de Heron, ella tiene herramientas para defenderse. Utiliza también los mismos recursos de su atacante para defenderse.

Respecto a este tipo de críticas hacia las escritoras de finales del siglo, Leticia Romero Chumacero establece que “el significado implícito de esos reproches apunta, naturalmente hacia un cálculo donde la ortografía hace las veces de símbolo de autoridad y destreza para argumentar por escrito o narrar historias en cuentos y novelas. Hablar de su mala ortografía equivale entonces a calificarlas como incompetentes en el uso de la herramienta básica de la escritura: el lenguaje”.³⁷⁰ En el caso de Heron, el rechazo a través de lo gramático se unía al hecho de que era extranjera, con ese argumento también se

³⁶⁹ Titania, “Ecos de la semana”, *El Diario del Hogar*, Año VI, núm. 101 (1887), 1.

³⁷⁰ Romero Chumacero, 19.

cuestionaba su calidad de escritura en tanto que el español no era su lengua materna. Así, en varias notas se utilizó su condición de extranjera para decir que no sabía escribir.³⁷¹

Otro de los aspectos con lo que se estigmatizó la incursión de Fanny Heron en la prensa era la manera en que se le nombraba. Por una parte, cuando se trataba hablar de ella no como escritora sino como persona, sus compañeros se expresaban con adjetivos como simpática, inteligente y elegante. Pero, cuando se referían a ella como una mujer de letras se le denominaba en términos peyorativos. Más que escritora la llamaban revistera o cronista, a modo de exaltar las secciones en que publicaba y que se consideraban de menor envergadura que otros géneros literarios. Si le llamaban escritora o crítica, llegaba a ser con tintes sarcásticos. Aunque, tales maneras de referirse a su persona no eran una generalidad, pues también hubo aquellos que se dirigían a ella en términos bastante positivos.

Como se ha venido diciendo, las críticas que la colocaban fuera del perfil de escritora y literata, y no se diga como crítica, se respaldaban desde ideas de cómo debía escribir y de qué debía escribir una mujer o en los prejuicios de las capacidades femeninas. Algo que no era exclusivo del caso de Heron sino a lo que se enfrentaban en general las mujeres de la prensa (y evidentemente de otros espacios). Tales circunstancias, de acuerdo con Romero Chumacero, afectaron la recepción de los textos de las mujeres pues se desvalorizaba gran parte de los contenidos si no correspondía con el estereotipo.³⁷²

Entonces, el estilo y la gramática jugaron un papel importante para excluir a las mujeres como escritoras. En el caso de Heron, también hubo otros parámetros desde donde la relegaban como lo fue poner en duda su objetividad. A ese respecto se le cuestionó el hecho de reseñar actividades donde participaron amistades, colegas o conocidos suyos. Se argumentaba que, por ser una señora, no podía dejar de lado sus sentimientos al escribir, sobre todo al tratar de hablar de sus compañeros intérpretes y de sus amistades. Asimismo, se expresaba que comprometía su palabra de periodista por aceptar asientos en la ópera o invitaciones personales por parte de los empresarios o artistas de los que luego escribía.

³⁷¹ En una publicación donde Fanny Herón habla de su experiencia periodística, en referencia a uno de sus críticos dijo: “Y como prueba de su *alta consideración* nos lanza frases como las siguientes: —A Titania, a la misma Titania, se la puede excusar de que no conozca lo que se refiere al poeta Sorrentino, a su compatriota Torcuato Tasso. Al fin ella no ha estudiado literatura española, ni conoce nuestro idioma, ni puede escribir en castellano...”. Titania, “Conversaciones mensuales”, *El Nacional* tomo X, año X, núm. 290 (1888), 1-2.

³⁷² Leticia Romero Chumacero, “Laura Méndez de Cuenca: el canon de la vida literaria decimonónica mexicana”, en *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, vol. XXIX, núm. 113 (México: El Colegio de Michoacán, 2008), 111.

Entre estos casos se encuentra el de un escritor anónimo que replicó las reseñas de Heron a propósito de una temporada de ópera. Si bien el mismo autor resaltaba que la independencia periodística no era negociable y mucho menos con simples entradas a eventos, cuando lo lleva al caso de la escritora tal autonomía se pone en entredicho, por una parte, debido a supuestas relaciones de compañerismo y, por otra, a consecuencia de su ser mujer. Se reproduce un fragmento de esta nota:

[...] Los periodistas comprenden malamente su carácter. Basta que el empresario les envíe uno o dos billetes para que crean de buena fe que han perdido en independencia y que están vendidos en cuerpo y alma a la empresa, como Fausto al Diablo. Los billetes que se envían a las redacciones son el pago de los avisos que se publican, y quien gana en este envío no es el editor ni el cronista de teatros, sino el empresario. Tenemos, pues, una absoluta independencia para aplaudir o silbar a nuestro antojo. [...] Es preciso vapulear recio y bien a quienes lo merezcan. Nada hay nada que me irrite tanto los nervios, como las necias adulaciones que se tributan a la gente de teatro. [...] No amainaré mis bríos porque la Sra. Nataly conteste mis artículos, firmando con el nombre de Titania. [...] La Sra. Nataly hace perfectamente en defender a sus compañeros: la caridad es virtud propia de las almas buenas. Reconociendo esta verdad y guardando todo el respeto que se debe a una señora, no pondré en tela de juicio sus opiniones, y creeré a pie juntillas que hemos visto una colección de notabilidades y eminencias en la última y corta temporada de ópera, y que los artistas que cantaron tan mal ese pobre *spartito* de “Traviata” han figurado como astros de primera magnitud en Londres, en San Petersburgo, en Viena y en Paris [...].³⁷³

En efecto, era recurrente que ella escribiera de amistades y conocidos del medio de la música. Sin embargo, tal como lo explica una nota de la época que hace alusión a estas realidades (firmada por Rosa Ríos), este era un escenario complejo. En principio, no era una situación particular —especialmente si se trataba de asuntos sociales— que las crónicas hablaran de algún conocido, ni un asunto exclusivo del trabajo de Heron ni de las mujeres. Por otro lado, aun cuando no había relaciones amistosas de por medio, era necesario cuidar varios aspectos en la redacción para no herir sensibilidades respecto a los protagonistas de

³⁷³ “Teatros”, *El Nacional*, año II, núm. 334 (1881), 3.

los textos y evitar posteriores reclamos o polémicas innecesarias. No era precisamente sencillo generar escritos sobre personas que a su vez eran lectoras de los mismos diarios.

Rosa Ríos, colega cercana de Heron, se refirió a las dificultades de redactar en torno a lo operístico. Aunque no aludía directamente a Fanny Natali, esbozaba su trayectoria. Así, menciona los compromisos que le ocasionaba a una escritora el hecho de conocer a las divas o personalidades sobre las que escribía. Ejemplifica situaciones en las que la independencia o la libertad de escribir de una cronista se ven comprometidas para no ofender a conocidos, o las complicaciones de escribir respecto a algún acto en el que una amistad era abucheada, es decir, situaciones en que había la necesidad de matizar comentarios. Pero también se refiere a situaciones varias como recibir invitaciones a fiestas con el propósito de que se reseñaran en los periódicos, narró de los reclamos que se recibían por parte de lectoras por no mencionar a alguna señora o señorita que asistió a cierto evento, o bien, si se mencionaba y ésta no quería ser notada. De igual manera, apuntó otro orden de problemas como el hecho de nombrar erróneamente el color de un vestido de alguna concurrente.³⁷⁴

Así bien, muestra de que los reclamos hacia Heron eran por razones distintas a su quehacer profesional fue una nota que escribió sobre una interpretación musical de Clemencia Argáandar, sobrina del director del Conservatorio, Alfredo Bablot. Con motivo del onomástico de Bablot, como era recurrente, se organizó un concierto en su honor. Ahí participó Argáandar y respecto a su intervención Titania escribió: “El dúo de dos pistones, con que terminó la primera parte del concierto no estuvo tan lucido como los otros números; las señoritas que tocaron necesitan todavía aplicarse al estudio antes de presentarse en público”.³⁷⁵ Curiosamente, el comentario devino polémico no por temas de objetividad (Bablot era amigo de la familia Testa-Heron), o por asuntos de música, sino por una cuestión de “falta de educación”.

En una larga nota firmada con el seudónimo NADIE se le reclamó a la escritora su nula cortesía al referirse a las ejecutantes Clemencia Argáandar y Josefa Franco, alumnas de pistón de Cristóbal Reyes. De igual manera se le hacía ver a Heron cómo debería de abordar estos eventos. Entre múltiples comentarios resaltó:

³⁷⁴ Rosa Ríos, “¿Revista?”, *El Nacional* 23 de noviembre (1890), 1.

³⁷⁵ Titania, “Velada musical en el Conservatorio, y fiestas dedicadas al Sr. Alfredo Bablot”, en *La Patria*, año VIII, núm. 2184 (1884), 2.

Insisto en creer que, en la galante Revista de que me ocupo, en la parte respectiva a las ya mencionadas señoritas, sea falta de, quizá involuntariamente, a las reglas de la cortesía: se ha ofendido al Sr. Bablot, como director del Conservatorio y como pariente de la Srita. Argándar, y al cuerpo de profesores y alumnos del mismo Conservatorio, porque en casos semejantes, los aplausos o los reproches son solidarios, tratándose de una corporación.

Diré para concluir: que, en mi humilde concepto, para escribir para el público, no basta tinta, papel y alguna instrucción sobre la materia que se escribe: se necesita talento práctico para aplicarlo en su oportunidad debida, y no olvidar, ni por un momento, los principios rudimentarios de la más fina y la más exquisita educación.³⁷⁶

Como se observa, en vez de que se reconociera como parte de su profesionalismo la distancia que tomó Fanny Heron frente a la participación de la sobrina de su amigo, siguiendo la concepción de objetividad que se le demandaba, importó más lo personal. A través de normas sociales como la cortesía, se cuestiona su opinión para inferir una torpeza y falta de talento para escribir. A Heron no le pasó desapercibida la nota y replicó:

Solo un anónimo podría ofender a una dama, dirigiéndole frases inconvenientes como las que contienen dichas líneas. [...] A pesar de ser extranjera, no dejo de conocer, que también se necesita un estilo literario un poco más esmerado que el que usa mi censor, cuando se trata de dirigir un ataque [...]. Sus palabras me han ofendido hondamente en mi dignidad de mujer y me obligan a defenderme. Principiare por decir que solo una persona muy preocupada podría interpretar mi frase como una ofensa al señor Bablot y a todo el cuerpo de profesores y alumnos del Conservatorio. El señor Bablot es amigo mío, a quien profeso no solamente una cariñosa amistad, sino una admiración sin límites; admiración debida a su talento como distinguido filarmónico y elegante literato [...].

Hace un año, en una de mis crónicas dediqué frases afectuosas y elogios a la bella e inteligente Clemencia Argándar, y hubiera querido quemarle nuevo incienso ahora, [...], pero el dúo salió bastante mal y en una revista musical firmada por una escritora a quien concede *Nadie* alguna instrucción sobre la materia, no se puede elogiar un trozo que no ha sido bien ejecutado, y que no agradó a la concurrencia. No me parece haber ofendido al

³⁷⁶ NADIE, “Crónica musical. Una revista galante”, en *El Siglo Diez y Nueve*, tomo 86, núm. 13, 915 (1884), 2.

señor Bablot ni a las señoritas que tocaron diciendo que el mal resultado de este número de la velada fue por falta de estudio [...]. Para concluir; recomiendo a *Nadie* que practique lo que predica, pues ha faltado a todas las reglas de la cortesía en el artículo que me ha dedicado.³⁷⁷

En suma, era común que las acusaciones que se le realizaron en nombre de la profesión en realidad respondían a cuestiones que involucraban relaciones de poder. Había un trasfondo ligado a su género, a su posición social lograda a través de su vida en el medio musical, así como por su extranjería. Tales embates serían una constante en su actividad como escritora pues, aún en 1888, un autor anónimo decía sobre ella: “Es una señora estimable que, aunque no sepa escribir, tiene derecho a nuestro respeto profundo y alta consideración”.³⁷⁸

Empero, destaca que ella fue bastante contestataria de sus críticos. Era frecuente que suscribiera la manera en que era estigmatizada o los roles de género para desde ahí revirar las acusaciones en su contra, tal como se puede observar en el inicio de la cita anterior: “Solo un anónimo podría ofender a una dama, dirigiéndole frases inconvenientes”. Es decir, exalta su posición femenina al tiempo que se vale de preceptos de cortesía y educación para cuestionar las palabras de su replicante.

No obstante, las diversas críticas a las que era sometida Heron, lo cierto es que fue ganando terreno en el medio y se fue destacando, en particular con sus escritos sobre asuntos de música. De hecho, esta fue una cualidad estimable entre los dueños de los diarios, pues tenía un perfil óptimo para realizarlas dados sus antecedentes profesionales y sus relaciones en ese medio. Al cabo de algunos años de que se iniciara como escritora de prensa, tuvo columnas enfocadas en el mundo de la música y el arte como “Charla teatral” (*El Diario del Hogar*), “Revista Musical” (*La Patria*), “Noticias Artísticas” o “Ecos Musicales” (ambas en *La Patria Ilustrada*). Además de sus escritos sobre asuntos artísticos, continuó abordando otro tipo de temas en diferentes publicaciones, tal como se aprecia en la siguiente tabla (Tabla II).

³⁷⁷ “Titania, “Una Censura Galante”, *La Patria*, 11 de septiembre, (1884): 2.

³⁷⁸ Anónimo. *El Pabellón Español*, 3 de junio de 1888.

Tabla II. Colaboraciones de Fanny Heron en la prensa (1881-1891)

Publicación	Periodo	Columna(s)
<i>La República</i>	1881 octubre-diciembre	▪ No localizados
<i>El Diario del Hogar</i>	Enero, 1882 – marzo, 1884 Mayo, 1886- mayo, 1888	▪ Revista de la semana (domingos) ▪ Ecos dominicales ▪ Ecos de la semana (jueves) ▪ Charla teatral ▪ Otros artículos
<i>El Álbum de la Mujer</i>	1883-1885	Varios títulos
<i>La Patria</i>	1884-1886	▪ Revista musical
<i>La Patria Ilustrada</i>	1884-1886	▪ Noticias artísticas ▪ Ecos dominicales/de la semana ▪ Ecos musicales
<i>Las Hijas del Anáhuac</i>	1887-1888	▪ Crónica de la semana
<i>Violetas del Anáhuac</i>	1888	
<i>La Juventud Literaria</i> ³⁷⁹	Abril, 1887-1888	▪ Colaboraciones con distintos títulos
<i>El Nacional</i>	Mayo, 1888–marzo, 1891	▪ Conversaciones mensuales ▪ Cartas semanales
<i>El Partido Liberal</i>	1889	▪ Sin firma (no confirmados)
<i>La Ilustración Musical Hispano-Americana</i>	1889-1891	▪ Varios títulos

³⁷⁹ Respecto a esta publicación, aunque Fanny Natali aparecía como colaboradora literaria solo se localizó una nota con el seudónimo de Titania en la publicación del 28 de agosto de 1887 titulada “A las Rosas en su día”.

La tabla la realicé a partir de la consulta y sistematización de las notas periodísticas de Fanny Heron ubicadas en los periódicos que se presentan.

Para la segunda mitad de la década de 1880 Heron era una referencia entre algunos de sus colegas y lectores en cuanto a temas de ópera y música. De hecho, varios redactores de diferentes diarios de la Ciudad que abordaban esos tópicos comenzaron a citarla en sus respectivas columnas. Cabe mencionar que en su mayoría pertenecieron a una generación menor que la escritora y no eran músicos de profesión. Fue el caso de los escritores Aurelio Garay (Bocaccio), Federico Gamboa (La Cocardière), Manuel Gutiérrez Nájera (El Duque Job, entre otros seudónimos) y el notario Felix M. Alcérreca (Orlando Kador).³⁸⁰

Heron obtuvo el reconocimiento de un grupo de cronistas. El hecho de que otros autores hicieran referencia a sus textos era muestra de ello. Aunque también este tipo de alusiones en la misma prensa por parte de los prosistas respondía a una forma de hacer gremio. Por aquella época comenzaban a ser cada vez más frecuentes los llamados *reporters*. Es decir, redactores que respondían a los principios de nuevas publicaciones de factura industrial, las cuales se distinguían por sus grandes tirajes al menor precio posible.³⁸¹ Esta nueva forma de trabajo se convirtió en una amenaza para el quehacer de los literatos y otros escritores que laboraban en la prensa, pues tuvieron que transformar su ritmo de trabajo por poca remuneración económica y cohabitar con los modos de producción de los *reporters*.

Los cronistas de la ciudad mostraron algunas preocupaciones en sus columnas con respecto a la calidad de las notas, los tiempos de publicación, entre otros elementos derivados de los cambios tecnológicos y la nueva forma de trabajo.³⁸² Con el paso del tiempo la coexistencia de ambos perfiles en el mismo espacio laboral generó divisiones y

³⁸⁰ Escritor, político y compositor (1845-1937). Estudio en el Conservatorio Nacional de Música. Dirigió las publicaciones *El mosaico musical* (1878) y *El Cronista musical* (1887).

³⁸¹ Los *reporters* se identificaban por estar generalmente en adhesión al poder, una condición que camuflaban tras ideas como la de imparcialidad y el punto de vista objetivo. En cuanto a su contenido, se caracterizaron por la ligereza informativa y la inclusión de técnicas del periodismo amarillo estadounidense. Véase: Florence Toussaint Alcaraz, *Escenario de la prensa en el Porfiriato*. México: Fundación Manuel Buendía-Universidad de Colima (1989), 7.

³⁸² Véase un ejemplo en: Manuel Gutiérrez Nájera, “La otra epidemia: “los reporters”, en *Divagaciones y fantasías. Crónicas de Manuel Gutiérrez Nájera*, México: SEP (1974), 72.

era frecuente mostrar públicamente sus aversiones.³⁸³ Precisamente, las prácticas de respaldarse entre escritores fueron usuales. Fanny Heron pertenecía al sector de publicaciones de corte más tradicional y de tiraje menor como *El Diario del Hogar*, *El Siglo Diez y Nueve* o *El Monitor Republicano*. Por eso mismo se hacía conveniente agremiarse para tener un respaldo, pues era común que los *reporters* descalificaran el trabajo de los cronistas, en donde ella era bastante propensa a esta suerte de ataques debido a sus condiciones de género y nacionalidad. Aun así, debe destacarse el reconocimiento que alcanzó por parte de otros escritores y la proyección que logró tras pocos años de su incursión en la prensa.

Hasta aquí se ha abordado la manera en la que a Fanny Heron se le obstaculizaba su presencia dentro del periodismo. Sin embargo, no todo eran traspies. Ella poseía un amplio capital social emanado de su condición social y de su trayectoria artística. Sin duda, su círculo de amistades y de conocidos, además de su buena posición económica, también tomaron parte en su afianzamiento como escritora y como crítica de música.

3.3. El círculo social de “Titania” en la Ciudad de México

La importante trayectoria artística y profesional de Heron, lo mismo que la de su esposo Enrico Testa, la dotaron de un tejido social portentoso. Cantantes, artistas, instrumentistas, políticos, compositores, empresarios, y escritores, entre otras personalidades, tanto de México como de otros países, formaban parte de sus relaciones laborales y afectivas. De esta manera, cuando comenzó a radicar en México, era cercana a sectores importantes de la élite capitalina. Así lo muestran algunos escritos dedicados a ella donde queda asentada la proximidad y la alta estima que literatos y otras figuras tenían hacia la cantante. Fue el caso de Ignacio Manuel Altamirano, quien diez años antes de que Heron radicara en la Ciudad le dedicó las siguientes líneas:³⁸⁴

³⁸³ Yliana Rodríguez González, “Los repórters: una plaga”, Actas xv Congreso AIH, vol. IV, Centro Virtual Cervantes, 621-634. Disponible en [https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/15/aih_15_4_060.pdf] (consultado en enero de 2022).

³⁸⁴ Algunos años después la misma Heron le correspondería a través de sus columnas.

Quizás tenga usted curiosidad, mi inolvidable y espiritual amiga, de saber lo que pasa por estos mundos, de los que hace poco tiempo está usted ausente. Yo he observado que cuando uno se aleja de un país, tiene un gran interés en saber lo que pasa en él, durante los primeros meses de la ausencia. Después este interés, como si corriera parejas con el recuerdo, se va apagando hasta hundirse completamente en el océano oscuro del olvido. Impresiones mas recientes destruyen las antiguas [ilegible]. La tabla de cera de la memoria. ¡Tal es la ley de la naturaleza!

Así, usted recuerda hoy a México, menos que a La Habana, pero la recuerda todavía. Dentro de algunos meses, México y los mexicanos se habrán perdido entre las brumas de un horizonte que se aleja cada vez más, en su fantasía de artista y de mujer.

¡Paciencia! En cuanto a nosotros, (ya sabe usted quienes) no olvidaremos fácilmente aquella despedida silenciosa y triste, aquel tren que nos arrebató un tesoro de sentimiento, aquella cabeza inteligente y graciosa que se asomaba por la ventana de un wagon para mirarnos por última vez, aquel pañuelo blanco que se agitaba sin cesar hasta que la curva del camino de hierro nos lo ocultó entre la arboleda de las calzadas. ¡Oh! Créalo usted, amiga mía; aquel cuadro alumbrado por la pálida luz de una mañana de septiembre, se reproduce todavía en nuestra imaginación, con una persistencia de que no tendrá usted duda, considerando que todos sus amigos de México somos gente de corazón.

Pero me voy enterneciendo mas de lo que es preciso, y no me he propuesto dedicar a usted una elegía, sino pura y simplemente una carta noticiosa de lo que me parezca más importante para una artista. Demasiado poco es, y lo siento, Fanny, por usted y por nosotros”.³⁸⁵

La pareja Testa-Heron, junto con su amplia red social, contó con una posición económica privilegiada. Muestra de ello es el hecho de que Fanny Heron, entre otras cosas, acostumbró a reservar un palco para las temporadas de ópera y rentaba un coche para llegar al teatro. También es sabido que adquiriría suscripciones de publicaciones periódicas, libretos y literatura actualizada afines a los temas artísticos.³⁸⁶ Todas estas situaciones dan cuenta, por un lado, de su poder adquisitivo; por otro, de que su posición económica le

³⁸⁵ Ignacio M. Altamirano, “Cartas sentimentales. Tercera carta. A Fanny Natali”, en *El Siglo Diez y Nueve*, séptima época, año XXXI, tomo 54, núm. 9 959 (1871), 1.

³⁸⁶ Rosa Ríos, “¿Revista?”, *El Nacional*, año XIII, núm. 123 (1890), 1 y Federico Gamboa, *Impresiones y recuerdos*, 107-108.

favorecía para seguir al día con asuntos artísticos de su interés, aunque ya no estuviera en activo en la escena de la ópera.

De igual manera, sus relaciones sociales la mantenían actualizada respecto al mundo musical y operístico internacional con información de primera mano. Así, conocía desde su faceta de concertista a diferentes empresarios de ópera que llegaban a la Ciudad, igual que a numerosos intérpretes. Entre los primeros se encuentra Maurice Grau con quien mantuvo comunicación epistolar durante años. Grau visitó la capital anualmente con su compañía desde finales de la década de 1870 hasta 1890, y solía hospedarse en el Hotel Iturbide, donde vivía Heron. Era habitual que le comunicara a la escritora sobre sus giras, además de enviarle información exclusiva sobre las fechas en que se presentaría en México. De igual manera, cantantes y demás amistades del medio, como fue el caso de personajes como Enrico Tamberlik, Sara Bernhardt o la cantante española Adelina Patti, le notificaban tanto de sus actividades artísticas y personales, como de temas referidos a modas y costumbres de otros países.³⁸⁷

La posición social y buenas relaciones de Heron, muchas veces la llevaban a acceder como invitada a funciones y lugares privilegiados del ambiente musical.³⁸⁸ Pero también de otro tipo como veladas o bodas; incluso llegó a asistir a eventos organizados por la familia presidencial. Del mismo modo, fue común que asistiera a los eventos sociales organizados por “la colonia extranjera” —como ella los denominaba— y de los que escribiría en sus columnas.³⁸⁹ Entre estos se encuentran bailes y otro tipo de reuniones ofrecidos por las familias de los ministros de relaciones exteriores como Coutouly (francesa), Crespo (española), Joannini (italiana), Martuscelli (italiana), Morgan (americana) o Waecker (alemana).³⁹⁰ Ella asistía como invitada y, generalmente,

³⁸⁷ Se puede leer sobre la relación de Adelina Patti y Fanny Natali en algunas columnas de su “Revista de la semana” del *El Diario del Hogar* como las de 01 de enero de 1882, 15 de enero de 1882, 12 de marzo de 1882, 26 de marzo de 1882, 07 de mayo de 1882.

³⁸⁸ Rosa Ríos, “¿Revista?”, *El Nacional*, año XIII, núm. 123 (1890), 1 y Federico Gamboa, *Impresiones y recuerdos*: 107-108.

³⁸⁹ Véase una descripción de estas reuniones de la legación extranjera en: Titania, “Revista de la semana”, *El Diario del Hogar*, tomo I, núm. 137 (1882), 1. También véase: “Cero a la izquierda”, *El Siglo Diez y Nueve*, trim. , núm. 2 (1887), 2.

³⁹⁰ Algunos ejemplos en: Titania, “Revista de la semana”, *El Diario del Hogar*, 26 de marzo (1882), 1. Véase también 14 de mayo y 16 de Julio de 1882; Titania, “Revista de la semana”, *El Diario del Hogar*, 23 de febrero (1883): 1.

acompañada por la señora de Mariscal, esposa de Ignacio Mariscal, ministro de relaciones del país.³⁹¹

De igual manera, fue partícipe de numerosas tertulias las cuales tenían particular importancia en sus intereses de escritora pues, tal como lo estudia Yael Bitrán, ahí se daban prácticas musicales por demás significativas. Esas reuniones eran una salida altamente socorrida para la música que no llegaba a los teatros, donde se podían oír composiciones nuevas o se escuchaban interpretaciones de músicos jóvenes, igualmente eran espacios donde se hablaba ampliamente de música y otras expresiones artísticas. A decir de Bitrán, buena parte del tejido socio-musical de la época se hilaba en aquellas tertulias.³⁹²

En pocas palabras, Heron tenía familiaridad con los ambientes de élite. Sabía de sus prácticas y costumbres pues tomaba parte en éstas. A su vez, participó del medio artístico que interesaba a buena parte de las clases acomodadas y del que posteriormente escribiría en numerosas ocasiones. Esto es, que todas estas proximidades con aquellos grupos se tradujeron en un cúmulo de relaciones que le beneficiaban al momento de escribir en sus columnas, pues era común que reseñara o escribiera en torno a sus prácticas en espacios como el teatro, la iglesia, el hipódromo, las plazas o los jardines.

Por tanto, Heron se valía en muchos casos de las actividades de las élites para escribir sus columnas. Pero, como se ha visto, con una colocación privilegiada en su información. Particularmente cuando se trataba de música, pues recibía noticias de primera mano, detalles y confidencias que para varios de sus colegas serían de muy difícil acceso. Su prestancia social, aunado a sus amplios conocimientos musicales y del medio artístico, la ponían en condiciones inmejorables para aportar lecturas *sui géneris* de todos esos sucesos. Perspectivas que, al poco tiempo, fueron bien valoradas por los diarios, colegas y algunos empresarios. Federico Gamboa Iglesias (1864-1939)³⁹³ captura algunas de las características señaladas en los siguientes términos:

³⁹¹ En las notas de Fanny Heron no se han podido localizar los nombres completos de las esposas de los ministros de relaciones, en su mayoría las nombra por el apellido del esposo, debido a ello es que en el texto aparece únicamente el apellido de los ministros.

³⁹² Yael Bitrán, “La buena educación, la finura y el talento. Música doméstica en las primeras décadas del México independiente” en Ricardo Miranda y Aurelio Tello (coordinadores), *La música en los siglos XIX y XX* (México CONACULTA: 2013), 126.

³⁹³ Fue escritor y diplomático mexicano. Conocido por su novela *Santa* (1903). Redactó la columna “Desde mi mesa” en los periódicos de *El Diario del Hogar* y *El Lunes*, en los cuales, mayormente, escribió bajo el seudónimo de *La Coccardière*. Nombre que adoptó en honor al papel que interpretaba la cantante Louise Théo

Todas las empresas de teatros, a pedimento de los mismos artistas y por conveniencia de los empresarios, obsequiaban a Fanny un palco para la temporada; sus artículos valían más y en cuanto a su independencia, ni por el obsequio la encadenó. Tres o cuatro veces que estimó prudente fustigar, fustigó. Iba con Rita [su hija], y las acompañábamos [Gustavo] Campa, [Ricardo] Castro, [José] Vigil o yo; los que habían ido por su lado, jamás dejaban de visitarla en los entreactos, lo mismo que sus demás relaciones. Y daba gusto mirarla saludar con idéntico cariño, a las damas del buen tono que le hacían grandes reverencias desde sus palcos y a las artistas que le sonreían y con la mirada le pedían su aplauso desde el escenario. Si escuchaba una nota de mérito, una fermata de su agrado, no podía contenerse, abandonaba el abanico y aplaudía con las manos enguantadas, radiante, enternecida, como si estimulara a las que empiezan o admirara a las dignas de admiración.³⁹⁴

Por aquella época, escribir de espectáculos en la Ciudad de México era algo que pocos lograban. Era una sección que solía ser pretendida por los escritores. Algunos ya consolidados, como el antes citado Juvenal, eran celosos poseedores de ese puesto. Otros más aspiraban a algún día ocuparlo. En ese sentido, el mismo literato Federico Gamboa narró los deseos que en él suscitaba pertenecer a tal sección del periódico:

En los tres años que permanecí en *El Diario del Hogar* fui reportero, gacetillero, hice cuatro o cinco boletines contra la municipalidad y llegué a cronista [...], que era toda mi ambición. Ir a los teatros, entrar a sus bastidores, conocer artistas, describir fiestas, maldecir de tiempo en tiempo de las pasiones y sus estragos, aunque no los conociera, ¿Qué más podía pedir? [...] Representando siempre a *El Diario del Hogar* asistí a banquetes oficiales y oficiosos, a inauguraciones de edificios, a paseos políticos, a exámenes, a conferencias, a entierros, hasta a un célebre baile que hubo en Palacio!

¡Qué despertar tan duro, al día siguiente, [...] escribir y escribir sin levantar la mano del papel, sin que mis ilusiones intentaran siquiera tender el vuelo!

(1854-1922) en la ópera cómica *La Jolie Parfumeuse* del compositor Jacques Offenbach (1819-1880) con libreto de Hector Crémieux (1828-1892) y Ernest Blum (1836-1907) (Julián Vázquez, “Federico Gamboa. La memoria como oficio: de autobiografías, diarios y otros demonios personales”, *Letras Históricas*, núm. 13, Otoño 2015-invierno 2016).

³⁹⁴ Gamboa, *Impresiones y recuerdos*, 107-108.

Puede decirse que vivía yo dos vidas, sin parecidos ni puntos de contacto; la una, el más grato de los sueños; la otra, la más penetrante de las realidades.³⁹⁵

Se puede observar cómo Gamboa narra su ascenso a la sección de teatros después de pasar por varios puestos en *El Diario del Hogar*. En el caso de Fanny Heron se dio un trayecto diferente. Por una parte, tuvo la virtud de que, sin estar en la sección de teatros, supo aprovechar los espacios de los que disponía para hablar de esos temas. Por otra parte, a diferencia de Gamboa que asistía a los teatros —tal como lo refiere en la nota— como representante del periódico, es decir, como un trabajador, de Testa acudía a los mismos espacios como invitada. Sus antecedentes en la ópera la colocaban como una personalidad diferenciada que, sin necesidad de que formara parte de su trabajo, accedía a esos espacios.

Para decirlo en pocas palabras, la trayectoria, el reconocimiento y los lazos sociales previos a la estadía definitiva en México de Fanny Heron, allanaron el camino para su recibimiento en su nueva faceta como escritora. Muy probablemente sin la prestancia social de la que gozaba no le hubiera sido posible sobresalir en esas temáticas, su acceso a ese ambiente hubiese sido limitado. Pero, no se pueden negar sus precedentes profesionales y que tenía una preparación para desenvolverse y continuar abriéndose puertas. Tampoco ha de obviarse que lograba sobrepasar las limitantes sociales impuestas respecto a lo que se consideraba “lo femenino” en aquellas épocas.³⁹⁶ No obstante, es bastante probable que sin todas las cualidades y antecedentes con los que contó, dentro del ambiente periodístico de la época, precisamente, el simple hecho de ser mujer le habría obstaculizado el camino. Quizá no habría podido tener la suerte de Gamboa de narrar un difícil ascenso en ese medio que, esencialmente, era dominio de los hombres.

Pero no todo se limitó a las relaciones con las que contaba Fanny Heron previo a residir en México. Una vez instalada en la Ciudad continuó fortificándolas y ensanchándolas. De hecho, fue común que ella junto con su hija Rita comenzaran a organizar tertulias por lo menos a partir de 1883, es decir, un par de años después de su

³⁹⁵ Gamboa, *Impresiones y recuerdos*, 72-75.

³⁹⁶ Por ejemplo, en aquel tiempo era preciso que una mujer saliera acompañada. Particularmente si era de clase social alta y, más aún, si era de noche. Herón dependía de cumplir tal condicionante para ir a los espacios y actividades de las que escribía. Sin embargo, esto lo sorteó valiéndose de su mismo círculo. Diversas personalidades de alta reputación la acompañaban a tales eventos como Gustavo Campa, Ricardo Castro, José Vigil o Federico Gamboa.

traslado a la capital. Tales eventos, como ya se asentó, eran muy importantes para la socialización, particularmente de la música y cuestiones afines. Pues, como es sabido, previo a la aparición y propagación del fonógrafo, la escucha de la música se realizaba exclusivamente “en vivo”, por lo que fue común que la gente saliera a escuchar piezas musicales a las calles, plazas públicas, recintos y otros eventos como las tertulias, las cuales se organizaban en salones o casas particulares en las que había instrumentos.³⁹⁷

Respecto a este tipo de reuniones, Yael Bitrán ha identificado que, a partir de la década de 1860, era común encontrarlas en dos variantes. La autora explica que una de estas modalidades:

Se trataba de una reunión eminentemente musical donde los músicos, en especial los que estaban de visita en la ciudad, tocaban frente a un selecto grupo de colegas y amantes de la música; era una especie de audición previa a sus conciertos o un ensayo general de sus programas antes de presentarlas en el teatro. Estas tertulias estaban destinadas primordialmente al disfrute y al descubrimiento musical por parte de los conocedores.³⁹⁸

Del segundo tipo señala:

Son las llevadas a cabo en las casas, sin mayores ambiciones intelectuales y en las cuales tanto las mujeres como la música y el baile estaban en el centro. [...] Éstas incluían la difusión de un nuevo repertorio importado para tocarse en casa; la posibilidad para compositores locales de oír su música; para los estudiantes, de mostrar sus progresos musicales; para los profesores de música, una manera de acceder a un mercado de alumnos más amplio y, por último, pero no menos importante, la posibilidad generalizada de disfrutar y de hablar sobre música en una época previa a la radio, los aparatos de sonido y la televisión. Los temas abordados eran: la ópera, las cantantes en boga, los conciertos, las perspectivas, los maestros y la nueva música.³⁹⁹

Las tertulias que organizaba Fanny Heron solían ser afines al segundo tipo, aunque no estuvo exenta de organizar del primer tipo. Regularmente las llevaba a cabo en un salón

³⁹⁷ Yael Bitrán, “La buena educación, la finura, 126.

³⁹⁸ Yael Bitran, “La buena educación, la finura, 124-125.

³⁹⁹ Yael Bitran, “La buena educación, la finura, 125-126.

pequeño del Hotel Iturbide, ubicado en el centro de la metrópoli, donde la familia Testa-Heron residía. Ahí también se hospedaban intelectuales, artistas, diplomáticos y empresarios que, en ocasiones, eran invitados a tomar parte de tales encuentros.⁴⁰⁰ Las tertulias las realizaba cada lunes en el mismo salón, con horario de seis a diez de la noche y, aunque tenían un tono informal, solamente se podía acudir previa invitación.

Entre los asistentes frecuentes a las reuniones de Heron se encontraron el literato Manuel Gutiérrez Nájera⁴⁰¹ —su compañero en *El Diario del Hogar*— y la escritora española Concepción Gimeno de Flaquer. Esta última se había instalado —igual que ella— en el Iturbide en 1883. Desde entonces, junto con Gutiérrez Nájera, entablaron una amistad cercana y fueron de los asistentes regulares a sus tertulias. Respecto a las reuniones de la familia, Nájera escribió en una de sus notas:

En su elegante saloncito no podría bailarse *wals*. Es pequeño como las cajas de bombones. Pero, así, las miradas no se escapan, las palabras no vuelan y se pierden, se respira de cerca el delicioso aroma de las flores y se escuchan los primeros vagidos de las notas. Como todos están muy próximos y juntos, no se forman corrillos separados, ni se alejan las damas de los hombres. [...] Yo prefiero los viajes en cupé, por el país de la conversación. Y el saloncito de Fanny es un cupé.

En la tetera de plaqué brillante, hierve el líquido grato a [ilegible] Los grandes ramilletes exhalan un aroma delicioso y enervante. En el atril del piano espera la partitura delicada, cuyo sentido no comprenden los imbéciles, y que descifra la apasionada voz de Addan [ilegible]. Todo es coqueto, artístico y sencillo. Ahí no hay novios que se aíslen buscando los rincones más oscuros. Se habla de arte, modas y amoríos. La conversación pasa, mariposeando, de un traje de seda a un libro de Dandet, de una intriga amorosa a una ópera de Gounod. Algunas veces, cediendo a súplicas instantes Fanny se acerca al piano y canta con admirable fuego, la habanera de “Carmen”, o el gran dúo de “Favorita” [...]. El Círculo que reúne Fanny en sus tertulias pertenece, en su mayor parte, al mundo diplomático. La más constante de las bellas concurrentes es la rubia señorita Martuscelli. Días hace, celebramos con más pompa los días de Titania. Hubo necesidad entonces de preparar otro departamento, holgado y amplio, dejando el saloncito de costumbre, para el

⁴⁰⁰ Clementina Díaz de Ovando, “El palacio de Iturbide” (1973): 134. Disponible en: [<https://www.jstor.org/stable/24317720?seq=1>] (15 de abril de 2020).

⁴⁰¹ Titania, “Revista de la Semana”, *El Diario del Hogar*, 12 de marzo (1882):1

buffet. Personajes que ocupan altos puestos en la diplomacia, en las letras y en las artes, conversaban en el pasillo y en la sala. Llenaban ésta multitud de ramilletes; en tal grado, que cualquiera al entrar habría creído que acababa de caer una lluvia de flores. [...]

La fiesta tuvo ese carácter artístico y elegante que imprime Fanny a todas sus tertulias. Siempre hay en ellas algo que admirar, la galanísima palabra de la Sra. Gimeno de Flaquer, los ojos negros de la señorita Ocollin, la gracia de Elena David y el ideal encanto de María Martuscelli.

La mesa estuvo correctamente servida. Fanny no descuida ni el menor detalle: posee la ciencia de agradar y el arte difícil de los pormenores.

Francamente —y voy a estampar una herejía literaria— yo prefiero los lunes de la Sra. De Testa a los lunes de Saint Beuve.⁴⁰²

La descripción de Gutiérrez Nájera resulta relevante, pues no solo es una aproximación al ambiente social de Heron, sino que tales prácticas muestran una forma de socialización que Maurice Agulhon denominó círculo burgués. O sea, una manera de establecer lazos propia de la burguesía, centrada en la conversación, la lectura, los juegos y el intercambio afable. Una forma de institucionalizar las relaciones, donde prevalece un sentido de igualdad entre los asistentes, toda vez que presumen cierto desahogo económico y del tiempo libre.⁴⁰³ En este sentido, las tertulias de Heron suponen la concreción de un círculo de tal naturaleza que ella misma cohesionaba, y que da cuenta de la esfera a la que pertenecía y desde donde incursionaba tanto en la vida social capitalina como en el periodismo.

Ahora, si bien es cierto que se daban cita en sus tertulias amigos, colegas y otros invitados ocasionales de los esposos Testa, también se daba apertura a la inclusión de miembros más jóvenes, particularmente aquellos con intereses en la escritura y en la música. Así, entre los primeros, acudieron los compositores Gustavo E. Campa y Ricardo Castro, igual que los intérpretes José Vigil, Adrian Guichenné, Soledad Goyzueta y Rosa Ríos. Entre los jóvenes literatos se contaron Victoria González, Luis G. Urbina y Federico Gamboa. Siguiendo con las ideas de Agulhon, la inserción de miembros más jóvenes no tendría que desequilibrar las relaciones pues es de suma importancia en este tipo de lazos

⁴⁰² El Duque Job, *La Libertad*, 14 de octubre (1883), 3

⁴⁰³ Maurice Agulhon, *El círculo burgués. La sociabilidad en Francia, 1810-1848* (Argentina, S. XXI, 2009), 58.

sociales la mayor horizontalidad posible. En este caso, el equilibrio se establecía mediante el impulso y apadrinamientos de los más jóvenes por parte de las generaciones pretéritas. Por ejemplo, Fanny Natali acostumbró a citar a la joven escritora Victoria González cuando comenzó a escribir críticas teatrales en la prensa. Igualmente, impulsó a los compositores Gustavo Campa y Ricardo Castro, por lo que siempre que tenían algún concierto o participación musical, escribía de ellos en sus columnas con bastante benevolencia.⁴⁰⁴

Sin duda las tertulias fueron un espacio muy importante para Fanny Heron. Ahí podía mostrarse ante sus invitados como una ama de casa, esposa y madre ejemplar, es decir, como una mujer de su condición social “debía ser”. Al mismo tiempo, manifestaba sus habilidades profesionales mediante el canto y la conversación. Eran, hasta cierto punto, un sitio de equilibrio entre sus actividades en la esfera pública y la doméstica donde, además, fortalecía sus relaciones dentro de un sector muy particular de la Ciudad de México.

Efectivamente, procurar y alimentar este círculo le trajo una buena proyección laboral, lo cual no solo se tradujo en el respaldo público y mutuo entre escritores a través de sus columnas en la prensa, también le permitía estar en contacto con el ambiente artístico e intelectual y abrirse espacios en otros medios. Por ejemplo, cuando la escritora Concepción Gimeno fundó la revista *El Álbum de la Mujer*, la invitó tanto a ella como a Gutiérrez Nájera a colaborar con ella, luego de que *El Diario del Hogar* atravesara por una serie de problemas administrativos.

Bien es cierto que Heron tenía una posición de claro privilegio. Más no por ello se habrá de desestimar que desde esa posición y relaciones contribuía al posicionamiento de las mujeres en la prensa y a reivindicar las capacidades intelectuales femeninas. Tal como lo demuestra el hecho de que participara en la publicación de Gimeno, pues, en términos de Carmen Ramos Escandón “Concepción Gimeno encarnó en sus revistas una voz femenina que luchó por abrir un espacio de centralidad discursiva [a las mujeres] en el ambiente misógino y patriarcal de la vida intelectual mexicana de fin de siglo en México y España”.⁴⁰⁵

⁴⁰⁴ Entre las notas con énfasis en aquellos estudiantes afines a su círculo se pueden ver en: Titania, “Revista de la Semana”, *El Diario del Hogar*, 25 de marzo (1883), 1. Gacetilla, *El Diario del Hogar*, 3 de abril (1888), 3; *Municipio libre*, 01 de julio (1888).

⁴⁰⁵ Ramos Escandón, “Concepción Gimeno” 373.

Precisamente, en ese ir contracorriente fue que se abría paso Fanny Heron y sostendría posturas respecto a la condición de la mujer. Así, dentro de sus participaciones en *El Álbum* entre 1883 a 1885, llegó a mostrar bastantes afinidades con otras escritoras como la propia Gimeno, Laureana Wright (Vestina) y Mateana Murguía.⁴⁰⁶ Coincidió con ellas en temas como las desigualdades que vivían las mujeres, en que el estado de sometimiento en el que se encontraban se debía a causas como el abandono intelectual, la sumisión y el desamparo legal.⁴⁰⁷ Ejemplo de lo anterior es un polémico ensayo que escribió al respecto de la educación de la mujer en Estados Unidos.

La mujer en los Estados Unidos ha tomado un puesto digno en la instrucción pública; y es cosa muy común en aquel país ver a mujeres empleadas en las universidades.

Para conocer más que mirar el lugar que ocupa la mujer en ella.

Es preciso dirigir una mirada hacia los Estados Unidos para saber cuanto se hace allí para obtener de la mujer todos los beneficios posibles en pro de la sociedad y en homenaje de la civilización de la época.

La mujer en aquel país tiene un vasto campo delante de sí; el de la enseñanza y el de la sabiduría: en aquel país la mujer sabe que en la instrucción encuentra una posición normal y un porvenir independiente. [...] Sería imposible enumerar a las mujeres americanas que ejercen el arte de la imprenta y de la taquigrafía, y las que están a la cabeza de negocios comerciales, las tipografías, o empleadas en las agencias, en las oficinas de seguridad, de especulaciones o como tenedoras de libros y corresponsales. Así que en los Estados Unidos la mujer ha entrado en el gran movimiento social, y hay leyes, hoy día, que arreglan su derecho de propiedad y el de su injerencia en los negocios.

¿Es un bien o un mal dar a la mujer las mismas ventajas de instrucción que recibe el hombre? Nosotros creemos que es un gran bien. Dar instrucción a la mujer, es crear una escuela en el seno de cada familia; porque ella tiene una iniciativa propia, y ejerce un ascendiente íntimo, cariñoso, irresistible, en el hogar. La instrucción, que da ocupación e independencia a la mujer, asegura también su virtud. La mujer ignorante sin recursos, está condenada en su situación, a pensar sólo en el arte de amar. La instrucción y la educación hacen de la mujer la compañera del hombre y no su esclava. Por último, si la mujer es igual al hombre en capacidad mental, entonces debería disfrutar de las mismas ventajas de

⁴⁰⁶ Alvarado, “Laureana Wright”, 99

⁴⁰⁷ Alvarado, “Laureana Wright”, 111.

instrucción, y si le es inferior en inteligencia, tiene todavía mayor necesidad de una educación profunda.⁴⁰⁸

Heron claramente se sumaba a la búsqueda por la igualdad a través de la educación y de la importancia de la autonomía femenina. Pero su participación en *El Álbum* no sería la única en donde mostrará este tipo de ideas. Poco más tarde nuevamente coincidiría con las citadas autoras y otras más en *Las Hijas del Anáhuac* (1887) y *Las Violetas del Anáhuac* (1888).⁴⁰⁹ Es decir, también formó parte de este grupo de escritoras que denunciaban e intentaban mejorar las condiciones en las que vivían como mujeres. Sus escritos, pues, aunque se centraron mayormente en temas de música y de las clases acomodadas, también reflejaban otro tipo de temáticas y preocupaciones que tenía esta escritora.

Recapitulando, Heron logró mantener sus espacios de sociabilidad tras su establecimiento en México. A través de éstos consiguió mostrarse como madre, esposa, amiga, cantante y experta; además de tener el respaldo de un sector social en su faceta de escritora. Así, su situación económica, sus relaciones sociales y su profesionalismo, fueron trascendentales en su incursión y desenvolvimiento en la prensa. Pero no solo logró mantenerse activamente en este espacio público a través de temas diversos, sino que, además de incidir en cierta medida en el favorecimiento de las demandas femeninas de la época, se insertó enérgicamente dentro de la incipiente crítica musical mexicana.

⁴⁰⁸ Titania, “La instrucción de la mujer en los Estados Unidos”, *El Álbum de la Mujer*, año 2, núm. 2 (1884), 23 y 26.

⁴⁰⁹ Elvira Hernández, “Dolores Jiménez y Muro... Nuestro mito” en *Mujeres protagonistas de nuestra historia*, Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México, Secretaría de Cultura, (2018), 167.

CAPÍTULO 4. INTERVENIR EN LA ESCRITURA MUSICAL EN PRENSA. HIBRIDISMOS DE FANNY HERON EN SU TRAYECTORIA COMO CRÍTICA MUSICAL

Para entender a Fanny Heron dentro del grupo pionero de la crítica musical mexicana, dado que ésta se constituía desde un contexto con un fuerte sesgo de género, es necesario pensar su trabajo más allá de la escritura de acuerdo con los estándares con los que se identifica regularmente este quehacer. Es preciso considerar en todo momento su condición en el medio impreso desde su ser mujer. Por eso mismo, se opta por valerse de los saberes que la escritora tenía e identificarlos en la prensa, pues se entiende que su presencia en dicho ámbito tuvo una condición diferenciada que en muchos sentidos la excluía del terreno tomado por legítimo de la crítica. Interesa entonces observar cómo proyectó sus saberes en ese medio, cómo se abrió paso a los temas musicales, de qué tipo de recursos se valió para, no solo permanecer en el medio, sino llegar a despuntar.

Para dar respuesta a tales preguntas, se exponen las características que tenían los textos periodísticos de Heron, aquellos que la posicionaron como parte de los profesionales de la música que escribieron del tema en los diarios. Se argumenta por qué se considera que la escritora se valió de hibridismos y de una serie de tácticas para hacerse de un lugar en un medio que constantemente la excluía. Posteriormente, se muestra cómo logró tener mayor peso en el ámbito público a través de sus columnas especializadas en música, cómo fue su relación con otros críticos, de qué manera incidían las formas de escribir y las posturas respecto a lo musical. Generalmente, se argumenta cómo logró hacer escuchar su saber especializado en música e intervino en una esfera pública constituida desde lo masculino, como lo era la crítica musical en la prensa.

4.1. Hacerse escuchar: la hibridez discursiva de Fanny Heron

Durante gran parte del siglo XIX las críticas musicales se valieron de recursos literarios y periodísticos. Tal como se asentó en el capítulo uno, básicamente hasta los últimos años del siglo imperó una idea de crítica que consideraba diferentes aspectos del hecho musical donde aún no se mostraba un lenguaje plenamente diferenciado para discutir del tema. Así

pues, para finales de siglo XIX, la crítica musical mexicana oscilaba entre dar cabida a los elementos meramente musicales y a elementos más allá del terreno sonoro.

Evidentemente, en los modos de ver la música ponderaban las concepciones que tenían los propios autores y otros intereses dentro del mismo campo. Algunas de las pautas que siguieron conformarían en años posteriores piezas importantes en el discurso del campo disciplinar de la música en México. En el proceder antes señalado se ponía en juego el ordenamiento y la administración de un lenguaje el cual fuera tomado como el de mayor legitimidad para referirse a la música. Tal como lo observa Herman Herlinghaus, toda forma de generar un discurso conlleva cuando menos dos facetas en su establecimiento: “primero, la realización objetivada del lenguaje a través de su institucionalización en forma de textos y lecturas codificadas y, segundo, la conversión de ese lenguaje ordenado en el terreno desde donde una subjetividad especulativa administra el mundo cultural”.⁴¹⁰ Es decir, que se encontraba de por medio el establecimiento de una normativa epistemológica y discursiva bajo la cual se administrara la cultura musical y se rigieran los parámetros de lo que cabría dentro de esa categoría y una forma autorizada para hablar de ésta. En tal sentido, la prensa se hacía un medio de importancia en tanto coadyuvaba a consolidar un discurso que de a poco se iría transformando en uno dominante. Ahí se formaban ciertas ideas que visibilizaron cada vez más una lectura de los fenómenos musicales, mientras que otras maneras de verlos, al quedar fuera del alcance de este medio comunicativo de alta valía se ensombrecieron y su eficacia enunciativa fue bastante más limitada. Incluso, dentro de la misma prensa no todos los lenguajes fueron valorados por igual, se ponía en desventaja a aquellos fuera del lenguaje considerado especialista.

Para el tiempo en el que comenzó a escribir Fanny Heron en los periódicos de la capital mexicana, aun 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 musicales. De esta manera, los escritos donde se abordó el tema de música fueron cambiantes. La manera en que Heron se refirió a tales asuntos respondió a estos procesos, por lo que en sus escritos es posible encontrar diferentes estilos

⁴¹⁰ Herman Herlinghaus, “La imaginación melodramática. Rasgos intermediales y heterogéneos de una categoría precaria”, en *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama en intermedialidad en América Latina*. Edición de Herman Herlinghaus (Chile: Editorial Cuarto Propio, 2002), 21-22.

y líneas de pensamiento. Esto es, que durante los diez años que escribió en los diarios, su discursividad iba transformándose y ajustándose a diferentes contextos, en donde el ordenamiento de un 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.

Heron logró ocupar un lugar dentro de la crítica musical. Pero es preciso enfatizar que para estar dentro de ese medio que instituía una forma de lenguaje y normativas para la música era necesario tener una colocación de autoridad. Sin embargo, con todo y que Heron estuvo inmersa en el ambiente periodístico, tenía amplias redes sociales y un alto perfil profesional, entre otros elementos que se traducían en privilegios, su condición de género, e incluso su misma posición social, la relegaron de distintas maneras en las discusiones en la materia. O sea, que, dentro de su propio campo y sus condiciones de privilegio sociales, económicas, artísticas e intelectuales, se encontró en una posición subalterna como productora de conocimiento. El simple hecho de ser mujer la colocaba de manera “natural” en la periferia de los discursos autorizados y “especialistas” para hablar de la música. En otras palabras, la crítica no estuvo exenta de los sesgos patriarcales del género.

Si bien Heron fue una mujer que no transgredió abiertamente el sistema patriarcal como lo hicieron algunas escritoras; sí forjó una trayectoria como crítica musical con los recursos que proponían sus compañeras, mismas que defendían la emancipación de las mujeres a través de la educación y la ocupación de espacios de trabajo en la esfera pública. Esto quedó asentado en la manera en que fue impulsando su trayectoria en la prensa hasta lograr abrirse un espacio dentro de la crítica musical y en cómo aprovechó las secciones en las que participó para plasmar sus ideas respecto al campo de la música.

Desde sus primeras columnas Heron se distinguió de géneros literarios como la crónica de espectáculos y se acercó a un modo de hacer crítica.⁴¹¹ Se valió de terminologías y conceptos musicales para realizarlas. Tal proceder ha de considerarse también como una táctica para mostrarse como conocedora de esos temas, algo de lo que frecuentemente se valía, aunque el evento que reseñara no tratara específicamente de música o bien, no fuera

⁴¹¹ Gabriela Silva-Ballesteros, en su tesis doctoral argumenta que “las crónicas eran textos descriptivos del ambiente musical, con el foco en lugares, personas y actividades asociadas a la música. No en la música en sí misma como le interesaba a la crítica moderna” (La crónica modernista de ópera de Manuel Gutiérrez Nájera como el exordio a la crítica musical en la ciudad de México [1875-1895], tesis doctoral en musicología [México: UNAM, 2020], 31). Si bien, considero que algunos de los aspectos que abordó la crónica sí pertenecieron al hecho musical del momento, coincido con la autora en que en ese periodo había un ideal de crítica moderna que se enfocaba en la música en sí misma.

necesario examinar los pormenores de esa temática. Así, cuando acudía a alguna reunión o evento de carácter más bien social pero que tenía presencia la música, ella incluía en sus textos elementos relacionados con el desempeño vocal de los intérpretes, el repertorio, los autores de las obras. En suma, hacía manifiesto que tenía ese saber. Por decir un ejemplo, en 1883 Fanny Heron y la escritora Laureana Wright de Kleinhans (Vestina) reseñaron el mismo evento, el cual tuvo lugar en casa del entonces director del Conservatorio Alfredo Bablot. Vestina escribió lo siguiente:

En los salones del Sr. Bablot se rinde ferviente culto a lo bello, bajo la entusiasta manifestación del arte, que es la verdadera emanación de la belleza suprema.

Gratísimos recuerdos conservaremos por largo tiempo, cuantos tuvimos la dicha de asistir a la casa del Sr Bablot. Imaginaos un templo consagrado a la armonía, levantado en medio de una floresta, y teniendo por moradoras ninfas y huís, y os podréis formar aproximada idea del efecto que nos produjeron aquellos salones.

En estática contemplación nos hallábamos, viendo revolotear de acá para allá a la bella Manuelita Bablot, en unión de sus jóvenes amigas, que todas juntas semejaban una alegre bandada de mariposas, cuando nos hicieron salir de nuestro arrobamiento los brillantes acordes de María Ocadiz y de María Pérez Redondo; los dulces acentos de Virginia Galván, el timbre sonoro y melodioso de Refugio Torres Aranda, y las elegantes notas de la Srita. E. Macapagal.

El sexo fuerte contribuyó a dar lustre al concierto, pudiéndose admirar artistas tan elegantes como los tenores Adrian Gichenné, Manuel Espinosa y el barítono Antonio Gómez; artistas distinguidos, cual los Sres. Julio Ituarte, Luis Morán, Carlos Daza, G. Curti, Pedro Manzano, Librado Suárez y Victor Paris, que hicieron las delicias de la escogida concurrencia.

Enviamos mil plácemes a los notables profesores del Conservatorio, por el brillante éxito que están alcanzando con su incansable perseverancia.

Las toilettes de las damas fueron muy elegantes, vislumbrándose en la mayor parte de ellas el buen gusto de Hortensia Bank. No podemos renunciar al deseo de escribir, siquiera sea a grandes rasgos, algunas de ellas.

[...] Fanny Natali de Testa, la interesante Fanny, con su traje azul celeste, orlado de blondas españolas, copiaba las diáfanos nubes del nítido y hermoso cielo mexicano.⁴¹²

⁴¹² Vestina, “Revista de salones y de modas”, *El Álbum de la Mujer*, año 1, núm. 1 (1883), 13.

En estos párrafos se palpa como la autora centró su atención en los anfitriones, los invitados, la vestimenta y más adelante también describió el banquete. Aunque en el evento había música, se limitó a dar impresiones muy generales de ésta.⁴¹³ Por su parte, Titania también prestó atención a las personas que asistieron y ofreció detalles del ambiente, sin embargo, en su narración cobra relieve lo musical, incluso se detuvo a detallar la participación de cada uno de los intérpretes. Respecto de la cantante Virginia Galván escribió lo siguiente:

[...] Dijo admirablemente la romanza de Inés del primer acto de *La Africana*, fraseando con sentimiento y ejecutando los difíciles pasajes de la pieza con maestría y precisión, particularmente la fermata, en que nos hizo oír un trino limpio y bien hecho y una agilidad extraordinaria en una joven que hace tan poco tiempo estudia el canto italiano.

La música de Meyerbeer presenta grandes dificultades para los aficionados, y se debe ser una *dilettante* de mucho talento, que ha estudiado en una buena escuela, para interpretar un trozo de este gran maestro, como Virginia Galván interpretó la romanza de *La Africana*.

Posee una bella y argentina voz de soprano ligera, o más bien de *mezzo carattere*, de mucha extensión y sumamente fácil en el registro agudo; tiene también notable juego de garganta y una inteligencia musical nada común [...].⁴¹⁴

Como se observa Heron resaltó las obras, sus partes musicales y cómo éstas fueron ejecutadas por los intérpretes. Estos elementos los consideró de manera recurrente en sus escritos, aun cuando se suponía eran dedicados a modas y variedades. La poca relevancia que Heron otorgó al tema de moda se puede notar en la proporción del espacio que dedicó a

⁴¹³ Los elementos que retomo de su crónica eran comunes tanto de hombres como de mujeres en secciones dedicadas al espectáculo, sin embargo, ejemplifico con el fragmento de Vestina únicamente porque coincide con Fanny en la cobertura del evento y ayuda a ejemplificar las diferencias entre dos maneras de abordar un concierto en la prensa. Cabe aclarar que Laureana Wright a los inicios de su trayectoria como escritora realizó crónicas para *El Álbum de la Mujer*, más no fue su principal actividad en el ámbito periodístico, ya que destacó principalmente por sus textos dedicados a la emancipación de la mujer con énfasis en la educación, por dirigir su propia publicación periodística a finales del siglo, entre otros aportes que la han posicionado en la literatura actual como una de las precursoras del feminismo en México. Para más información de la autora véase: Lourdes Alvarado, “Laureana Wright, una vida en aras de la superación y la educación de las mujeres”, en *Mujeres protagonistas de nuestra historia* (México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México-Secretaría de Cultura, 2018), 91-138.

⁴¹⁴ Titania, “Revista de la semana”, *El Diario del Hogar*, tomo I, núm. 304 (1883), 5.

estos tópicos en sus columnas con respecto al arte musical. Por ejemplo, hubo ocasiones que dedicó solo un párrafo al final de una nota de página y media para hablar del tema, así como en varias ocasiones ese párrafo lo colocó después de su firma, como si perteneciera a una nota anexa. Además, cuando dedicó espacio a la moda a veces se justificaba, como en el siguiente caso: “Nosotros, pobres revisteros; no sabemos algunas veces sobre qué escribir, porque como no hay tertulias y reuniones de qué hablar, la crónica de la semana se puede muy bien hacer en pocas líneas, y tenemos que llenar nuestras revistas con noticias de fuera, o hablando de modas como vamos a hacerlo nosotros ahora”.⁴¹⁵

Además de la prioridad de escribir sobre lo musical y del uso del lenguaje especializado al hacerlo, destaca entre sus tácticas la manera en que utilizó diversos elementos de la música para expresarse. En sus textos es posible resaltar algunas influencias de tendencias que había en su tiempo pertenecientes al discurso de la crítica musical periodística. Esas formas de hacer crítica las utilizó según el mensaje que quería transmitir. En principio, le preocupó mostrarse como profesional de tales asuntos cuestión que realizó ciñéndose al género de ópera, un rubro en el que debido a su trayectoria sería menos probable que fueran cuestionadas sus opiniones. Así, cuando hablaba de ópera, de manera pormenorizada reparó en la participación de los intérpretes principales, valoró sus interpretaciones y su actuación —tomando en cuenta sus fortalezas y debilidades—, hizo observaciones de si el papel era adecuado o no según la tesitura de cada cantante, identificó errores en la interpretación, tales como el salto de notas o modificación de las partes musicales. En algunas ocasiones también dio consejos a los intérpretes en tono aleccionador de cómo podrían mejorar o cuidar su voz,⁴¹⁶ incluso, dio seguimiento a esos comentarios en representaciones posteriores.⁴¹⁷ Una muestra de algunos de estos aspectos en los que la autora se centró, se pueden leer en los siguientes párrafos:

[...] La Sra. Privat alcanzó un verdadero triunfo en el papel de Odette [en *Charles VI*]. Apenas cantó su primera frase, conquistó por completo al público. Tiene una magnífica voz de contralto de una gran extensión, aterciopelada y de un bellísimo metal, una voz como

⁴¹⁵ Titania, “Revista de la semana”, *El Diario del Hogar*, tomo 1, núm. 165 (1882), 1.

⁴¹⁶ Ver ejemplo de sus consejos en la nota: Titania, “Revista de la Semana”, *El Diario del Hogar*, 29 de enero (1882), 1.

⁴¹⁷ Véase Titania, “Revista de la Semana”, *El Diario del Hogar*, 19 de febrero (1882), 1.

hace tiempo no habíamos oído en México. El registro bajo es soberbio y las notas desde *sol*, bajo la línea adicional del pentagrama (clave de sol) al *la* natural agudo, son de una igualdad notable y no se oye absolutamente el cambio de un registro a otro como sucede en lo general con las voces de contralto. El *si* y el *do* sobre la primera línea adicional superior, son algo débiles y no corresponden con las demás notas, pero estas son notas excepcionales para una contralto, y no se las encuentran nunca en la música escrita para aquella voz: la Privat es la única contralto a quien hemos oído dar el *do*, prueba de que tiene una extensión no común. Su método de canto es excelente. Se distinguió mucho en el dúo con el tenor en el que tomó en *fa* sostenido agudo *muy piano* reforzándolo de una manera admirable. Cantó perfectamente el dúo con el barítono, el *terzetto*, el famoso *cuarteto*, su aria del cuarto acto y sobre todo la balada que sigue, que dijo con la mayor delicadeza y gusto y accionó su papel con dignidad y gracia. [...] La Privat, con la privilegiada extensión que tiene, puede lucir tanto en el repertorio antiguo como en el moderno. Le damos un consejo leal, que no abuse de las notas agudas, porque usándolas con frecuencia las bajas perderán su belleza. No necesita recurrir a ellas para causar efecto, pues su *fa* entusiasmara siempre más que su *do* [...].⁴¹⁸

La nota anterior la realizó en enero de 1882 para *El Diario del Hogar*. En ésta se observa el dominio de Heron de varios componentes del lenguaje musical que predominaron en su tiempo, mismos que respondían a reglas establecidas dentro del campo de la música occidental. Entre esos se encuentran la altura de tono como base para medir la extensión vocal de la intérprete, así como para definir si ésta correspondía con la tesitura de contralto de acuerdo con la convención de aquel momento. De igual manera, hace notar su dominio musical al valorar las partes en las que destacó la cantante de acuerdo con el orden estructural de la pieza. En estos párrafos, pues, resalta la profundidad con la que describió la participación de los intérpretes en una función operística.

Hasta aquí se ha establecido que en lo posible Heron se centró en escribir del acontecer musical que tomaba parte en diferentes espacios sociales y que lo hizo con un lenguaje especializado. En sus textos se observan algunas líneas de pensamiento que en el contexto europeo venían implementándose ya con cierta regularidad dentro de la crítica

⁴¹⁸ Titania, “Revista de la semana”, *El Diario del Hogar*, 29 de enero (1882), 1.

musical. Pero cabe precisar que, como bien puede suponerse, las apreciaciones de la música en occidente se han transformado con el tiempo, igual que como sucedía en otras partes del orbe. Por ejemplo, si para principios del siglo XVIII la música en Europa se veía como imitación de la naturaleza, o bien, seguía parámetros definidos por una función social concreta y su valoración se daba según la efectividad que tuviera en sus funciones sociales;⁴¹⁹ en otros momentos la voz tuvo una gran valoración, incluso por encima de lo instrumental, dada su conexión con lo literario. De esta manera, en los albores del siglo XIX la ópera era una representante importante de este tipo de apreciación. Por lo que algunos compositores como los italianos Vincenzo Bellini y Gaetano Donizetti, utilizaron materiales compositivos que enfatizaban lo dramático de las piezas haciendo resaltar las voces de los personajes de las obras sobre lo musical.⁴²⁰

Aunque la idea de la música como una parte descriptiva del contenido literario fue cambiando y tuvieron lugar otras propuestas teóricas y estéticas, esa tendencia perduró. Bien es cierto que coexistía con otras posturas para la crítica musical, pero la voz continuó teniendo un lugar privilegiado con respecto a otros aspectos musicales, particularmente cuando se trataba de ópera. De hecho, debido a esta concepción, en países como España y Estados Unidos, era común que cantantes se hicieran cargo de escribir las críticas musicales, pues se pensaba que eran los más calificados para esas apreciaciones dado su conocimiento en la materia. En ese sentido Fanny Heron bien puede considerarse como una de las representantes de críticas cantantes en México, aunque no se limitó a los aspectos meramente vocales, sino que sus formas de abordar la música se transformaban continuamente e implementó una gran variedad de recursos provenientes de distintas tendencias pedagógicas y estéticas de la música.

Evidentemente Fanny Heron estaba familiarizada con la valoración de voces y actuación de intérpretes de ópera. Esto gracias a su formación, pero también por las críticas, principalmente estadounidenses, que le dedicaron en su época de intérprete. Una característica de este tipo de escritos era la búsqueda de un equilibrio en las glosas. Los críticos describían la participación de los intérpretes resaltando sus virtudes (vocales, dramáticas o de otra índole) tanto como los defectos que encontraban en la escena. Esto

⁴¹⁹ Hernández, “Música y acontecimiento”, 4-5.

⁴²⁰ Jane Bellingham, “Bel canto”, en *Diccionario enciclopédico de la música*, editado por Alison Latham (México: FCE, 2008), 171.

para lograr un balance y tener como resultado una crítica constructiva. Una muestra de las notas que le hicieron bajo ese formato en Estados Unidos en su época de cantante es el siguiente fragmento:

Mme. Natalie-Testa's rich contralto notes called forth especial praise. In the beautiful drinking song 'Il segreto per esse felici', she was loudly encored. Signora Poch has the misfortune to look very little like a lady capable of the wholesale poisons of the Borgia. She, however, sang and acted exceedingly well in the difficult part. The trio in the second act was splendidly given. Its repetition was loudly called for, when an amusing episode occurred, which interfered seriously with the gravity of the scene.⁴²¹

En el contenido musical de su "Revista de la semana" se advierte una influencia de esa manera de abordar la ópera con preponderancia en lo vocal y el intento por equilibrar sus valoraciones tomando en cuenta las fortalezas y debilidades de los intérpretes. Ejemplo de ello es la misma nota citada más arriba cuando resaltó las partes en las que destacó Privat, así como matizó su comentario negativo en forma de consejo. Es decir, al mencionar que las notas de *si* y *do* de la primera línea adicional superior fueron débiles, justificó el comentario al decir que no son comunes en una contralto. Finalmente le aconseja a la artista que no abuse de las notas agudas.

Otro ejemplo donde la autora llevó a la práctica esta característica de la crítica fue en la nota que dedicó a otros compañeros de Privat de la primera compañía de ópera que reseñó para *El Diario del Hogar*:

Paola Marié: su voz nos parece mejor ahora, particularmente en el registro medio. Parécenos también que ha engordado algo, pero siempre es sumamente simpática, y nos dio mucho gusto volver a ver su fisonomía expresiva, y oír las notas vibrantes de su bella voz de *mezzo soprano*.

Gregoire: es la misma artista concienzuda de siempre, artista que nunca puede entusiasmar y que tampoco puede jamás desagradar, con su hilillo de voz que no es muy agradable, pero que en cambio es bastante afinada, su buen método de canto y su hermosa presencia.

⁴²¹ Music in Gotham. The New York Scene 1862-75. Disponible en: [<https://www.musicingotham.org/event/90955>]. Consultado el 08 de noviembre de 2021.

Nigri: desempeñó artísticamente el papel de *Favart*, y a pesar de estar algo ronco dijo muy bien su *chansonette* del segundo acto. ¡Lástima grande que tal vez por no encontrarse bien, haya tenido que suprimir la romanza del último [acto]!⁴²²

Si bien Fanny Heron comenzó a escribir de los espectáculos en la prensa retomando elementos de la crítica estadounidense de la segunda mitad del siglo, poco a poco incorporó otros recursos derivados tanto de su experiencia como del diálogo con sus colegas en México. Pero esto sería más claro cuando logró posicionarse mejor dentro de la prensa, luego de haber podido mostrar su saber a través de las secciones que ocupó en sus primeros años. Así, luego de ser conocida por su manera de escribir de las manifestaciones musicales, el director de *La Patria*, Irineo Paz, le otorgó una sección exclusiva para abordar el tema de música. Ese año (1884) marca una segunda etapa en la trayectoria de Heron como escritora, pues en ese nuevo espacio —y otros más a los que se incorporó— pudo profundizar en elementos del hecho musical que no había podido integrar en publicaciones previas por tener el compromiso de incluir otras temáticas.⁴²³

Por ese tiempo existieron diferentes tendencias al escribir crítica, pero destacaron dos de las que se encuentran algunos elementos en sus textos. Una consistía en establecer el análisis de los componentes técnicos como determinante único de la belleza musical. Para esta línea de apreciación estética los sonidos y su combinación artística se consideraban como el único material y medio de expresión de la música con que el artista representa sentimientos. La otra tendencia fue la denominada crítica poética. Algunos elementos de esta manera de escribir provenían de la literatura, como el uso de metáforas para mostrar en palabras lo que la música expresaba, lo que quería decir y se debía sentir al escucharla. Este ideal surgió a partir de la transformación de la música gracias a las tendencias musicales del romanticismo, las cuales además de valorar los aspectos técnicos de las composiciones, también pusieron gran valor a los elementos expresivos.⁴²⁴ El hecho de que estas directrices se encontrar en boga, no quiere decir que los escritores se adscribieran a una u otra. Ambas

⁴²² Extractos de Titania, “Revista de la semana”, *El Diario del Hogar*, 8 de enero de 1882.

⁴²³ Entre los nombres bajo los que publicó sus nuevas columnas se encuentran: Revista Musical, Charla Musical, Ecos Musicales y Noticias Artísticas. En estas se ocupó de veladas, conciertos, espectáculos de zarzuela y ópera, principalmente.

⁴²⁴ Armando Gómez, *La crítica musical*, 41 y 48.

formas la usaban los autores —además de otras variantes—, a veces indistintamente o entremezcladas.

A partir de que Heron tuvo su columna en *La Patria*, cambió la estructura de sus notas. Ahora equilibró sus textos entre hablar de las obras y de la respectiva interpretación apegándose a la partitura. Aun así, continuó resaltando todo aquello relacionado con el desempeño vocal, pero ahora también enfatizó en la ejecución musical.⁴²⁵ En esta nueva manera de organizar su escritura, resalta una concepción de la música como unidad. O sea, una manera de pensar la obra como cerrada, definitiva o acabada; sin que quepa ya alguna variación o inventiva a partir de la obra, tal como sucedía décadas atrás, o aún en esa época en otras expresiones sonoras consideradas bajo un talante más “popular”. Por ejemplo, en una columna que dedicó a la ópera *Carmen* de Georges Bizet, se puede notar la relevancia que dio a observar cómo los artistas se adaptaban a la composición “original”: “La noche del martes tuvimos una deliciosa representación de *Boccaccio*, volvimos a oír esta grandiosa opereta de Suppé, interpretada como aquel inteligente maestro hubiera deseado y según la escribió y no como la arreglaron los traductores al trasladarla al español, quitándole algunos trozos de su música y mucha de su gracia”.⁴²⁶ De la misma ópera mencionó:

La Jouanny [...] representó su papel graciosamente y cantó con sentimiento el dúo con José y las frases del concertante del tercer acto. No estuvo muy acertada en su aria que cantó fuera de tiempo y que no acabó artísticamente. [...] Los coros quedaron bien y la orquesta hizo justicia a las bellezas instrumentales que encierra el *spartito* de Bizet.

[...] La *Habanera*, cuya melodía está tomada en parte de un compositor español, es delicada; el dúo entre Micaela y José, bellissimo, y la Seguidilla característica, y modulada de un modo extraño. El primer acto [...] comienza con la canción bohemia que es vivaz principiando muy piano y creciendo hasta llegar en la última *ripresa* a su mayor fuerza. El

⁴²⁵ En *La Patria* Fanny Natali de Testa escribió su columna musical cada domingo. Los primeros meses la nombró “Revista musical”, tiempo después “Charla Musical” y en septiembre de 1884 cambió nuevamente el nombre por “Ecos Musicales”. En estas columnas donde escribía de música no incluyó sus artículos sobre el género de zarzuela, estos los nombró bajo diferentes títulos como artículos por separado. En el mismo periódico también escribió una sección denominada “Noticias Artísticas”, la cual escribía cuando no había presentaciones musicales en los espacios de la ciudad que normalmente mencionaba en su columna.

⁴²⁶ Titania, “Revista Musical”, *La Patria*, 24 de abril de 1884, 2.

aria del torero que sigue, no es uno de los mejores trozos, pero encierra mucho brío y es de gran claridad rítmica.⁴²⁷

El hecho de que Heron se expresara de las obras de la manera antes referida, responde al contexto de la época. Desde mediados del siglo XIX se había empezado a dar un cambio en las concepciones occidentales de la música, en donde la obra de arte era creada por personajes considerados básicamente extraordinarios. Comenzó a tomar fuerza la idea del genio creador en donde la obra musical era una proyección de la individualidad de su autor.⁴²⁸ Ahora, únicamente un intérprete virtuoso, mediante el despliegue de su destreza técnica, era quien podía ejecutarla siendo fiel a la obra original. Esto último bajo el supuesto de que había una manera correcta de interpretación según las expectativas de sonido que tuvo el compositor al crearla. Bajo estos preceptos, la idea de respetar la composición original al representarla produjo altas expectativas en los ejecutantes. Esto también se reflejó en la crítica a través de una suerte de espectacularización del intérprete virtuoso, una situación que también podía tener como objetivo atraer al público a las presentaciones.

Esta transformación en la concepción de la obra musical y su ejecución también conllevó una renovación en la producción musical y en la percepción del oyente, entre otros aspectos. Al espectador ahora se le exigía una nueva forma de escucha, otro modo de apreciación dirigido a cuestiones bastante más técnicas, donde se necesitaba de más información para poder distinguir las secuencias sonoras de las piezas, sus relaciones internas, así como sus presuntos significados. En este tenor la música fue percibida como algo abstracto, alejado de la naturaleza, donde los grandes protagonistas son el compositor, su obra y el intérprete virtuoso.

Para entonces, se comenzó a vislumbrar una necesidad por la especialización del crítico acorde a la normativización de los nuevos parámetros para evaluar la creación y práctica de la música. A su vez, fue muy importante saber expresar mediante la escritura los sentimientos y emociones que la experiencia musical transmitía. Desde esa perspectiva, ganó terreno lo literario. Precisamente, aquellos literatos con algunos conocimientos en el

⁴²⁷ Titania, “Revista Musical”, *La Patria*, 24 de abril de 1884, 2.

⁴²⁸ Laura Ibarra, *Sociología del romanticismo mexicano del siglo XX* (México: Fondo de Cultura Económica, 2004), 12-13, 173.

campo consiguieron espacios como críticos. Se pensaba que ellos eran personajes competentes para transmitir y describir en palabras los sentimientos y sensaciones de la escucha de la música. Tal manera de escribir no le fue indiferente a Fanny Heron y también la implementó en sus escritos.

Por lo menos durante un lapso temporal de la actividad de Heron en *La Patria* se puede localizar el uso de recursos literarios para enfatizar las sensaciones y sentimientos que las obras musicales expresaban. De esta manera, se valió de un sinfín de adjetivos con objeto de transmitir al lector la experiencia de los distintos componentes de las interpretaciones, ya fueran musicales, vocales, dramáticos o en relación con los libretos. Incluso, en algunas de sus notas utilizó más de 50 calificativos (entre ellos: exquisito, bella, delicado, perfecto, admirable, interesante, bonita, eminente, elegante, brillante, delicioso, hermoso, apasionado, conmovedoras, magnífico, lujoso, sublime, inmejorable, atrevidas, grandioso, precioso, distinguida, tristeza, angustia, alegría, brío, desesperación y ternura). Esta forma de escribir, que como se mencionó ha sido apelada como crítica poética, fue una de las tendencias que por aquellos días tenía amplia vigencia. Esta manera de hacer crítica, pues, fue una variante más de la época y en las que Heron transitó como escritora.

En efecto, Heron se valió de diferentes modalidades para escribir de música. Destaca su capacidad para retomar las distintas variedades que cohabitaban en ese tiempo, la habilidad que tuvo para expresar su pensamiento desde distintos horizontes y que fueron enriqueciendo su manera de discurrir en el tema. Empero, junto con todas estas formas de posicionarse ante los hechos musicales que buscaban establecerse desde un horizonte de objetividad, otros aspectos incidían en la manera de hacer crítica lejos de toda imparcialidad. En los escritos también se movilizaban los intereses personales y profesionales de los autores que de igual modo direccionaban la constitución de la crítica. Titania no sería la excepción. Fue común que en sus columnas seleccionara o pusiera particular énfasis en recursos técnicos según lo que quería hacer ver de acuerdo con una conveniencia personal, de que su figura o la de sus allegados quedara en buena posición.

Una muestra de cómo sus intereses podían estar de por medio en la selección de elementos para sus críticas es la misma nota referenciada líneas arriba respecto al evento suscitado en casa del músico Alfredo Bablot. En aquel escrito que enfatizaba las virtudes de la cantante Virginia Galván, no lo hacía de manera inocente pues tal interprete no era sino

alumna de su propio esposo. Considerando esto, resulta llamativo la dirección que le da a la nota. Si bien es cierto que acostumbraba a hablar extensivamente de lo vocal, los elogios a la “buena escuela” de la cantante que explican su buena técnica para enfrentar pasajes difíciles, cobran un matiz bastante personal al tratarse de una estudiante de la academia de su pareja y de la que, de hecho, ella también tomó parte (“La música de Meyerbeer presenta grandes dificultades para los aficionados, y se debe ser una diletante de mucho talento, que ha estudiado en una buena escuela”⁴²⁹). En mismo sentido, no pasa por alto que se vale de elementos bastante técnicos como la estructura de la pieza que cantó la interprete o los rangos vocales para encomiar la actuación. Así, un subtexto de la nota bien puede entenderse como la promoción del trabajo de su esposo y dar testimonio —y aval— de su calidad a través de la crítica que realiza de la intervención de Galván. Tal texto, es un ejemplo de cómo este tipo de factores de índole más personal y de intereses muy específicos, también contribuían a darle forma a la incipiente crítica musical mexicana.

Resumiendo, en este acercamiento a la forma de hacer crítica de Fanny Heron dentro de su primer lustro como escritora se puede apreciar que, utilizó un lenguaje técnico y propio de la disciplina musical, aunque éste no fuera requerimiento en su trabajo, es decir, en la época en que reportaba de modas, sociales y temas afines. Posteriormente adquiere mayor libertad en su expresión, luego de hacerse notar como capacitada para esos asuntos. Integra, entonces, otro tipo de elementos y relega cuestiones como el público o detalles que sucedían en el escenario en favor de lenguajes que iban teniendo preminencia en ese ambiente como fueron los literarios o la valoración desde preceptos de la música occidental, o bien, enfoques personales y de acuerdo con intereses de orden bastante más subjetivo. Como se advirtió, estas formas no se desplazaban entre ellas, no eran una sucesión de estilos, sino que se encontraban en simultáneo.

Las circunstancias y formas periodísticas descritas eran las que tenía Heron para visibilizarse y hacerse escuchar en ese entorno. Por ello, resulta de interés la manera en que fue abriéndose camino en un medio que cada vez tendía a una mayor especialización y en el que de entrada las mujeres no tenían cabida. Ciertamente requirió de una lectura activa por parte de la escritora para trabajar de acuerdo a lo esperable de una mujer, pero, a la vez, dejar trazado lo que a ella le interesaba sin que esto le implicara sanciones de tipo social

⁴²⁹ Titania, “Revista de la semana”, *El Diario del Hogar*, tomo I, núm. 304 (1883), 5.

que la relegaran dentro del medio. Por el contrario, supo cómo conducirse en ese contexto y manejar los recursos a su disposición para ir teniendo una mejor posición y, hasta cierto punto, gozar de un empoderamiento dentro de la prensa y mostrar su saber especializado en música.

Heron, entonces, tenía un importante dominio de los lenguajes bajo los que se iba constituyendo la crítica, de las formas de hablar de música que iban tomando relevancia. Sin embargo, dicho manejo no bastó para que su trabajo se estimara igual al de sus compañeros hombres o que se tomara en cuenta a la escritora en algunos giros que se daban en el campo musical. Como ya se ha establecido, Heron era capaz de convocar a muchas personalidades y tener un papel protagónico en lugares como las tertulias que ella organizaba. Sin duda ahí sus opiniones eran bien recibidas y valiosas. Pero la diferencia entre ser valorada como especialista o autoridad en un medio como la prensa y otro como el de una reunión, es que éste último se encuentra dentro del ámbito privado. O sea, mucha de la prestancia que podía tener era en espacios del orden doméstico o que eran bien vistos para que los ocupara una mujer. Por tanto, aunque la escritora había logrado hacerse escuchar en el marco público a través de la prensa, no se le concedía propiamente un lugar ahí en paridad como el de los hombres. Sería hasta 1885, un año después de tener su columna especializada en música, cuando Fanny Heron se involucró abiertamente en los debates propios de su campo, principalmente con respecto a las tendencias estéticas y pedagógicas de la música.

4.2. Intervenir el espacio público. Fanny Heron: pionera de la crítica musical

En 1885 Fanny Heron tuvo mayor injerencia en la escena musical de México. Esto sucedió debido a que ella y su esposo, Enrico Testa, abrieron una academia privada de canto. Para entonces, entre 1883 y 1885, su marido había sido parte de la planta docente del Conservatorio Nacional de México, en el área de canto.⁴³⁰ Además, también tenía alumnos de manera particular entre los que destacaron Virginia Galván, Adrian Guichenné, entre

⁴³⁰ Archivo General de la Nación (AGN), fondo: Instituciones Gubernamentales, época moderna y contemporánea, Administración pública federal s. XIX, Instrucción Pública y Bellas Artes, caja 59, exp. 36, f. 1-5. Y AGN, Fondo: Instituciones Gubernamentales, época moderna y contemporánea, Administración pública federal S. XIX, Instrucción Pública y Bellas Artes, caja 60, exp. 11, f. 1-9.

otros. Por su parte, Fanny Heron se unió también a la docencia en cuanto abrieron la academia.⁴³¹

La carta de presentación de su negocio fue el debut profesional de Adrián Guichenné con la Compañía de Ópera Italiana del empresario Napoleón Sieni. Esto se llevó a cabo en el Teatro Nacional y el éxito del intérprete fue tomado por parte de la escritora como garantía de los resultados de su academia. En el texto que dedicó a este evento la autora señaló:

Hace cosa de cuatro años [ca. 1881] que se presentó Adrián Guichenné al maestro Enrique Testa suplicándole le diera lecciones de canto; el joven tenía entonces una voz de poca extensión y bastante ronca. El maestro le dijo que estudiara ciertos ejercicios durante cuatro meses y que volviera a verlo después. Guichenné se presentó de nuevo con la voz un poco menos ronca y algo más fuerte. Su órgano vocal no prometía entonces ser notable, pero el profesor comprendiendo que con una buena emisión se podía componerla y que el joven aspirante tenía muchísima inteligencia, lo tomó como discípulo.

Poco a poco se iba desarrollando aquella voz. El maestro Testa, que entonces no tenía el gran número de discípulos que estudia con él ahora, dedicó durante tres años horas y horas de su tiempo a la educación vocal de Adrián que lo encantaba con su talento y fina percepción. Le enseñaba *con amore* formando su voz e iniciándolo en todos los secretos del *bel canto*; haciéndolo comprender los misterios del divino arte y enseñándole el verdadero fraseo italiano. No era un maestro que daba lecciones a un discípulo, sino un padre que se ocupaba tiernamente de la educación de su hijo. El joven Guichenné correspondió aprendiendo el arte del canto con extraordinaria rapidez [...]. En una ocasión que se pensaba presentar en *La Traviata* con un grupo de aficionados, el maestro Testa enseñó todas las piezas principales a su discípulo, no pensando entonces que tendría el gusto de oírle interpretar esta obra en México con un cuadro de artistas notables, pues él lo formaba para ir a Europa y emprender allí su carrera. La noche del sábado el joven se presentó ante

⁴³¹ La academia de los esposos Testa se ubicó en la calle Santa Isabel número 8. Fanny Natali de Testa dio clases de canto y teatro los jueves y sábados con horario de 10:00 a 12:00, mientras que su esposo Enrico Testa los lunes y miércoles de 6:00 a 8:00 am (Local News, “What is going on in the city and suburbs”, *The Two Republics*, 14 de abril, (1885) ciudad de México). Entre sus alumnas se encontraron María Pérez Redondo, una joven intérprete y compositora de Jalapa, Veracruz, hija de Juan Pérez Redondo y Felicitas Rivera (Mignon, “Paréntesis de la política. Ecos semanales; “Cartas a las lectoras”, *El Nacional*. Semana del 28 de agosto al 3 de septiembre de 1885). Además, destacan Adrián Guichenné, Srita. Magapal y Refugio Torres Aranda, quienes fueron discípulos de Enrico Testa de manera privada o del Conservatorio. (“El ‘*Stabat Mater*’ de Rossini. Juzgado por ‘Titania’”, *El Diario del hogar*, año IV, núm. 174 (1885), 2-39).

nuestro público alcanzando un triunfo y el maestro Testa salió del teatro llorando por la emoción que le causaba este debut. [...] El feliz debut de este tenor es la mayor prueba de que se forman artistas ahora en México sin necesidad de enviarlos a Europa para estudiar.⁴³²

En el escrito resalta el protagonismo del profesor de canto de Adrián Guichenné. Generalmente, cuando Heron daba a conocer a un debutante, escribía una biografía del intérprete en la que relataba cómo descubrió su gusto y desarrolló su talento en el canto, además de la respectiva descripción técnica y expresiva de su voz. En este caso, le dio otro matiz, pues lo que puso en el centro fue el proceso de enseñanza por parte de Enrico Testa hacia su discípulo. Además, como es notorio, aprovechó el éxito de Guichenné para legitimar su academia en el ámbito profesional de la enseñanza musical de México. En las siguientes representaciones del cantante, Heron nuevamente dispuso de su columna para dar crédito al profesor Testa:

Adrián Guichenné en esta temporada ha hecho honor a su patria, probando que México es verdaderamente la Italia de América donde se cultiva el divino arte con ardor y con provecho.

Es el primer artista mexicano que se ha presentado, formando parte de un gran cuadro de ópera italiana y alcanzando brillante éxito, sin haber hecho sus estudios en Europa.

Adrián hizo su debut en *La Traviata*, interpretando el tipo de Alfredo Vermont con fuego e inspiración, luego cantó el papel de Fernando con pasión y delicadeza, recitando a los oyentes en la famosa romana *Spiro Gentil*, en la que dio prueba de su maestría en el *bel canto* y de su inefable sentimiento.

[...] Anoche debe haber interpretado el tipo de Fausto y no dudamos de que en esta obra habrá alcanzado otro triunfo; pues ha sido una de las que le enseñó con más empeño el maestro Testa [...].⁴³³

En la cita se observa, además de que nuevamente publicita a su esposo, que Fanny Heron suscribía un discurso común en la época que era el de tomar a Europa como la máxima representación de los valores artísticos, de lo culto y de lo civilizado. De acuerdo

⁴³² Titania, “*La Traviata*. Debut de Adrian Guichenné”, *La Patria*, año IX, núm. 2548, (1885), 2.

⁴³³ Titania, “Noticias Artísticas. Beneficio de Adrián Guichenné”, *La Patria*, año IX, núm. 2584 (1885), 2.

con ese modelo, enunciaba la legitimidad de los métodos de enseñanza que seguían, a la vez que sugería la superioridad interpretativa del citado estudiante pues su preparación era equiparable a la educación europea. Más aún, cuando afirma que el intérprete era el primer mexicano formado en el país que se incorporó a un cuadro de ópera italiana con éxito, denostaba a los demás profesionales que formaban cantantes en México de manera particular o por medio del Conservatorio.

Previo a la publicación del texto arriba citado, se habían dado ciertos conflictos entre los esposos Testa y algunas autoridades del Conservatorio. A través de otra publicación de la propia Heron, se deduce que se les habían asignado nuevos maestros a algunos estudiantes de dicha institución, entre éstos los de Enrico Testa, incluido el mismo Guichenné.⁴³⁴ Tal incidente coincide con la renuncia de Testa a dicha escuela. No extraña, entonces, que Titania utilizara los medios que tenía a su alcance con objeto de fortalecer la imagen de su esposo tras su salida de tal escuela y de no permitir que algún otro maestro se adjudicara los éxitos de Testa con respecto a Guichenné.

A partir de ese momento se dieron diferentes tensiones entre la escritora y otros músicos como con los compositores y profesores del Conservatorio Melesio Morales y Alfredo Bablot,⁴³⁵ y posteriormente con el profesor de canto Vincenzo Quintilli Leoni.⁴³⁶ Las diferencias fueron principalmente por los métodos de enseñanza, las ventajas que cada profesor podía ofrecer a sus alumnos, el cuidado de la imagen de los mexicanos como profesionales del canto y hasta el robo de alumnos. Pero de todo esto resalta cómo se transformó la incidencia de Heron en el medio musical, a partir de la conformación de la academia de canto. Aunque ahora se volvía un factor a cuestionar su labor docente, el mismo hecho de que enseñara le daba otro alcance en el medio musical a través de sus posturas pedagógicas y mediante el desempeño de sus aprendices. De esta manera, Fanny Heron atrajo la atención de otro perfil de lectores a sus columnas periodísticas como fueron

⁴³⁴ “El ‘*Stabat Mater*’ de Rossini. Juzgado por ‘Titania’”, *El Diario del hogar*, año IV, núm. 174 (1885), 2-39.

⁴³⁵ Véase: “El ‘*Stabat Mater*’ de Rossini. Juzgado por ‘Titania’”, *El Diario del hogar*, año IV, núm. 174 (1885), 2-39.

⁴³⁶ Cantante y profesor, participó en temporadas de ópera a lo largo de la década de 1880. Se le asignó la clase de canto superior en el Conservatorio Nacional de Música, después de la renuncia de Enrico Testa. Un ejemplo de los debates con Quintilli se pueden consultar en: Fanny Natali de Testa, “Contestación al artículo del Sr. Quintilli Leoni”, *El Nacional*, año I, núm. 1 (1890), 2; “Impresiones tristes y alegres”, *La Patria*, año XIV, núm. 4130 (1890), 2; Fanny Pérez, “Remitido”, *El Monitor Republicano*, año XXXX, núm. 253 (1890), 2.

los propios maestros de canto del Conservatorio Nacional de Música y algunos compositores. Es decir, su radio de influencia en el espacio público se acrecentó.

Tales discrepancias entre colegas, así como los debates derivados de éstas, tuvieron pros y contras para la escritora en su desenvolvimiento como crítica. Por una parte, algunos compositores y otros músicos secundaban sus opiniones. Es decir, ahora llegaba a abanderar ciertas posturas dentro del campo musical, como cuestionar las maneras en que se daba la enseñanza en el Conservatorio, un tema en el que la respaldaron los músicos y críticos Gustavo E. Campa y Ricardo Castro. Por otra, muchas veces quedó al centro de numerosos ataques que buscaban su desprestigio y desautorizar su voz. Aunque, estas afrentas, curiosamente (tal como se expuso en el capítulo tercero) muchas veces más que debatir sus ideas de música criticaban su forma de escribir.

Para estos momentos Heron se había desenvuelto con dos grupos de críticos pertenecientes a generaciones distintas. Por un lado, sus contemporáneos Alfredo Bablot y Melesio Morales y, por otro, los entonces jóvenes compositores Gustavo E. Campa y Ricardo Castro. Con los primeros tuvo una relación distante en cuanto a su trato en el ámbito periodístico, pues, aunque era conocida su cercanía—e incluso amistad en el caso de Bablot—, no se hizo manifiesta alguna interacción directa entre ellos mediante sus textos. Tampoco con Melesio Morales, a no ser que se tratara de su participación en algún evento, pero no tenían intercambios de ideas o de otro tipo mediante la prensa. Contrariamente, con Campa y Castro mantuvo un diálogo público constante a través de sus respectivos textos en los diarios.

Probablemente la diferencia en la manera de relacionarse con estos dos núcleos de músicos se deba en buena medida a la edad de Heron. Mientras que los primeros tenían, al igual que ella, un trayecto profesional de larga data en el campo, con respecto a los más jóvenes ella era más experimentada. No solo eso, les había dado apoyo y contribuido al impulso de sus carreras a través de sus escritos, incluso habían intentado formar una academia con los esposos Testa que en ese momento no se concretó. Pero, el hecho de que tuvieran una relación cercana en términos profesionales lo mismo que amistosos, no impedía que tuvieran diferencias respecto a sus posturas ante la música. Aun así, en un primer momento, la condición de género de Heron no fue un factor que entorpeciera el balance de sus respectivas posiciones sociales, como sí ocurría con sus colegas de mayor

edad, en donde el ser mujer volvía inaudible sus ideas a oídos de sus contemporáneos y otras figuras por fuera de su grupo, sobre todo cuando se trataba de su expresión en términos públicos.

Precisamente, la diferencia generacional y de trayectoria en el medio tanto artístico como en el periodístico, permitió un intercambio de ideas fluido con Gustavo Campa y Ricardo Castro. Así, mientras esta condición generaba cierto equilibrio, el saber musical de Heron entró en diálogo con estos autores. Aunque, no mucho tiempo después, dichos compositores comenzaron a tener mayor reconocimiento y aquella paridad comenzó a diluirse. De hecho, se les comenzó a identificar como críticos musicales en pleno derecho, mientras que a Titania se le negó ese reconocimiento, al punto que comúnmente en la visión histórica de la crítica musical mexicana, a los primeros se les mira como pioneros del campo, mientras que los aportes de Heron por lo general son omitidos o ni siquiera conocidos.

Para finales de la década de 1880, Heron tenía mayor participación en los debates de música. O sea, no sólo escribía de música, sino que su voz tenía una mayor intervención en la configuración de los presupuestos musicales con los que se hablaba de música. Tenía una participación en los debates que se daban en el campo, aunque, como se insiste, no en igualdad. Para esta época la voz de Gustavo Campa, Ricardo Castro y la del también compositor Felipe Villanueva se erigían como figuras de mucho peso en las pautas de la composición y de la crítica. De hecho, muchas veces Heron adoptó parte de las percepciones de estos músicos, aunque otras tantas ella continuó defendiendo sus propias ideas.

A continuación, se muestra una tabla comparativa sobre la música del primer acto de la ópera *Otello* de Giuseppe Verdi con los comentarios que hicieron sobre esta Fanny Heron y Gustavo Campa en sus respectivas columnas. Se pueden observar algunas de las afinidades y diferencias que llegaban a tener al momento de hacer una crítica:

Tabla IV. Críticas de Fanny Heron y Gustavo Campa a la ópera *Otello* de Verdi

Fanny Heron	Gustavo E. Campa
<p>Toda la primera escena forma un cuadro admirable. No se puede trazar musicalmente mejor la tempestad que ruje; la angustia de los que sufren al contemplar un naufragio; las súplicas dirigidas al Ser Supremo pidiéndole misericordia: el fragor temporal, al que se mezclan los acentos varoniles del moro que vuelve vencedor.</p>	<p>No concedemos gran mérito a este género de composiciones consideradas como imitativas e introducidas en la sinfonía [...] pero sí creemos que acompañadas del aparato escénico son de efecto inmediato, siempre que estén trazadas con la maestría que ha hecho gala Verdi.</p>
<p>El coro <i>Fuoco di gioia</i>, en forma dialogada es precioso, pareciendo sus notas centellas que después de chisporrotear largo tiempo se apagan.</p>	<p>El animado coro <i>Fuoco di gioia</i>, que con justicia se hizo repetir en la primera representación: es una pieza llena de vida y movimiento, hábilmente escrita en forma dialogada, acompañada con gusto y novedad y original que sin que ciertos momentos no recuerde el estilo conocido del compositor.</p>
<p>El brindis en <i>re mayor</i> es hermoso y de gran efecto.</p>	<p>[...] Después de unos cuantos compases más de un <i>parlante</i> entre Jago y Rodrigo, iniciase en la orquesta un motivo que conserva el ritmo del de la segunda escena del coro anterior, e inmediatamente principia Jago el brindis de rigor.</p> <p>Quienes asistieron a la representación de <i>Otello</i> aseguran que esta pieza es de magnífico efecto en la escena; no hay porque dudar de semejante cosa, pero</p>

<p>La página que ha escrito Verdi para terminar el primer acto es de lo más inspirado; un delicioso dúo de amor lleno de poesía y de pasión, acompañando las frases principales los violoncellos.</p> <p>Los compases de la orquesta que inician este duo son bellísimos; la primera frase de Otello <i>Gia nella notte deusa s'estingue ogni clamor</i>, es muy bella; las palabras <i>Te ne sammenti</i>, dichas por Desdémona muy piano parecen un suspiro escapado de su corazón; el motivo en fa es lindísimo y la melodía en mi mayor que dice: <i>Un bacio, un bacio... ancora un bacio</i>, es un verdadero arranque de inspiración [...]</p> <p>Los arpeggios de la orquesta van disminuyendo, convirtiéndose en un suave trino que apenas se oye.</p>	<p>ateniéndonos nosotros a la partitura, debemos confesar que no nos ha sorprendido ni causado la menor impresión.</p> <p>El inspirado dúo que con sobrada razón electrizó al público en la primera representación [...] preciso es convenir que este diálogo amoroso es un verdadero arranque de inspiración. La frase de Otello <i>Gia nella notte deusa s'estingue ogni clamor</i> y su continuación contienen tanta ternura, como misteriosa poesía la respuesta apasionada de Desdémona.</p> <p>[...] Donde raya el compositor a mayor altura, es en la melodía inmediata de Desdémona "<i>Poi mi guidavi etc., etc.</i>" Y en la de Otello "<i>E tu m'amavi per le mie sventure</i>" que pasa de una voz a la otra, amplificándose siempre su expresión apasionada.</p> <p>[...] Por último, [...] la orquesta apenas sostiene un vago susurro que es como el eco de un suspiro amoroso [...]. En la orquesta se percibe solamente un prolongado y suavísimo trino que lentamente se extingue sobre una reminiscencia, apenas iniciada, de la</p>
---	---

	<p>primera frase amorosa del guerrero; mueren sus últimas armonías que son como la pintura del silencio y concluye esa escena tan poética como arrebatadora.</p>
--	--

Esta tabla la realicé con las siguientes notas periodísticas de los críticos: Titania, “Amenidades. Cartas semanales”, *El Nacional*, tomo XI, año XI, núm. 60 (1888); Gustavo E. Campa (Ilustración Hispano-Américana, Barcelona), “Bibliografía. Verdi y *Otello*. Estudio crítico por Gustavo E. Campa (Edición de la “Juventud Literaria” – México, 1887)”, *El Diario del Hogar*, tomo I, núm. 1 (1888), 2.

En principio, ha de establecerse que las citas de arriba difieren temporalmente en su publicación. Gustavo Campa la divulgó en 1887 a razón del estreno (mundial) de la obra en Milán, mientras que Fanny Heron la realizó en 1888 con motivo de su primera puesta en México.⁴³⁷ En ese mismo año, la de Campa se reimprimió en los diarios nacionales.⁴³⁸ Es significativo que el compositor no asistió a la puesta de Italia, sino que su comentario lo vertió a partir de su lectura de la partitura para piano y de leer las glosas que otros críticos habían dado de ese estreno. Mientras tanto la publicación de Titania fue a partir de presenciar en directo la ópera.

Ambos escritores muestran un estilo literario para referirse a la obra, pero en el caso del compositor se observa un tanto resistente por aceptar la pertinencia de presentar una ópera. Se muestra, pues, por lo menos en algunos pasajes de su crítica, renuente a otorgar una validez plena a la pieza. Sin embargo, al tratarse de una obra de un compositor europeo y altamente prestigioso digno de admiración, como lo establece en otro momento de su escrito, no termina por dar un descrédito total dentro de su texto a este género que para él carecía de vigencia. No es el caso de Heron quien se muestra bastante receptiva. Así, Campa dice que a él las secciones supuestamente más encomiables no le sorprenden y no le concede gran mérito a este tipo de composiciones imitativas, que se valen de lo escénico y

⁴³⁷ La ópera de Verdi se estrenó con su instrumentación en 1888, sin embargo, se había presentado una versión un año antes. De esta última, tanto Heron como Campa dijeron que era una buena versión más no auténtica, por lo que se toma como estreno en México el año de 1888; Titania, “Amenidades. Cartas semanales”, *El Nacional*, tomo XI, año XI, núm. 60 (1888), 1. Para conocer sobre los debates que se realizaron en la prensa con respecto al “falso” estreno de *Otello* en México, véase: Fernanda Muñoz Salazar, “El polémico estreno del *Otello* de Verdi a finales del siglo XIX en México”, en *De Nueva España a México. El Universo musical mexicano entre centenarios (1517-1917)*, editado por Javier Marín-López, 325-339 (México: Universidad Internacional de Andalucía, 2020).

⁴³⁸ Véase: Gustavo E. Campa (Ilustración Hispano-Américana, Barcelona), “Bibliografía. Verdi y *Otello*. Estudio crítico por Gustavo E. Campa (Edición de la “Juventud Literaria” – México, 1887)”, *El Diario del Hogar*, tomo I, núm. 1 (1888), 2.

son efectistas. Mientras tanto Heron esencialmente valora positivamente todos esos aspectos y los considera: admirables, preciosos, hermosos, inspirados, bellísimos, etcétera. Aunque por su parte Campa matiza su posicionamiento y establece que hay maestría en su realización y secciones apasionadas e inspiradas.

Tales apreciaciones se relacionan con las posturas que estos críticos tenían en la manera de concebir la música de ese tiempo. Fanny Heron seguía manteniendo su gusto por la ópera, una tendencia que no era exclusiva de ella. La expresión tenía plena vigencia en México, tanto en los escenarios como en la prensa a través de notas, reseñas y otro tipo de informaciones. Contrariamente, para Campa el género operístico —particularmente el italiano— había perdido jerarquía, principalmente debido a que para ese tiempo se consideraba que la obra musical de mayor relieve debía ser aquella que no dependiera de más elementos que la música misma. Una suerte de pieza autónoma con sus propias reglas, más allá de una intervención de otros elementos que ahora se considerarían extra musicales, tales como la escena o los libretos.

La música instrumental había comenzado a tener un lugar preponderante. Además, las respectivas partituras adquirieron un carácter de objetividad, de estado de pureza de la obra de arte. Precisamente, Campa se adhiere a tal postura y para hablar de la obra se vale de ese documento. De hecho, desestima las apreciaciones de los asistentes del estreno en Milán que se sorprendieron con el pasaje de “El brindis”, debido a que él atiende a la partitura y establece que desde esa perspectiva no le causa la menor impresión.

Hay en Campa un dejo de tecnicismo que le hace valorar únicamente las partes estrictamente musicales y exaltar de esa manera las cualidades de la obra en tanto su ritmo, lo orquestal o los matices. O sea, una forma un tanto cerebral, por decirlo así, en donde vale más la partitura que la ejecución de la obra. Ahí, están puestos en juego parámetros de la música occidental que conforman un lenguaje musical que va adquiriendo carácter de canon para valorar la música. La ópera, desde esos estándares, tenía un papel menor. Por todo ello son relevantes las posturas de Heron y Campa, pues muestran dos nociones coetáneas del entendimiento musical habitando el espacio de la prensa, no sin pretensiones de instituirse como la de mayor autoridad.

A pesar de que había diferentes aproximaciones para realizar críticas musicales hacia finales del siglo XIX en México, básicamente en todas imperaba el sistema musical

occidental como baluarte de la producción sonora, es decir, solamente se consideraban las expresiones que se ajustaban a esa manera de entender, practicar y producir la música. Así, toda forma por fuera de esas directrices se percibía como menos desarrollada, menor, perfectible o de poco valor artístico. No eran dignas, pues, de estar dentro de la crítica ya que no terminaban por encajar con el ideal de música que se instituía en ese ámbito. O sea, la crítica se erigía desde un sistema musical occidental que terminaba por ser sumamente excluyente en cuanto a su concepción de música y, por ende, con respecto a expresiones conformadas por otros criterios.⁴³⁹

Precisamente la universalidad de los preceptos musicales buscados por Campa, así como otras formas de conocimiento desarrolladas para comprender lo social por parte de la Europa moderna, se convirtieron en un conocimiento hegemónico, es decir, se enmarcaban como las únicas formas válidas y objetivas. Así, las nociones secundadas por ese compositor adquirieron tal carácter universalista que implícitamente conllevó un fuerte hermetismo. En este sentido Edgardo Lander establece que las categorías, conceptos y perspectivas transmutadas en universales para el análisis de cualquier realidad, implican una serie de proposiciones normativas que definen el *deber ser* de todos los pueblos del planeta. Al mismo tiempo, estos saberes se convierten en los patrones a partir de los cuales se pueden analizar y detectar las carencias, los atrasos, los frenos e impactos que se dan como producto de lo primitivo o lo tradicional en todas las *otras* sociedades. Es pues, una construcción discursiva naturalizada desde lógicas de dominio que establece como verdad ciertas concepciones del mundo.⁴⁴⁰

Así, la crítica se centró en un limitado conjunto de expresiones, toda vez que los críticos reproducían y legitimaban esa concepción musical y sus parámetros, al tiempo que contribuían en la validación de las diferencias culturales producidas desde esa concepción. O sea, la mirada moderna desde la que estos autores valoraron la música en el país era propia de los saberes occidentales. Tal concepción se veía como el máximo ideal, pero paradójicamente perseguida desde condiciones totalmente ajenas bajo las que tales cánones fueron producidos. La música del país, entonces, sería leída por la crítica desde este

⁴³⁹ Lizette Alegre, “Más allá de la abyección aural. Hacia una escucha híbrida de la diferencia”, en *Sonido, escucha y poder*. Coordinación de Lizette Alegre González y Jorge David García (México: Facultad de Música- UNAM, 2021) 13.

⁴⁴⁰ Edgardo Lander, “Ciencias sociales”, 13-14.

horizonte el cual apuntaba hacia una noción de progreso en donde, nuevamente, imperaba lo masculino.

Así como se excluían a las músicas fuera del canon, también se excluían como legítimos críticos a todos aquellos que no se apegaran a los mismos lineamientos. En este sentido, si antes hubo una preeminencia de la voz y se llegaban a tomar a los cantantes como los agentes más adecuados para hablar de la música, ahora, frente a un cambio de paradigma, en donde lo instrumental es la práctica que se establece como la de mayor valor, los compositores se erigen como los más calificados para evaluar la música.

Por todo lo dicho, aunque Fanny Heron y Gustavo Campa podían referirse a los mismos temas, a este último se le comenzaba a tomar como más calificado. En parte se debía a que Campa era compositor, pertenecía a ese núcleo que se tomaba como de mayor legitimidad; mientras que a Heron se le consideraba como una cantante o como cronista. O sea, se le encasillaba en una suerte de eslabón con menos jerarquía. Pero todo esto también es reflejo de cómo se estaba construyendo el conocimiento en música, mismo que se tejía desde un ramo francamente masculino. El lenguaje que ahora cobra relieve para hablar pertenece a esa condición genérica pues, a diferencia de la abundancia que podía haber de mujeres cantantes, en la composición instrumental las mujeres tenían una participación más que marginal. Aunque, cabe recalcar que previamente el dominio del lenguaje también era masculino, sólo que ahora la performance musical cierra aún más el paso a las mujeres.

Así pues, en la segunda mitad de la década de 1880 comenzó a predominar la idea de crítica que suscribían Gustavo Campa y otros autores como Ricardo Castro. De hecho, para 1887, 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.⁴⁴¹ De este modo, si Heron en sus primeras críticas podía valerse de la ópera para no ser puesta en entredicho, cada vez más se restringía la validez de tal género. Al considerar desde la música un área de especialidad como algo atrasado, por fuera del centro de la producción musical tomada por más depurada, de esa manera se contenía el habla de la escritora.

⁴⁴¹ Gustavo Campa ha sido considerado dentro de la musicología mexicana como el pionero de la crítica musical de México. Puede verse: Clara Meierovich, *Orígenes del pensamiento crítico en la música mexicana (1821-1850)*, tesis de maestría en Historia del Arte (México: UNAM, 2008).

Parte de que la ópera —y aún más la italiana profesada por Heron— 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, tomaban esas asociaciones dicotómicas y jerarquizadas.⁴⁴² Bajo pensamientos afines, para las últimas décadas del siglo XIX la ópera italiana se relacionaba con lo femenino.

Beatriz Hernández Polo señala que, en el caso de España, los críticos asociaron las obras de los austriacos Joseph Haydn y W. A. Mozart con una idea de modernidad y virilidad. De hecho, era común que toda tendencia germánica fuera catalogada como masculina, mientras que estilos como el italianismo o el vienés italianizante fueran adjetivados como “femeninos” y se les asociara con nociones como: débil, triste, lánguido, plañidero desmayado, clorótico, entre otras.⁴⁴³ En México la ópera italiana, aunque con mucha presencia en el país, perdía lugar en la jerarquía del discurso musical en relación con décadas pasadas. La música instrumental ganaba mayor espacio hacia lo alto de la jerarquía del arte musical occidental de la mano de voces autorizadas como el crítico Gustavo Campa para quien la ópera italiana no sólo era de un tiempo pretérito ya 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, pues no formaban parte del arte moderno y plenamente desarrollado que se debía de producir en México. Para ese entonces, la apuesta de Campa era por las tendencias germánicas y francesas, y el estudio de sus respectivos compositores.

Pero, como se ha establecido, Fanny Heron tenía un fuerte conocimiento musical y de las formas de escritura que le daba una importante capacidad de adaptación. Por lo que en diferentes ocasiones suscribió la manera de hacer crítica seguida por Campa y Castro. Nuevamente, tomaba los elementos discursivos dominantes para hacerse escuchar e intervenir en el espacio público. Sin embargo, para Heron la ópera italiana siempre tuvo un alto valor artístico. Ella venía de una formación en la escuela italiana y no dudó en expresar

⁴⁴² Susan McClary, “Feminine Endings in Retrospect”, en *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*, reimpresión (Estados Unidos: University of Minnesota Press, 2002), xv.

⁴⁴³ Beatriz Hernández Polo, “Crítica, género y discurso en los conciertos madrileños de música de cámara de principios del siglo xx”, en *Cuadernos de música iberoamericana*, vol. 34, enero-diciembre (2021), 114, 117.

su gusto por tal expresión. Así escribió del arribo a la Ciudad de México de una compañía de ópera italiana:

El gran acontecimiento de estos días, ha sido la llegada del cuadro de artistas italianos que nos trae el inteligente Sr. Sieni. Este suceso ha puesto a nuestros *dilettanti* en movimiento, pues la llegada de una compañía de ópera es para ellos la promesa de una temporada deliciosa, en la que se pasarán las noches oyendo las composiciones de los grandes maestros, interpretadas por inspirados artistas, educados en la única escuela posible, la escuela italiana.⁴⁴⁴

Como se decía, para algunos compositores y críticos la ópera era un estilo de composición atrasado que no merecía tener lugar en el campo de la composición o el gusto musical en México. Esta posición también era una apuesta por condicionar o direccionar el impulso por ciertos géneros musicales, sobre todo al tener todos estos personajes injerencia dentro del Conservatorio. De este modo, el hecho de que Heron favoreciera estos otros repertorios se hacía problemático. Particularmente esto fue así en el momento en que ella y su esposo abrieron su propia escuela.

En su papel docente, no sólo la antes cantante tendría injerencia desde la prensa, ahora también influiría desde lo educativo. Al formar cantantes especializados en ópera daba un vigoroso impulso a este género. De manera que, al poco tiempo de la apertura de su academia, uno de los primeros en criticar los métodos y repertorios que enseñaba fue el mismo Gustavo Campa. A través de sus respectivas columnas periodísticas, Campa y Heron tuvieron largas discusiones al respecto, donde enfatizaban sus tendencias pedagógicas y estéticas de la música. En una ocasión, Campa publicó un artículo titulado “La música en México”,⁴⁴⁵ donde habló de la enseñanza y producción musical del país donde se refería a los profesores y artistas mexicanos. Parte de este texto decía:

⁴⁴⁴ Titania “La compañía de ópera italiana”, *La Patria*, año IX, núm. 2507 (1885), 2.

⁴⁴⁵ El artículo lo publicó en tres entregas tanto en *El Nacional* como en *La Juventud Literaria*, se puede consultar en: Gustavo E. Campa, “La Música en México,” *La Juventud Literaria*, año II, tomo II, núm. 27 (1888), 212-213; Gustavo E. Campa, “La Música en México,” *La Juventud Literaria*, año II, tomo II, núm. 29 (1888), 227-228; Gustavo E. Campa, “La Música en México,” *La Juventud Literaria*, año II, tomo II, núm. 31 (1888), 236-237.

En México la enseñanza permanece estacionada en manos de personas ineptas en su mayoría, que comunican lo que aprendieron treinta o cuarenta años atrás sin cuidarse de los progresos necesariamente realizados en ese espacio de tiempo personas que obedecen a una rutina, que carecen de una instrucción, ya no profunda, pero ni siquiera sumaria de esas materias que favorecen el desarrollo intelectual, comunican nuevos principios y obligan a rechazar o vigorizar los adquiridos, personas que desconocen el movimiento y evolución del arte musical en Europa, ya por su señalado desinterés por todo lo que atañe a aquel, o ya por ignorancia de las lenguas extranjeras; personas en suma, que constituyen la rémora del progreso y son los verdaderos conservadores de un llamado arte digno de agonizar en sus bienhechoras manos.⁴⁴⁶

Campa, con tono poco favorable, mencionó una lista de las obras del repertorio de cantantes de ópera, conformado por composiciones de la escuela italiana, como las más comunes de encontrar en el tipo de docencia que cuestionaba. Al leer esta publicación, Fanny Heron se dio por aludida, pues ella enseñaba dichas piezas. La autora respondió el texto mostrando su desacuerdo: “Lamentamos que no tengamos las mismas ideas respecto a la música italiana, pero reconocemos el gran talento del notable compositor mexicano a quien profesamos admiración y amistad. [...] No estamos ni estaremos nunca de acuerdo con su autor respecto de la música italiana, y lamentamos que esta diferencia radical de opiniones nos mantenga en los dos extremos de la cuestión.”⁴⁴⁷

Campa contestó a Heron, de manera general, en la última entrega de su artículo:

Mucho nos tememos habernos atraído la indignación de los filarmónicos con la franca exposición de nuestras opiniones; más aún, estamos ciertos de habérsela atraído; pero nuestra conciencia está tranquila, creemos haber cumplido con un deber de artista y –por más que les sorprenda– de buenos mexicanos, y eso nos basta. Además, no es nuestra voz la que pretende hacerse oír, es la de la nueva generación, cuyos sentimientos creemos interpretar, es la juventud artista, amante del progreso, del adelantamiento, de la gloria de su patria, de esa misma juventud, en fin, que ambiciona y aspira, que no desmaya, y cuyo

⁴⁴⁶ Gustavo E. Campa, “La Música en México,” *La Juventud Literaria*, año II, tomo II, núm. 27 (1888), 212-213.

⁴⁴⁷ Titania, “Paréntesis de la política. Cartas semanales”, *El Nacional*, año XI, núm. 19 (1888), 2.

acento tarde o temprano resonará en el templo del arte para lanzar a los falsos artistas que lo invaden.⁴⁴⁸

Pese a las diferencias manifiestas que Heron y Campa podían tener continuaron siendo cercanos. De hecho, al poco tiempo de los debates antes citados el compositor comenzó a escribir en la publicación española *La Ilustración Hispano-Americana*, dirigida por Felipe Pedrell. Decidió, entonces, invitar a varios escritores a enviar colaboraciones y entre los recomendados al director de la revista se encontró Fanny Heron. No obstante, el músico previamente le mandó una carta al director donde le advierte sobre las adscripciones musicales de la escritora:

Bajo el pseudónimo 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 facilísimo que escriba algo para la *Ilustración*: le hablaré y esté Ud. cierto en contar con su colaboración.⁴⁴⁹

Como se observa, hay una suerte de dualidad en la concepción de Heron. A la vez que se considera como una escritora digna de incorporarse a un diario, también hay una resistencia para admitirla. Es decir, implícitamente se concede valor a su trabajo, pero no por completo. Esto sucede entre los críticos cercanos. Contrariamente, fuera de dicha protección de su círculo se manifestaba una contención hacia sus opiniones, su saber quedaba en entredicho y de alguna manera se garantizaba que su habla quedara por fuera de la administración del discurso musical. Pero el mismo hecho de participar en el discurso musical, fuera reconocida o censurada, su voz fue indicio de la potencia de su habla, de la efectividad que tuvo la hibridación de su discurso, de que tuvo relieve e intervino en el espacio público que representa la crítica musical.

⁴⁴⁸ Gustavo E. Campa, "La Música en México," *La Juventud Literaria*, año II, tomo II, núm. 31 (1888), 236-237.

⁴⁴⁹ Esta cita la publicó Rogelio Álvarez Meneses extraída de la correspondencia entre Gustavo E. Campa y Felipe Pedrell en la Biblioteca Nacional de Cataluña, Legado Pedrell, correspondencia de Gustavo E. Campa a Felipe Pedrell, carta del 14 de diciembre de 1888. El autor publicó la carta en: *Ricardo Castro (1864-1904). Documentación y análisis de su obra musical* (México: Universidad de Colima, 2021), 1146.

En definitiva, Fanny Heron estaba presente en la escena de la crítica y contribuía a sus discusiones y desarrollo. Su habla se hacía patente en este discurrir especializado y diferenciado de otras maneras de escribir de lo artístico. En todo esto, no ha de pasar inadvertido que el hecho de hacerse partícipe en los parámetros y lenguaje bajo los que se constituía esta crítica universalista, hegemónica, excluyente y patriarcal, participaba de la naturalización y legitimación de ese discurso de la crítica musical de finales de siglo XIX. No obstante que lo hacía desde una posición diferenciada y desde formas híbridas, con su participación y su voz dentro de ese ámbito también aportaba valor y respaldo a ese mismo sistema que la excluía.

Pero, si bien se advierte una contradicción al buscar ser parte y secundar una forma de crítica patriarcal, también ha de establecerse que esto no es sino indicio de, por un lado, la naturaleza jerárquica-excluyente de la crítica y, por otro, de la efectividad de la hibridez. Tal como lo establece Lizette Alegre, en la hibridez se reconoce que el habla del subalterno siempre se da en una jerarquía ya constituida y constitutiva. Empero, todo acto jerárquico y de purificación tiende a producir hibridaciones que no son otra cosa sino huellas de que, si bien el subalterno no puede administrar el discurso, lo puede desorganizar por dentro. Es decir, se originan formas de decir intermediales que dan cuenta de una pluralidad conflictiva que bien puede lograr encausar ciertos aspectos del discurso hegemónico. Aun así, existe un permanente riesgo de reproducir sin más las jerarquías.⁴⁵⁰

En cuanto a lo que Heron se refiere, aunque públicamente no se le reconoció como crítica, su saber la colocó como una pieza relevante dentro de ese escenario que podía llegar a generar un contrapeso dentro del lenguaje que se establecía como predominante. Pero, ya fuera en su papel docente o como crítica, su capacidad fue constantemente sometida a valoraciones desde preceptos hegemónicos en donde su postura ante la música le costó en parte su exclusión y desautorización en el ámbito. A la vez, estas posiciones valorativas se constituían atravesadas por un horizonte genérico que de un modo u otro reiteraba una exclusión hacia las mujeres.

Con todo y que Heron era responsable de columnas especializadas en música, constantemente era desautorizada por diversas figuras masculinas que se negaban a reconocerla como crítica en pleno derecho. Pero el lograr entrar a los debates, el tener

⁴⁵⁰ Alegre, *Sonido, escucha*, 11, 13.

diálogos abiertos y públicos a través de la prensa con otros críticos, y haberlo hecho desde un lenguaje específico para discurrir de la música en México que apuntalaba un campo de especialización, la colocan como parte del grupo de pioneros de la crítica musical en México.

CAPÍTULO 5. ENFRENTAR EL ESPACIO PÚBLICO COMO ESCRITORA DE MÚSICA: LAS EXPERIENCIAS DE VICTORIA GONZÁLEZ Y ALBA HERRERA Y OGAZÓN

A finales del siglo XIX hubo al menos una mujer que se había hecho notar en el ámbito de la crítica musical: Fanny Heron O'Reilly. Como se ha visto, esta escritora ejerció como crítica y con ello demostraba que las mujeres podían realizar actividades intelectuales en la esfera pública, aunque siempre desde una práctica diferenciada de aquella que enarbolaban sus pares varones. Como se ha estudiado, ella representa un caso *sui generis* en tanto que era una cantante de extensa trayectoria internacional, extranjera, blanca, además de tener un portentoso círculo social y una buena posición económica. Pero ¿qué pasaba con aquellas que no tenían estas características e intentaban pertenecer al ámbito de la crítica? ¿Cómo fue la experiencia de otras mujeres en ese medio? ¿Qué implicaciones tenía ser mexicana y adentrarse en el medio de la crítica musical hacia finales del siglo XIX y en los albores del XX? ¿De qué tácticas se valieron para abrirse un espacio en la esfera pública?

Para contestar tales preguntas, en principio se describe lo sucedido tras la muerte de Fanny Heron en 1891. Se da paso a revisar la inserción en la prensa de Victoria González, una mujer del círculo social de Heron y su presunta sucesora. Se estudia cómo fue su inserción en la prensa, cuáles eran sus intereses y de qué manera se refirió a la música. Se observa también cómo utilizó el medio periodístico para proyectar su conocimiento, sus preocupaciones sociales y reflexiones en torno a la mujer. Asimismo, se da cuenta de cómo fue infravalorada en el medio, toda vez que se le buscaba masculinizar con el fin de agredirla. Con todo y que su paso en la prensa fue breve, se considera que conforma parte significativa de las críticas del tiempo y un caso que reafirma los modos de exclusión que vivían las mujeres.

Finalmente, se aborda a una mujer ampliamente reconocida por parte de la historiografía como pionera de la crítica musical, así como la primera musicóloga mexicana: Alba Herrera y Ogazón. Primero se hace referencia a parte de la experiencia de Herrera en el Conservatorio Nacional de México, una institución que bien podía representar el estado patriarcal de la música. En seguida, se observan algunos de los valores que tenía respecto a la música y cómo la concebía de manera semejante a la de aquellos músicos que propiciaban su exclusión. Se estudia también el papel que tuvo en ella la masculinización en su manera de conducirse en el medio musical de principios del siglo XX.

5.1. Más que una señorita ilustrada. Victoria González “Abeja”: una mujer de letras escribe de música

Para finales de la década de 1880 Fanny Heron marcaba una pauta en el campo de la crítica musical de mucha importancia para abrir camino a la voz de las mujeres. Sin embargo, su labor se vio detenida en marzo de 1891 cuando falleció tras varios meses de luchar contra una enfermedad.⁴⁵¹ Su deceso implicó una pérdida significativa para la crítica del tiempo, toda vez que dejó un vacío en sus columnas, mismas que con el tiempo fueron reasignadas. En ese sentido, destaca la incorporación de una mujer cercana a Heron a uno de los diarios donde esta participó hasta sus últimos días con temas de música y otros campos del arte, me refiero a Victoria González Morales (Ciudad de México 1869-¿?).⁴⁵²

Los investigadores Miguel Ángel Castro y Ana María Romero Valle afirman que después de la desaparición de “Titania” en la prensa, Victoria González ocupó su lugar como redactora en *El Partido Liberal*.⁴⁵³ Lo afirmado por los autores no lo he podido constatar por otros medios ni tampoco he localizado referencias puntuales del tránsito entre la presencia de una escritora y otra en dicho periódico. De acuerdo con mi propia investigación, Fanny Heron colaboró en *El Partido Liberal*, al menos entre los años de 1889 y 1891, aunque no se localizó la firma de “Titania”. Lo que se encuentran son textos

⁴⁵¹ Gacetilla, “La Sra. Fanny Nataly de Testa”. *El Monitor Republicano*, 25 de marzo (1891), 3.

⁴⁵² <https://gw.geneanet.org/sanchiz?lang=es&p=victoria&n=gonzalez+morales> (19 de octubre de 2020).

⁴⁵³ Miguel Ángel Castro y Ana María Romero Valle, “Abeja y el Duque Job: música y ciudad, 1891-1893”, en *Los papeles para Euterpe. La música en la ciudad de México desde la historia cultural. Siglo XIX*, coordinación de Laura Suárez (México: Instituto Mora, 2014), 433.

sobre música sin firma que están redactados con el estilo propio de las notas de Fanny Heron.

Tampoco me fue posible confirmar la información respecto a que Victoria González haya tomado el lugar de Heron en la publicación a causa de su muerte, pues pasaron varios meses entre la muerte de Heron y el ingreso de González. Sin embargo, tiene bastante lógica pues desde los primeros años en que Heron se estableció en la capital de México mostró su apoyo hacia dicha escritora. De hecho, es posible que haya intervenido para que publicara su primer artículo, el cual data de 1883, cuando González tenía apenas 14 años. Para ese entonces, se tiene constancia de que acudía a las tertulias de la cantante y que ahí – como se ve enseguida– llegaba a secundarla en su rol de escritora y llamaba la atención de otros literatos sobre su quehacer, como fue en el caso de Ignacio Manuel Altamirano. Además, dado que la publicación la realizó en *El Álbum de la Mujer* de Concepción Gimeno, en donde en esos momentos participaba Heron, no sería extraño que buscara impulsarla al ser una joven de su círculo social. La misma González se refirió años más tarde a estos hechos:

Hace cerca de diez años [1883]; allá en el saloncito en que la querida ‘Titania’ recibía a sus amigos, vi una noche entrar a un hombre moreno, modesto de ademán. Oí su nombre y me puse a considerarlo con asombro. ¡Era Altamirano! ¡Había oído tantas veces hablar del maestro! Y en el fondo de mi imaginación, con criterio infantil, había podido, deduciendo de lo que oía, definirlo así: ‘un señor muy bueno, y que tiene mucho talento’.

‘Titania’ me llevó cerca de Altamirano y de su esposa: – ‘Es *escritora*, dijo sonriendo al presentarme, ayer *El Álbum de la Mujer* ha publicado su primer artículo, ¿no lo han leído ustedes? Y como Margarita contestara que no, el maestro me puso la mano sobre el hombro y le dijo riendo con malicia: – ‘Nunca digas a un *literato* que no conoces sus producciones’. Luego se volvió hacia mí: ¿Con que usted escribe? Bueno; ya veremos un día algo de eso. Y me acarició la mejilla.⁴⁵⁴

Hasta donde se sabe, el escrito aludido de Victoria González para el *Álbum* fue el único que publicó en aquella década. En ese momento no tuvo ninguna relación con lo musical, básicamente era un relato con moraleja que tituló “La voz de la conciencia”, un

⁴⁵⁴ Abeja, “Pequeña crónica”, *El Partido Liberal*, tomo xv, núm. 2383 (1892): 1. [Domingo 19 de febrero].

texto muy afín a los que Lucrecia Infante observa que eran de uso común a finales del XIX por parte de las mujeres como una herramienta para expresar sus opiniones sobre temas sociales de manera pública.⁴⁵⁵ Así, en su primer escrito en prensa narró la vida de un hombre que no disfrutaba de su vida por sentirse culpable de haber forjado su fortuna tras cometer un crimen que, a su vez, desencadenó otras injusticias. El sujeto había asesinado a uno de sus familiares luego de robarle sus pertenencias. Como consecuencia de esos actos, la esposa e hija de su consanguíneo se ven en condiciones de miseria y al poco tiempo mueren de hambre al quedar desprotegidas.⁴⁵⁶ Este tipo de escritura reaparece en los trabajos posteriores de la autora como un medio para ejemplificar, o bien emitir juicios y opiniones sobre temas sociales como las desiguales o el trato diferenciado hacia las mujeres en varios espacios de la Ciudad, entre otras cuestiones.⁴⁵⁷

Luego de su primera publicación se tiene noticia de que volvió a escribir para la prensa a partir de 1890. En ese año colaboró esporádicamente con relatos y artículos para *El Diario del Hogar*.⁴⁵⁸ De igual manera, tuvo participaciones intermitentes en *El Nacional* hasta que logró un espacio fijo como escritora en ese diario. Bajo el seudónimo de “Abeja” –seudónimo con el que fue ampliamente conocida en el medio periodístico– se hizo cargo de una sección de revista que trató de modas. En ese momento tuvo como compañeros de redacción a Fanny Heron y a Manuel Gutiérrez Nájera, quienes la citaban continuamente en sus columnas, particularmente Heron, quien le dio bastante apoyo en su trayectoria como escritora y en actividades artísticas que llegó a desarrollar.

⁴⁵⁵ Infante, “De la escritura”, 96.

⁴⁵⁶ González, Victoria “La voz de la conciencia”, *El Álbum de la Mujer*, Año I, tomo I, núm. 11 (1883), 167-170 [18 de noviembre].

⁴⁵⁷ Por ejemplo, el 2 de noviembre de 1891 en una nota que hace referencia al día de muertos, llamaba la atención de la sociedad para atender las tumbas de sus seres queridos en más fechas del año que no únicamente fuera el día de muertos [Abeja, “Pequeña crónica”, *El Partido Liberal*, tomo XII, núm. 1993 (1891), 1]. El tema de la pobreza es uno de los más recurrentes en sus textos. Este y el de su apoyo a las obras caritativas los hacía evidentes cuando hablaba de festividades como navidad o año nuevo. Al respecto en uno de sus textos decía “el año nuevo es buen día para dar limosna a los pobres” [Abeja. “Apuntes”. *El Partido Liberal*. Jueves 31 de diciembre de 1891, núm. 2042, tomo XII. P. 1.

⁴⁵⁸ Castro y Romero mencionan que Victoria González publicó algunos artículos para el *El Diario del Hogar* en los años de 1890 y 1893 bajo los seudónimos de Abeja, Bee, La Cronista y Margarita, así como una columna los domingos denominada “Carta semanal” cerca de 1893. Con el seudónimo de Margarita publicó en 1890 en el mismo periódico: “El castillo de naipes”; “Celoso”; “Adiós a la diva” y “Cuadro idealista”. En mayo de 1893 se encuentra el título “A las lectoras del Diario del Hogar”. (Castro y Romero, “Abeja y el Duque”, 433).

Posteriormente, González tuvo una columna mucho más afín a sus propósitos, la cual se centraba en las diversiones públicas. Se observa que Victoria González inició en la prensa de manera semejante al de Fanny Heron, es decir, se insertó en ese medio escribiendo de modas y después tuvo otro espacio más de su interés. Incluso, igual que Heron, no disfrutaba de redactar en torno a los pormenores del vestir. En una ocasión dijo al respecto: “encuentro la costumbre de describir trajes soporífica y por eso huyo de ella siempre que puedo en mis mal escritos artículos”.⁴⁵⁹

Luego de su paso por la sección de modas, en 1891 comenzó a escribir para *El Partido Liberal*.⁴⁶⁰ Ahí se hizo cargo de dos columnas en las que abordó temas referidos a las manifestaciones artísticas, lo social y las actividades deportivas de la Ciudad. Sus textos aparecieron en los mismos días en los que se publicaban los de Titania. Dado que los eventos y temas de los que hablaba era afines a los de Heron, se piensa que su contratación apunta a cubrir la ausencia de la fallecida escritora.⁴⁶¹

Las columnas de Victoria González eran diversas en cuanto a su estructura. Aunque era frecuente que entremezclara géneros (ensayo, crónica, relato, carta) tal como lo hacían otras escritoras con objeto de hacer públicas ideas o mensajes de su interés. Fue recurrente que se valiera de la crónica y la reseña para hablar de eventos sociales como bailes, paseos y eventos deportivos, así como de títeres o del circo. Tales trabajos tenían un carácter bastante descriptivo donde destacaba cuestiones como el ambiente o la atmósfera de los espacios. Por otra parte, las críticas que realizaba las dedicaba mayormente al teatro, la zarzuela y la ópera. El abordaje de estas tenía un poco de mayor profundidad, sobre todo ponía énfasis en el libreto y la actuación de los intérpretes. Pero, entre todos sus escritos, sobresalen en número aquellos en los que relataba lo que había en las carteleras de los teatros y otros escenarios de la urbe. De hecho, más de la mitad de los textos localizados de esta autora se centran en dar anuncio de los eventos próximos o en notificar todo aquello que había ocurrido en la semana en el mundo de las diversiones públicas. Así, más que hacer un análisis de los contenidos o de puntualizar lo que pasaba en escena, tenían una

⁴⁵⁹ Abeja, “Apuntes”, *El Partido Liberal*, tomo XIII, núm. 2048, (1892), 1-2.

⁴⁶⁰ Castro y Romero, “Abeja y el Duque”, 433.

⁴⁶¹ En *El Partido Liberal* laboró de octubre de 1891 a agosto de 1893. En esta publicación escribió dos columnas a la semana: “Apuntes” los jueves y “Pequeña crónica” los domingos.

función más cercana a la de informar sobre las opciones de entretenimiento que había en la Ciudad.

Los escritos de González no carecen de interés ya que, así como a Heron le interesaba destacar todo aquello que pasaba en la música y mostrarse como una especialista del tema, sus textos sugieren que le importaba mostrarse más que nada como una mujer de letras. Victoria González fue una joven religiosa. Era el ejemplo de una señorita educada como “ángel del hogar” y con un amplio conocimiento de las artes. Además de escribir, entre sus actividades destaca su participación en tertulias, eventos de beneficencia y otras reuniones sociales donde recitó, actuó o leyó.

En pocas palabras, González era una joven con una educación más que destacada. Tal situación no es sino un reflejo de su posición social y económica pues, como lo sostiene Anne Staples, durante el siglo XIX las mujeres, más que los hombres, tenían prácticamente como requisito ineludible pertenecer a una familia acomodada para ingresar a la élite del conocimiento y, aun teniendo esas condiciones, muy pocas lo lograban. La misma situación se daba en el caso de querer acceder al mundo de las letras y el arte.⁴⁶² Perteneció, pues, a un círculo de élite intelectual. Se puede decir que era una señorita ilustrada que tuvo la oportunidad de educarse, de perseguir sus intereses artísticos e intelectuales, además de contar con las relaciones sociales para lograrlo. No obstante que se desconoce a qué se dedicó su familia, sus nombres llegaban a aparecer dentro de las notas de sociales de la prensa, en donde se referían en ocasiones a la escritora como la señorita González, la hija de la viuda de González o la nieta de don Vicente Morales.⁴⁶³

⁴⁶² Anne Staples, “Mujeres ilustradas”, 137.

⁴⁶³ Gacetilla. “De duelo”, *El Nacional*, año XIII, tomo XIII, núm. 100 (1890), 3. [Domingo 26 de octubre].

Ascendientes de Victoria González Morales

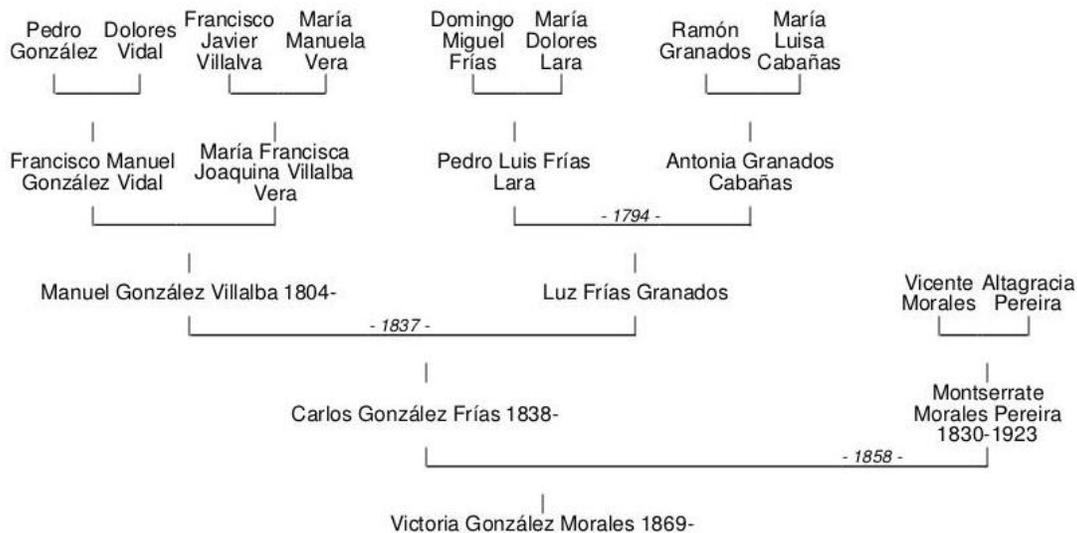


Figura 7. *Árbol genealógico de Victoria González Morales.*⁴⁶⁴

También era común que el nombre de Victoria González surgiera en comunicaciones de reuniones, eventos o espectáculos. La misma “Titania” la consideraba en sus notas sociales, la mencionaba entre las señoritas asistentes a los estrenos de ópera o dentro de otro tipo de sucesos relacionados con el mundo artístico.

Varias jóvenes de nuestra sociedad acompañaron a la [cantante Adelina] Patti a la estación [de tren]. Permaneciendo enfrente de su carro hasta perderla de vista: entre ellas, vimos a las Sritas, María del Valle, Lupe Rivas, Victoria González, que ha sabido conquistar las simpatías de la artista; María Elena de Lizardi, Matilde Cervantes, Virginia Galván y otras.⁴⁶⁵

⁴⁶⁴ Seminario de genealogía, coordinado por Javier Sanchiz y Víctor Gayol, “Árbol genealógico”, consultado en: <https://gw.geneanet.org/sanchiz?lang=es&p=victoria&n=gonzalez+morales> (19 de octubre de 2020).

⁴⁶⁵ Titania, “Paréntesis de la política. Carta semanal”. *El Nacional*. Tomo XII, año XII, núm. 183 (1890), 1 [Domingo 9 de febrero].

Otras publicaciones donde Fanny Heron hizo menciones semejantes a González se pueden consultar en: Titania, “Paréntesis de la política. Carta semanal”, *El Nacional*, tomo XII, año XII, núm. 166 (1890), 1. [Domingo 19 de enero]. Otro ejemplo se puede consultar en: Titania, “Paréntesis de la política. Carta semanal”, *El Nacional*, tomo XIII, año XIII, núm. 88 (1890), 1. [12 de octubre].

Como se observa, Victoria González no figuraba como la “otras” que no nombraba Titania. Como ya se adelantaba, perteneció al círculo social de Fanny Heron. Se desconoce cómo comenzaron a relacionarse. Es probable que su cercanía se diera a través de la hija de Heron, pues Margarita (Rita) Testa era casi de la misma edad que González. Algunas notas de los diarios dan cuenta de la convivencia de ellas dos en diferentes espacios sociales, además de las tertulias organizadas por Heron. Junto con la familia Testa, la joven redactora tenía contacto constante con personajes como Federico Gamboa, Virginia Fábregas, Ángel de Campo, Soledad Goyzueta, Ricardo Castro, Gustavo E. Campa, entre otros. Dentro de su grupo de amistades cercanas se cuentan el tenor y literato José Vigil y Robles,⁴⁶⁶ la cantante Rosa Palacios, el literato Juan de Dios Peza, con quien mantuvo un fuerte vínculo a lo largo de su trayectoria como escritora;⁴⁶⁷ además del escritor y crítico Luis G. Urbina. Este último le dedicó el siguiente poema en *El Diario del Hogar*:

No tengo primavera; está marchito,
El puñado de flores en lo infinito,
Y amo las cosas buenas
Busco lo grande; sólo y olvidado,
Aún tengo horas serenas,
Y soy el misterioso enamorado
De musas castas y de niñas blancas,
Escribo estas estrofas y en ti pienso,
Sé que vives en calma.
Y eres buena y feliz ¡oh don inmenso,
Por eso van a ti como un incienso,
Los últimos perfumes de mi alma⁴⁶⁸

⁴⁶⁶ Abeja, “Pequeña crónica”, *El Partido Liberal*, tomo XII, núm. 1981 (1891), 1. [Domingo 8 de octubre].

⁴⁶⁷ Juan de Dios Peza fue cercano a Victoria González desde que ella se incorporó a *El Diario del Hogar*. Solían tener colaboraciones más allá del periodismo. Por ejemplo, en un evento llevado a cabo en el Circo Orrín a beneficio de las víctimas de una inundación, González recitó un monólogo escrito por Peza. Véase: Gacetilla, “Para los inundados”, *El Universal*, tomo VI, núm. 247 (1891), 2. [24 de octubre].

⁴⁶⁸ Luis G. Urbina, “Para Abeja”, *El Diario del Hogar*, año XIII, núm. 157 (1894), 2. [Jueves 22 de marzo].

La escritora en cuestión socializaba, pues, con actrices, músicos, cantantes y, principalmente, con literatos. Todas estas personalidades conformaban parte de sus círculos relacionales. Pero, además, desde temprana edad y a lo largo de la parte de su vida que se tiene conocimiento, se sabe que destacó en distintos campos artísticos como la música, el teatro o la literatura. Ella era muy activa en cuanto a ampliar sus conocimientos y llevarlos a la práctica. Así, muchas veces, a la par de su vida como escritora en la prensa desarrollaba otras actividades en el campo artístico. Por ejemplo, realizó un ensayo dramático titulado *Preocupaciones*, cuyo estreno ocurrió en mayo de 1893 en el Teatro Principal, llevado a cabo por la compañía de Luisa Martínez Casado.⁴⁶⁹ También fue parte de la Academia de Declamación de Eloísa Agüero⁴⁷⁰ e integrante de la estudiantina *La Bohemia*, agrupación que organizaba puestas en escena y, entre otras actividades, solía recaudar fondos con fines de caridad. La participación de Victoria consistía en actuar o recitar. De sus actuaciones en dicho conjunto Titania llegó a escribir:

Deseamos dirigir nuestros plácemes al grupo de aficionados que organizaron el concierto que tuvo lugar en Tacubaya hace unos días y cuyo resultado financiero y artístico fue tan brillante. Nos referimos a la función dada por la Estudiantina “La bohemia” a favor de la fundación de un hospital. [...] El programa principió con un concierto, [...] después se representó la comedia intitulada: “Echar la llave”, siendo sus intérpretes las Sritas. Victoria González y Luisa Delgado y los Sres. Alberto Michel y Guillermo Vigil.

Victoria González, nuestra joven y linda compañera de redacción, que os ha deleitado con sus artículos firmados, antes con el seudónimo de *Margarita* y ahora con el de *Abeja*, sorprendió a la concurrencia con su talento dramático, caracterizando el tipo de Luisa con imaginación y gracia.

Se sabía que Victoria era una joven ilustrada, elegante escritora y distinguida poliglota; pero no se sospechaba que era también notable actriz, y al descubrir en ella este nuevo encanto, el público la colmó de aplausos.

⁴⁶⁹ Castro y Romero, “Abeja y el Duque” 431.

Según los mismos autores, la pieza la presentó como un ensayo de la obra. Sin embargo, al parecer no fue juzgada desde esa perspectiva. Las críticas fueron duras y todo indica que después del estreno no volvió a presentar su obra.

⁴⁷⁰ “Victoria González [Morales]”, *Decimonónicas. Catálogo de autoras mexicanas del siglo XIX*, México, 2016.

Estuvo muy bella con una bata de cachemir azul, bordado con abalorio del mismo color, y antes que declamara, ya había conquistado al auditorio.

Felicitemos muy sinceramente a *Abeja* por el triunfo que alcanzó.⁴⁷¹

En definitiva, González era una *señorita ilustrada*. Pero no sólo era una persona con conocimiento a causa de su posición social, ella estaba en busca de proyectar su discernimiento y desarrollarlo en el ámbito público. Así, una de estas maneras de conducir sus saberes fue la escritura. Sin embargo, aunque tenía condiciones favorables para redactar sobre música, contaba con estudios en la materia y se perfilaba como una suerte de sucesora de Titania, todo indica que no fue propiamente de su interés centrarse en lo musical. Como ya se adelantaba, le interesaba más mostrarse como una mujer de letras, con habilidades para la narrativa y con talento para entrecruzar sucesos reales con la ficción, a la vez que relatar y hacer denuncias en torno a las desigualdades sociales. Así, muchas veces sus secciones de diversiones públicas las implementó como un medio para mostrar su prosa. Por lo mismo, cuando hubo de reseñar la vida teatral, tal tema había de convivir con historias y narrativas de la escritora y ocupar mucho menor espacio del que quizá se esperaba.

Efectivamente, su forma de escribir era diversa. Más fue recurrente en la escritora una tendencia por relatar historias. Muchas veces realizaba largas introducciones a sus columnas referidas a la actividad en los teatros donde daba un toque literario a su relato. Por poner un ejemplo, en la cita de abajo se observa cómo a través de convertir a la misma crónica en un personaje del escrito –con el que a su vez se representa a sí misma y a sus expectativas de los espectáculos capitalinos– hace un preámbulo al objeto de su escrito. No sólo eso, aprovecha este recurso literario para dar pie a temas referidos a los contrastes sociales.

Titiritando de frío, envuelta en su albornos de pieles, la crónica sale con paso furtivo y emprende una peregrinación verdadera a través de las calles de la ciudad.

Va en busca de algo que sorprender, algún secreto, o cosa que no lo sea, pero que interese, que divierta, para referirlo después a su modo, con más o menos elegancia en el

⁴⁷¹ Titania, “Paréntesis de la política. Carta semanal”, *El Nacional*, *s/d*, núm. 18 (1890), 1. [Domingo 20 de julio].

lenguaje, vistiendo el suceso ya de guiñapos, si tan mezquina fue su fantasía, ya de seda y oropel si tan rica es su imaginación, que importa la mayor o menor verosimilitud! ¿No afirman por ahí que la Historia no es otra cosa que un tejido de embustes al que han agregado algo o suprimido a su antojo todos los que han tomado entre los dedos una pluma para cantar las epopeyas o vituperar los vicios de la humanidad?

Por hoy la pobrecilla (la crónica) está muy de mala fortuna; nada casi tiene que decir, ni siquiera adulterando los acontecimientos a su antojo, y como los tontos que asisten a una reunión, y los malos cronistas por tontería también, y un tanto cuanto obligados por las circunstancias, solo encuentran un asunto de qué ocuparse: de la temperatura! Y después de todo, como no vamos a ocuparnos del frío, cuando se deja sentir con tanta intensidad y tanto nos molesta.

Luego, el frío inspira siempre ideas muy tristes; lo primero que trae a la memoria es a los seres que por desgracia forman la gran mayoría en el mundo, y sin embargo, son los insignificantes, aquellos de quienes poco se ocupan: los pobres!

El frío da hambre, el hambre da frío, y, oprimidos por este círculo vicioso, los pobres reniegan del invierno, la estación de los brillantes placeres de sociedad, la de los bailes y *soireés*.

Qué les importan a ellos los salones tibios y perfumados por flores, brillantes de iluminación y llenos de eco de fiesta? La orquesta no ha de ejecutar jamás esos valeses ni esas cuadrillas para halagar sus oídos; esas mujeres hermosas, vestidas de seda y pedrería, no han de sonreír para ellos; esos manjares que adornan la mesa fastuosa, no han de deleitaros jamás!

Ellos tiritan de frío en sus habitaciones miserables, porque no tienen más abrigo ahora que en el verano; no han de tener fiestas en ninguna estación del año; y mientras la planta baja a la par de la temperatura, la miseria y las penas suben y suben al punto que los pobres tocan ya el cielo con las manos.

Ni siquiera en la comedia humana podemos ir a buscar asuntos de sensación: nada! Los acontecimientos de la semana tendrán importancia, cuando más, para dedicárseles un párrafo de gacetilla; pero últimamente no ha habido un gran crimen, ni una estafa, ni un robo ingenioso, ni nada que se preste a hacer divagaciones filosófico-morales sobre la sociedad.

Ya que no queda otro recurso, vamos a los teatros.⁴⁷²

⁴⁷² Abeja, "Pequeña crónica", *El Partido Liberal*, 15 de enero (1893).

Se observa, entonces, que antes de hablar propiamente de lo que ocurría en los espacios teatrales, toca otros temas en donde se entrevé un tanto dicotómico de lo social y un tono romantizado de la pobreza. Ahí mismo, destaca su lectura de lo que puede llegar a connotar algo tan cotidiano como el clima en términos sociales, en donde por un lado significa desgracia mientras que por otra fiesta. Tampoco deja de ser provocativo que relacione ciertas diversiones y prácticas asociadas a la música como características de las clases altas, que las muestre como una suerte de distinción social. Probablemente en este ejemplo se pueda sentir superficialidad en la manera de referirse a lo teatral, pero, finalmente, dentro de su discurso literario se encuentran sus posturas respecto a las manifestaciones artísticas.

La narrativa con visos literarios la utilizó en diferentes tipos de escritos. En algunos momentos quizá se hacía excesiva pues llegaba a objetivar a los sujetos de sus comunicaciones. Muestra de ello es una ocasión que habla de la presencia de un circo que había llegado a la Ciudad. En aquel momento uno de los payasos que integraban la compañía había perdido un hijo, la autora entonces se vale de la situación para hacer una suerte de ironía de aquel cómico como metáfora de la tristeza.

El chispeante clown se pondrá su careta de albayalde para poder divertir a los demás, olvidando por un momento la pena que debe guardar, pues los periódicos han anunciado hace varios días la muerte de uno de sus pequeños hijos, y a semejanza de ciertas novelas en que figurará un clown que se ríe mientras en su hogar se agitan mil desdichas, Bell reirá en Villamil mañana, y os aseguro tendrá muy pocas ganas de hacerlo.⁴⁷³

Sea como fuere, este tipo de textos que presentaba Victoria González eran una manera de referirse a los ámbitos escénicos. Conformaban, pues, parte del escenario que se daba de la crónica o la crítica teatral y musical. En cuanto a esto último, es evidente que la autora tenía conocimientos en la materia, se percibe fluidez al hablar de ésta en la descripción de programas y conciertos. Si bien todo indica que tenía un dominio del lenguaje para hablar de lo musical, no profundizaba en el tema de la manera en que lo hacía Fanny Herón, por ejemplo. O sea, no implementaba un lenguaje técnico o cercano a la

⁴⁷³ Abeja, “Apuntes”. *El partido Liberal*. Jueves 10 de diciembre de 1891, núm. 2024.

manera “científica” de hablar del tema. Por ejemplo, en algún momento se refirió a la vigencia de la ópera italiana en contraposición de lo germánico. Esto se dio a propósito del estreno de la obra *Cleopatra* (1891) del compositor mexicano Melesio Morales, quien era partícipe de la música italianizante, al tiempo que sostenía fuertes críticas a la música del alemán Richard Wagner. González, conocedora del estilo de Morales, escribió con un tono sarcástico de su obra. En tal crítica –se muestra a continuación– se puede observar que, por un lado, estaba al tanto de las corrientes estéticas de la composición mexicana y de los debates a su alrededor, en donde ella misma podía suscribir una postura clara. Por otro, se muestra que no le interesa ofrecer otro tipo de análisis más allá de señalar a una corriente como pasada de moda. En ese texto estableció:

Pregúntense todos con curiosidad ¿a qué género de música pertenecerá Cleopatra? ¿será quizá música wagneriana? La música del maestro alemán que se llamaba del porvenir, es ya reina y señora del presente; nuestro público ya gusta con verdadero placer de ella, y la prueba es que el “Lohengrin” arranca entusiastas aplausos, mientras he oído decir a muchas personas que Los Puritanos les producen soporífera impresión, y el domingo en la noche, Sonámbula tuvo un éxito poco favorable.⁴⁷⁴

Pero esta autora no siempre tenía este tipo de discursividades, había ocasiones en que era bastante más directa. De hecho, muchos de sus escritos referidos a música tienen ese estilo, donde su escritura es más inmediata y mucho más descriptiva, no sin dejar de mostrar sus posturas y/o prejuicios del acontecer escénico, tal como puede observarse en la siguiente nota:

¡Qué gran éxito tuvo el concierto del miércoles! Era el segundo de los organizados por la Sociedad anónima cuya idea, tan digna de aplauso, se ha visto coronada por la fortuna, y aquí, para entre nos, debo deciros que con gran sorpresa mía, que nunca lo esperé así. Desconfiaba del público; sabía que somos poco aficionados a conciertos, y aunque me pese, debo agregar que al no ver figurar ningún nombre extranjero, algún artista recientemente llegado de allende los mares, en los programas de la función, temí que mis compatriotas la

⁴⁷⁴ Abeja, “Apuntes”, *El Partido Liberal*, Jueves 12 de noviembre de 1891. núm. 2001, tomo ilegible, p. 1.

encontraran falta de atractivo; pero no fue así. Mis sospechas quedaron desvanecidas, se disiparon mis temores.

Si el primer concierto estuvo concurrido, no podéis figuraros cómo lo estuvo el segundo. Hermoso espectáculo presentaba el teatro, iluminado brillantemente [...].⁴⁷⁵

Sin duda alguna González podía hacer a un lado las figuras retóricas. Pero también era capaz de olvidarse del mundo de la farándula para denunciar vivencias de las mujeres. Aunque la autora hacía uso de componentes de ficción y de preceptos morales para considerar las diferencias sociales, se valía de tales recursos para resaltar aspectos que a ella le interesaba poner al centro, de hacerlos circular en el espacio público de la prensa. Fue el caso de temas referidos a las dificultades que podían atravesarse en la esfera doméstica y la violencia que bien podía ahí suscitarse contra las mujeres.

Pero solo ciertos niños conocen a los Reyes [magos]. Los niños que tienen camitas con blancas colgaduras, a los que su mamá acuesta por la noche con tierna solicitud, a los que se les enseña a ponerse de rodillas para rezar, a los que se duermen entre besos. Pero hay otros: los que comieron el mendrugo de pan, los que tienen el suelo por lecho, que ni zapatos tendrían que poner para que se depositara en ellos el regalo. Pero estos afortunadamente ignoran que los Santos Reyes traen regalos [...].

Su mamá no ha tenido tiempo de decírselos. Tiene un marido brutal que se embriaga y la golpea, muchos pequeñuelos a quienes coser la ropa y dar la comida, cuando la hay en casa. Sus manos están hinchadas de trabajar, su cuerpo se rinde de fatiga, su inteligencia se embota en el medio ambiente de miserias en que vive: y las madres así aman a sus hijos casi por el solo instinto como una fiera ama a sus cachorros.⁴⁷⁶

A diferencia de Heron, González era más directa cuando emitía sus opiniones. En ese sentido, resalta que escribiera usando la primera persona del singular, tendía a ser abierta en cuanto a dar su postura y opinar respecto a su lugar como mujer en la prensa, así como a mostrar abiertamente el apoyo a sus congéneres. Esto último se puede ver en las siguientes líneas:

⁴⁷⁵ Abeja, “Pequeña crónica”, *El Partido Liberal*, 27 de julio (1892).

⁴⁷⁶ Abeja, “Pequeña crónica”, *El Partido Liberal*, tomo XV, núm. 2348 (1893), 1.

Mientras los académicos se resuelven a admitir o no al sexo débil en su ilustre corporación, las mujeres siguen escribiendo, y las que tienen talento, escribiendo bien, a pesar de no tener la sanción [*Sic. de*] los sabios gramáticos. En esta última semana he leído en los diarios el anuncio de dos libros escritos por señoritas contemporáneas mías: dos de ellas en el Estado de Veracruz, escriben en colaboración una novela que muy pronto verá la luz, y el Duque Job en su “Carta del Jueves” habla de un libro traducido de un manuscrito indio, por la Srita. Concepción Gómez Farías, y titulado “Moral de la vida humana”.

No he leído ninguna de las dos obras; sin embargo, me complazco en enviar un aplauso a sus autoras. Es tan hermoso uno de esos rayos de inteligencia, arrojado así de un cerebro femenino, y que prueba que también la mujer puede hacer más que cautivar con su bondad o su belleza. Puede ser atractiva por algo más noble y quizá más útil: por la inteligencia.⁴⁷⁷

Así como esta nota, se encuentran diversos mensajes en sus textos donde proyecta su apoyo a las mujeres profesionistas, especialmente en el área de las artes. Cantantes, escritoras y actrices aparecen continuamente en sus escritos. Así como también los nombres de otros artistas, en su mayoría mexicanos. De estos decía lo que estaban haciendo, si se encontraban en busca de una beca, si estudiaban en el extranjero, cuándo tenían presentaciones en México, etcétera. En estas reseñas, intentaba promocionar a sus conocidos o apoyarlos y, en general, se preocupó por impulsar a los creadores mexicanos.⁴⁷⁸

Respecto a cómo se percibía la actividad en la esfera pública de Victoria González, resulta significativo que hasta cierto punto se aceptaba su aptitud para escribir, además de su talento como declamadora y actriz. Sin embargo, a pesar de que tenía buenas habilidades para la escritura, siempre era calificada como “diletanti”. O sea, no se le terminaba por reconocer como una profesional en ese campo. A diferencia de Heron, sí se le concedía el calificativo de escritora, pero tal como sucedía con aquella, su saber y quehacer se tomaban por menores, evidentemente desde una lectura patriarcal. Así, se referían a ella con calificativos como: creadora feliz, simpática escritora, espiritual, bella e inspirada cronista,

⁴⁷⁷ Abeja, “Pequeña crónica”, *El Partido Liberal*, tomo XII, núm. 1987 (1891), 1. [Domingo 25 de octubre].

⁴⁷⁸ Abeja, “Pequeña crónica”, *El Partido Liberal*, tomo XII, núm. 1987 (1891), 1. [Domingo 25 de octubre].

además de “actriz por afición”.⁴⁷⁹ Como se decía, todo esto se relacionaba con que era mujer, pero también con su juventud. Así, era común encontrar que su talento se validaba, pero a la vez se le infantilizaba en el marco de su actividad pública. A diferencia de Fanny Heron cuya edad le ayudó para hacerse escuchar en el ámbito de la crítica, para González el ser joven significó lo opuesto.

La autora referenciada tuvo numerosas dificultades para hacerse escuchar como profesional de las letras o las artes en las que tuvo interés por proyectarse. Empero, a diferencia de, por ejemplo, Fanny Heron, enfrentó otro tipo de situaciones que minimizaban su voz y su saber. Entre estas “nuevas” limitantes de las mujeres en la esfera pública se encuentra una tendencia por masculinizarlas. Esto es, se establecía —desde lo patriarcal— que no debían de “exponerse” a la opinión pública, de insistir en hacerlo se les trataría como un hombre. O sea, al “invadir” el espacio público en tanto lugar masculino, daban pie o autorización a ser tratadas con códigos de hombre. Por su puesto esto no significaba ni de lejos una condición de igualdad, por el contrario, se asumía que debían de aguantar, entonces, agresiones y descortesías tal como las “soportaría un hombre”. En este sentido, uno de los compañeros de González, que firmaba con el seudónimo Alter Ego, se dirigía en los siguientes términos a la escritora:⁴⁸⁰

Mi contestación fue dirigida a la escritora, no a la señorita; y así debe entenderse. Por otra parte, tengo la idea de que las damas que se dedican a publicar escritos e invaden el terreno de la crítica, esgrimiendo epigramas, como suele usted hacerlo con exquisito donaire, se exponen mucho, señorita, y veces hay en que orillan a los caballeros a ser descortesés y mal educados. [...] Mi deseo es hacer notar lo que el mundo entero reconoce: que hay incompatibilidad casi absoluta entre la dama y la escritora.

D. Emilia Pardo Bazan, noveladora insigne, a justo título celebrada en todo el mundo, ha tenido muchas y muy vivas polémicas con escritores europeos que, como

⁴⁷⁹ Entre los autores y autoras que se referían a Victoria González bajo esos términos se encuentran: Ángel de Campo, Manuel Gutiérrez Nájera y la misma Fanny Heron.

⁴⁸⁰ La pugna que se dio entre González y Alter Ego fue porque este último puso en duda la existencia de unas cartas que publicó la escritora en su crónica, mismas que contenían mensajes de otras mujeres. Esto molestó a González quien ofreció a su colega enseñarle las cartas y entre otras cosas en su publicación intentó defenderse con la idea de que no es una manera de tratar a una señorita. En su publicación escribió: “respecto al artículo a mí dirigido, siento mucho que el redactor del *Universal* que lo escribió, haya olvidado por completo que iba a dirigirse a una señorita y usara frases que no están a mi alcance, es decir, cuyo sentido no puedo comprender, lo cual me pone en el caso de no replicarle, siéndome su lenguaje desconocido”. Abeja, “Pequeña crónica”, *El Partido Liberal*, tomo XIII, núm. 2097 (1892): 1.

CLARÍN y Pereda, la han tratado como si fuera hombre, acribillándola con sátiras mucho más ásperas que las que yo tuve la mala fortuna de dirigir a usted. Y a la Pardo Bazán nunca se le ha ocurrido escudarse en la respetabilidad de su sexo sino que, muy al contrario, viriliza sus respuestas y entra con vigor, que bien pudiera llamarse varonil, en lo más recio del combate.

Una gran romántica francesa dijo que el talento no tiene sexo, y es verdad. Cuando las mujeres escriben, amparadas por un pseudónimo, y formulan críticas epigramáticas, hacen olvidar a los caballeros que son hermosas y que son débiles. El incógnito las viriliza.

Yo he visto en México a Laura Méndez de Cuenca, a esa mujer extraordinaria que piensa como hombre, lanzar terribles cargos políticos desde las columnas de un periódico; la he visto recibir con ánimo sereno insultos y provocaciones, y no cejar nunca en la contienda ni invocar sus derechos de mujer a la hora de la ofensa.

Viven aún en esta capital los periodistas que censuraron a la Sra. Fanny Natali de Testa; y no recuerdo que la honorable TITANIA contestara a sus adversarios con esta razón: “soy una señora”.

Verdad es que las damas, donde quiera que se hallen, son acreedoras a que se las respete, pero también es cierto que la sociedad, cuando ve que entran al periódico o al libro, las quita, injustamente tal vez, algunos de sus naturales derechos. ¿Por qué? Quien sabe!

Las mujeres del hogar no están, no pueden estar nunca a discusión; mas no sucede lo mismo con las mujeres escritoras. Estas tienen forzosamente que soportar el tallo de la opinión pública, y si toman parte en las lides de la prensa, la pena de verse contrariadas y expuestas algunas veces a la sátira.

Confieso, sin embargo, que los anteriores argumentos no me libran del pesar que sufro por haber caído en el desagrado de la Señorita ABEJA, pero quizá contribuyan a hacer menos grave la involuntaria falta cometida.

[...] A fe de caballero le juro que no tuve la invención de dirigirle ningún insulto. Fuera indigno de un hombre honrado escoger para víctima a una dama indefensa. Declaro que si hubo delito, fue por ignorancia y no por otro móvil indigno, como quizá suponen dos o tres infelices mal intencionados. Con ellos sí que quisiera tener oportunidad de entenderme.⁴⁸¹

⁴⁸¹ Alter Ego, “Caballeroso Proceder”, *El Partido Liberal*, 9 de marzo de 1892, núm. 2099, tomo XIII, 1-2.

Como es posible observar, el autor de la nota pugna por que Victoria González, en tanto se hace presente en la esfera pública, ha de masculinizar su comportamiento y su persona. Debía ser entonces capaz, por ejemplo, de “recibir con ánimo sereno insultos y provocaciones”, o sea, se exige responda “masculinamente”. En tal operación, se niega lo femenino, no corresponde a ese lugar público pues su colocación se reclama dentro del hogar, de lo privado. Por eso mismo, si llega a ser otra su ubicación se demanda una masculinización. Hay en ello una desacreditación de la mujer, una vez más, en tanto que es mujer, que a la vez pretende establecer una suerte de libertad legítima y autorizada por las mismas mujeres para violentarlas. Se les hace responsables de tales ataques por el simple hecho de ocupar el espacio público. Por si fuera poco, el intelecto queda nuevamente cooptado por el terreno varonil.

Por otra parte, a diferencia de lo que afirma Alter Ego, Fanny Heron sí utilizaba con eficacia el hecho de ser una señora para defenderse en la prensa, así como varias de sus colegas. Efectivamente, en su faceta como Titania múltiples veces se valió del argumento de ser mujer para proteger su persona, al igual que otras escritoras como Laura Méndez o la española Emilia Pardo Bazán. Sin embargo, pocos años después, la feminidad de González no bastaba para eximirse de ese tipo de ataques. Por el contrario, se apunta a que desde lo público se hiciera válido arremeter sin disimulos contra las escritoras.

En suma, no obstante que hacia finales de siglo se había dado un aumento en el acceso de las mujeres a la esfera pública, se les condicionaba a adaptarse a las reglas masculinas del conocimiento y del hacer. Evidentemente, no todas cedía a tales lineamientos, había diferentes posicionamientos y maneras de conducirse en ese medio. Sin embargo, González no tuvo una larga presencia en la prensa. Probablemente le faltaran recursos para mantenerse en ese medio que podía ser tan conflictivo y virar en contra de las profesionistas. Quizá influyó que en esos momentos era soltera, joven y huérfana de padre, y en el inter de su paso por la prensa también había fallecido su abuelo.⁴⁸² Probablemente estas condiciones hayan propiciado dificultades en la valoración de su trabajo. También es más que factible que, como tantas mujeres de la época, al contraer matrimonio se retirara del espacio público. Ella contrajo matrimonio en 1894 con el conde Wynaud de Glymes, después de eso, se tiene noticia de que escribió una novela, pero dejó de tener participación

⁴⁸² Gacetilla. “De duelo”, *El Nacional*, año XIII, tomo XIII, núm. 100 (1890), 3. [Domingo 26 de octubre].

en los diarios.⁴⁸³ Así, aunque sus inicios en la prensa fueran semejantes a los de Fanny Heron, tuvo un trayecto mucho más breve como columnista, de tan sólo tres años (1890-1893).

Victoria González, a pesar de contar con el espacio para escribir de música y de tener los conocimientos suficientes para hacer crítica, desde mi análisis de su trabajo periodístico, su interés se dirigía más a la literatura. Como se observa, más que como crítica musical, muchos de sus textos pueden situarse como crónicas periodísticas literarias, centrada en el espacio escénico. Si acaso heredó un lugar que originalmente era dedicado a la música, no lo abordó de la misma manera que su predecesora. Pero al igual que ésta, utilizó ese sitio para mostrar sus saberes entre los que se encontraba también la música. Definitivamente, ocupó un espacio significativo, pues pocas mujeres podían encargarse de esos temas, y que deja una huella importante en la escritura sobre música de finales del siglo XIX. Seguramente hubo más de un intento por parte de otras mujeres por incorporarse a la crítica de arte que no pudieron conseguirlo, o que su paso haya sido tan efímero que aún no se han localizado y conocido sus escritos.

Como se ha establecido, tanto a Fanny Heron como a Victoria González no se les reconoció en pleno derecho como profesionales. Pero aún con el cambio de siglo y de que las mujeres lograban abrirse paso en la esfera pública al conquistar espacios laborales, la situación con la crítica y la música no cambió demasiado. Ahí también hubo numerosas resistencias respecto a transformar el orden masculino del campo. En ese ambiente, Alba Herrera y Ogazón hubo de ir contracorriente y valerse de diferentes tácticas para finalmente lograr hacerse de un lugar en la crítica musical.

5.2. Vivir una paradoja: Alba Herrera y Ogazón en la crítica musical

Alba Herrera y Ogazón (Ciudad de México, 1885-1931) fue una mujer de clase media que contó con altos estudios en piano. Una parte considerable de su formación la realizó en el Conservatorio Nacional de México en donde estudió con Carlos J. Meneses, un afamado profesor del tiempo que secundaba los preceptos musicales que impulsaba Gustavo E. Campa. No sólo fue una notable instrumentista, también fue docente y tuvo un papel

⁴⁸³ Castro y Romero, “Abeja y el Duque”, 460.

destacado como escritora de asuntos musicales. Así, aunque en un principio sus intereses giraban en torno a ser concertista profesional, distintos eventos la llevaron a incursionar en el campo de la crítica.

No obstante que Herrera realizó estudios profesionales de música tanto en México como en el extranjero, tal situación no allanó su camino para que pudiera ejercer profesionalmente como intérprete. Como lo establece la musicóloga Maby Muñoz, las mujeres de principio del siglo pasado, aunque podían aspirar a la educación musical superior y a obtener un título, ejercer una vida profesional en los escenarios era poco factible. Esto a razón de por lo menos dos circunstancias relacionadas al género: por un lado, cuando una mujer contraía matrimonio básicamente significaba terminar con su carrera de intérprete o compositora; por otro, dado que los espacios públicos del ejercicio musical eran abrumadoramente masculinos. A no ser por el campo de la docencia donde era viable que se incorporaran, insertarse en otros dominios como el de la interpretación en términos profesionales y públicos era más que complicado, implicaba necesariamente una confrontación a las restricciones impuestas a las prácticas musicales de las mujeres. Si bien es conocido que existieron numerosas instrumentistas en aquella época, en el caso del piano lo común era que se les asignara un lugar como acompañantes, más no el papel de concertistas.⁴⁸⁴

De hecho, la trayectoria como intérprete de Alba Herrera se vio interrumpida a causa de las lógicas antes descritas. En 1908, como alumna del Conservatorio concursó para una beca de perfeccionamiento en Europa. El comité de evaluación estuvo integrado por Gustavo Campa, Carlos Meneses y otros profesores. Sin embargo, tales recursos terminaron asignados a Campa, director en ese entonces de dicha institución musical, con motivo de que viajara a Europa durante un año a investigar el funcionamiento y planes de estudio de conservatorios. Tal evento, y de acuerdo con Muñoz, se corresponde con la lógica patriarcal del Estado. Si bien algunas mujeres habían estudiado en el extranjero, lo hicieron mediante recursos propios y no con los del Estado, pues mediante los insumos públicos se buscaba impulsar a sus mejores ciudadanos (entre éstos ciertos artistas), concepto en cuya definición sólo cabían algunos varones.⁴⁸⁵ El suceso con Campa fue un

⁴⁸⁴ Muñoz, *Las menesistas. Pianistas*, 183-184.

⁴⁸⁵ Muñoz, *Las menesistas. Pianistas*, 184.

traspie que desalentaría la carrera de Herrera, pero que la motivaría a denunciar lo sucedido en la prensa. De hecho, llegó a redactar diferentes escritos en donde realizó fuertes críticas hacia las prácticas con las que se manejaba el Conservatorio.⁴⁸⁶ A partir de entonces (1909), Herrera continuó escribiendo crítica a la par de dedicarse a la docencia.

Más allá de adentrarme en detalles más puntuales de la vida de Herrera como instrumentista y otras facetas suyas, interesa destacar cómo fue su desenvolvimiento dentro de la crítica musical del tiempo.⁴⁸⁷ Pues, tal como se ha visto a través de los casos de Fanny Heron y Victoria González, esa profesión también tenía demasiadas resistencias en cuanto a aceptar a las mujeres en igualdad respecto a sus pares varones, no obstante que para esos tiempos las escritoras cada vez ganaban más espacios.

Cuando la pianista comenzó a escribir de música, ya se encontraban bastante más definidos los objetivos de la crítica musical a diferencia de la época en la que lo hiciera Heron. Así, Herrera, aunque podía marcar distancia respecto a aquellos personajes con los que se formó dado que le daban un trato diferenciado por ser mujer, reprodujo los mismos preceptos de la música occidental con los que se conducían estos músicos, tal como también lo llegó a hacer Heron. Pero, a diferencia de la cantante, ella suscribió plenamente estos parámetros y los defendió de una manera bastante contundente.

Como se recordará, las discusiones sobre el rumbo que debía tomar la crítica musical tuvieron lugar en la prensa hacia finales del siglo XIX. Desde entonces, este medio fue un espacio para la difusión de tales ideas y en donde cada vez cobró mayor presencia una orientación de lo que debía significar la música y sus elementos más depurados desde una lectura moderno-occidental. Para cuando Herrera y Ogazón comenzó a escribir, la crítica no sólo suscribía esos criterios, sino que reconfiguraba sus lugares de enunciación. Había comenzado a darse una división más determinante entre el ámbito periodístico y uno académico, en donde se daría un mayor desplazamiento de periodistas, literatos y cronistas de la crítica musical. Solamente a los considerados expertos en música—desde el punto de

⁴⁸⁶ Muñoz, *Las menesistas. Pianistas*, 182, 185.

Como también lo observa Muñoz, importa señalar que Alba Herrera era hija de Eduardo Santos Herrera, un distinguido periodista y colaborador de numerosos periódicos de la capital, situación que seguramente le allanó su acceso a la prensa. 188.

⁴⁸⁷ Para conocer con mayor detalle la trayectoria de Herrera y Ogazón como pianista, docente y crítica véase: Yael Bitrán Goren, “Sobre el ‘Clasicismo’ y el ‘Romanticismo musical’ de Alba Herrera y Ogazón”, en *Resonancias: Revista de investigación musical*, vol. 23, núm. 44, enero-junio (2019), 127-131; y Muñoz, *Las menesistas. Pianistas*.

vista occidental— les correspondería estimar la producción y dirección de lo musical, pero ahora teniendo como lugar preponderante instituciones académicas como conservatorios, revistas especializadas, congresos, entre otras.

Todo esto no quiere decir que se haya dado un desplazamiento tajante de la crítica que circulaba en los periódicos. Evidentemente esta no desapareció y aquellos considerados como expertos tomarían también un lugar ahí. Pero ahora se da un cambio en cuanto a desde dónde se construye la voz de autoridad y los espacios en los que se legitima. De ahí que algunos lugares se constituyeran de mayor prestigio, como receptáculos del conocimiento especialista. Para el caso, tales sitios fueron aquellos que se instituyeron desde lo académico. En ese marco, Alba Herrera abarcó ambos frentes, pues escribió tanto en periódicos como en revistas especializadas.

Entre los espacios académicos que se crearon para discutir sobre música, apareció la *Revista Musical de México* (1919-1920) dirigida por Manuel M. Ponce en codirección con Rubén M. Campos. En ésta participaron autores renombrados como Antonio Caso, Eduardo Gariel, Eduardo Schiré, Carlos Chávez, Antonio Gómez Anda, José Subirá, Manuel Toussaint, la misma Alba Herrera y Ogazón, entre otros colaboradores de México y el extranjero. En la revista se discutió sobre el origen de la música mexicana, así como su “evolución” hasta ese momento, tanto en técnica como en su instrumentación y formas de presentarla, entre otros aspectos.⁴⁸⁸ La música mexicana del pasado se leyó desde una visión folklorista, vista como algo que había de recuperarse pero mediada bajo la estética de la música occidental.⁴⁸⁹ En buena medida, se seguía pensando que en México predominaba un atraso musical pues sus parámetros se leían desde una mirada *moderna*.

Desde dicha publicación y espacios semejantes se aseveraba que el crítico especializado en música únicamente lo podía encarnar el artista.⁴⁹⁰ Solamente este tendría la capacidad para escribir de música de manera adecuada por encima de cualquier otro perfil, los cuales carecerían de asertividad y profundidad en la concepción del arte. Alba Herrera y Ogazón participaba de esta visión. En 1920 afirmaba que:

⁴⁸⁸ Manuel María Ponce, “La música después de la guerra”, en *Revista Musical de México*, tomo 1, núm. 1. Reproducción facsimilar (México, CENIDIM/INBA, 1991 [1919]), 6.

⁴⁸⁹ Rubén M. Campos, “Las fuentes del folklore mexicano” en *Revista Musical de México*, tomo 1, núm. 1, . 21.

⁴⁹⁰ Conviene precisar que no a todos los artistas se les consideraba por igual y no todos eran aptos para la escritura.

Preciso es convenir en que la verdadera autoridad en asuntos artísticos es el artista; los errores en que incurren con frecuencia los críticos cuando no son también artistas, se deben a la dificultad inconmensurable de colocarse, con relación al arte, en el punto de vista del artista.

Y esto es lo esencial: el punto de vista, el sentido específico, la norma peculiar.

El crítico no artista, por bien dotado que esté en punto a talento y conocimientos, no será, después de todo, sino un teórico, un juez decidiendo de su caso desde fuera.

El concepto artístico del arte es cosa muy diferente del concepto filosófico: y difiere todavía más del concepto que el diletantismo superior se ha forjado en esta materia. La mayoría de los críticos no-artistas ilustran en sus juicios lo que piensa y siente, ante el arte, ese grupo inteligente y culto de la sociedad que constituye la “crema” de la afición. Algunos críticos –los menos–, preocupados por altas consideraciones intelectuales, tratan de aplicar a sus análisis la interpretación filosófica.

Pero ni unos ni otros descargan el golpe en la cabeza del clavo.⁴⁹¹

Como se observa, la autora descarta cualquier otro tipo de conocimiento que no fuera el del campo musical, como pudiera ser el saber del periodismo, la literatura, etcétera. Implícitamente respalda la separación de saberes al tomar la música como un área absolutamente especializada y desconoce como legítimo crítico a todo aquel que, aunque tenga conocimientos en la materia, no sea un artista. Además, mostraba de manera categórica una postura a favor del canon musical ligado a una idea de buen gusto. Al respecto decía:

No se trata de negar o rebajar las buenas cualidades para el oficio que algunos críticos no artistas suelen poseer; pero esas dotes no bastan: se necesita algo más, o quizá, algo diferente. Un crítico no músico puede poseer oído correcto –primera condición–, puede tener el sentido de la justeza de entonación a propósito de un cantante o instrumentista, el del equilibrio sonoro respecto de una orquesta, saber de fraseo y mil cosas más que constituyen meras determinaciones de hechos; empero, también es posible que estas apreciables facultades, destinadas a advertir la presencia o ausencia de tales hechos, existan al lado de una carencia absoluta de buen gusto y musicalidad genuina.

⁴⁹¹ Alba Herrera y Ogazón, *Puntos de vista. Ensayos de crítica*, (México: INBA, [1921] 2012), 138-139.

[...]

La crítica válida sólo reconoce los cánones del arte, se adapta a su constitución y se atiende a su índole; por consiguiente, obedece a su vez, a un conjunto de leyes convencionales por extremo, y, siendo reflejo y comentario del arte, resulta algo tan empírico como el foco de actividad que la inspira.

Pero, por supuesto, este empirismo es lo menos empírico en la materia; en la crítica de esta clase se tiene, precisamente, la apreciación del arte desde el punto de vista artístico. Toda otra actitud crítica a este respecto, habrá de ser aún más arbitraria, y constituir, para el lector técnico, un embrollo de contradicciones, incertidumbres y ambigüedades, sin el valor de un guiñapo.⁴⁹²

Tal como lo señala Yael Bitran, claramente Alba Herrera tenía predilección por la música de concierto europea. Dentro de esta se decanta por los autores canónicos, particularmente por aquellos que se sitúan en la cúspide de los distintos periodos históricos (Bach, Beethoven, Schumann, Wagner). En efecto, sus nociones son elitistas y producto de la “alta cultura” y la educación que recibió. Asimismo, respaldaba una postura en donde la función del crítico de arte había de ser pedagógica.⁴⁹³ En buena medida, estas ideas las defendía Gustavo Campa desde 1890 en sus notas periodísticas, como se advierte en el siguiente fragmento:

En nuestra opinión; [la crítica] es superflua cuando nada demuestra ni nada enseña; nociva cuando engaña aunque sea de manera inconsciente y con la mejor buena fe; y beneficiosa, siempre que, bajo el prestigio de autoridades reconocidas, imponga ideas fecundas en resultados, persiga ideales indiscutibles, anhelo el progreso basado en hechos y principios legítimos, aquilate con acierto relativo los méritos ajenos, aplauda entusiasta aclamando lo que merezca estímulo, y combata y censure con severidad, si es preciso, los avances de la rutina, el ensanche del mal gusto naturalmente dominante, y el pernicioso influjo de una torcida educación artística.

[...]

Nadie, como el ilustre compositor [francés] Charles F. Gounod, ha definido la cuestión que abordamos, en un excelente artículo acerca de *La Crítica*. [...]

⁴⁹² Herrera, *Puntos de vista*, 162, 177.

⁴⁹³ Bitrán, “Sobre el ‘Clasicismo’”, 128.

“La crítica –dice Gounod– puede ser útil cuando ponga de manifiesto las cualidades de un hombre o de una obra [...]. El progreso, ese movimiento que levanta las cimas, ese crecimiento que forma a los gigantes, no consiste en adquirir los dones que la naturaleza no nos otorgó, sino en desarrollar los gérmenes que puso en nosotros, y son la forma y la razón de nuestra personalidad. [...] El arte es el sentimiento tornado en ciencia; es el elemento espontáneo y confuso precisándose por la inteligencia. Preciso es, pues, saber mucho para juzgar, ya que se debe estar en situación de hacer abstracción de su sentimiento individual, que es una prevención y por consiguiente un cautiverio, y al mismo tiempo ser capaz de medir la dosis de saber contenida en una obra. En tal virtud, si os limitáis a informarme de que tal cosa os agrada o desagrada, nada me habréis enseñado, si no una sensación, en cuyo caso nada se opone a que la mía valga más que la vuestra”.

Lejos, muy lejos de nosotros la necia presunción de creernos en posesión de las cualidades y dotes señaladas, que somos los primeros en exigir; lejos, también, la satisfacción, que para otros ambicionamos, de introducir en México la crítica absolutamente fructuosa y útil para el arte. Nuestras intenciones son bien modestas: sólo queremos por el momento atraer la atención del público aficionado hacia esas grandes figuras del arte europeo contemporáneo, algunas poco conocidas y otras totalmente ignoradas entre nosotros, cuyas obras deben servir de savia alimenticia a nuestro arte musical débil aún y apenas naciente, mal que nos pese confesarlo.⁴⁹⁴

Sin duda Herrera también seguía las ideas de progreso musical, aunque con un matiz particular propio de su generación. Si bien secundaba la idea de adoptar las prácticas europeas en tanto que de ahí provenían los modelos artísticos, también criticaba al gobierno mexicano de principios del siglo XX por imitar todo aquello que tuviera un origen europeo. No encontraba plena justificación en que se diera preferencia a todo lo extranjero.⁴⁹⁵ Empero, ella secundaba y reproducía todos aquellos preceptos musicales del canon europeo que significaban para ella una doble exclusión: por ser mujer y por no pertenecer de nacimiento a aquellas sociedades de occidente.

Aun así, Herrera se hizo escuchar en el campo de la música y fue reconocida como crítica. En parte se debe a que adscribía y tenía manejo de los valores dominantes de ese

⁴⁹⁴ Gustavo E. Campa, “Asuntos musicales. Algunas reflexiones sobre la crítica”, *El Lunes del Universal*, 21 de junio (1890), 3.

⁴⁹⁵ Muñoz, *Las menesistas. Pianistas*, 189.

ámbito musical. Pero su incursión y posicionamiento como escritora de asuntos de música no se reduce a una mera reproducción del canon o a su posición social, también implica una lectura activa del contexto musical en términos sociales y una adaptación a ese entorno. Así, tal colocación tenía distintas complejidades de las que me interesa destacar cómo opera lo masculino en el discurso de Ogazón.

Como capítulos atrás se advertía, desde la década de 1880, a causa de la industrialización las mujeres se insertaban al trabajo fabril y a otro tipo de lugares. Esta situación trajo una contradicción en cuanto a cómo eran percibidas las mujeres. Si bien se hacía más profunda la distinción entre la esfera pública y privada para lo femenino, al mismo tiempo surgía la mujer trabajadora. Con ese hecho, el paradigma dicotómico de las mujeres representado en la imagen de “ángel custodio o prostituta”, es decir, entendidas desde preceptos morales que las convertían en honorables o indignas según su comportamiento y la manera en que se desenvolvían en el ámbito público y privado, hasta cierto punto cedía terreno. La percepción de las mujeres se transformaba en medio de distintas movilizaciones sociales y discursivas que abanderaban algunos grupos de mujeres donde se redefinían varios aspectos del rol femenino en la esfera pública, particularmente desde su papel en lo laboral. Todas estas situaciones generaban nuevos ordenamientos sociales o por lo menos tensiones importantes con las codificaciones previas.⁴⁹⁶

Por supuesto que perduraba una normatividad en la feminidad. Aún eran delimitados ampliamente los espacios accesibles para las mujeres en el universo laboral según criterios como el honor o lo respetable para ellas.⁴⁹⁷ Sin embargo, cuando entraron a las fábricas hacia finales del siglo XIX, comenzaron a habitar un espacio concebido para lo masculino. Tal “mezcla de sexos” tenía repercusiones en distintos niveles, ya fueran políticos, sociales, laborales, económicos, entre otros. Pero es lógico que también propiciaran transformaciones en la conducta de las mujeres –aunque también de los hombres–, ya fuera en su apariencia (como el hecho de vestir uniformes fabriles), en sus construcciones y performatividades corporales, así como en el habla.⁴⁹⁸

⁴⁹⁶ Susie S. Porter, *Mujeres y trabajo en la ciudad de México. Condiciones materiales y discursos públicos (1873-1931)* (México: El Colegio de Michoacán, 2008), 19-23.

⁴⁹⁷ Porter, *Mujeres y trabajo*, 17-19.

⁴⁹⁸ Porter, *Mujeres y trabajo*, 103-107.

Por su parte, la presencia de mujeres en la prensa reajustaba algunos parámetros de la constitución de ese medio. Aun así, no dejaba de ser un terreno dominado por varones en donde pese a ser incluidas no se desdecía su virtual marginación. Tal como lo explica Rita Segato, el patriarcado del sistema moderno colonial es una gramática que opera bajo cualquier trazo cultural y social que organiza las relaciones de género como relaciones de poder de manera binaria. Por ello, aunque una mujer acceda y hasta sustituya a un hombre, no garantiza un cambio en las relaciones de poder.⁴⁹⁹

Para varias mujeres se hizo necesario seguir las reglas impuestas de antemano para hacerse de un lugar o permanecer en los espacios de la esfera pública, ajustarse a las reglas masculinas de las respectivas profesiones.⁵⁰⁰ El caso de la música no fue excepción, por lo que en Alba Herrera y Ogazón se pueden advertir tales ajustes. Es evidente que reconocía las desigualdades que ahí tenían las mujeres, las dificultades que enfrentaban para desarrollarse en ese entorno. Muestra de ello fue el suceso del concurso del Conservatorio en donde fue desplazada en virtud de la proyección de las figuras masculinas. No solo eso, en 1909, en uno de sus primeros escritos denuncia la marginación de las compositoras y arremete contra la equiparación masculina de las mujeres como una manera de legitimar sus capacidades y saberes.

Tanto Mendelssohn como Rubinstein fueron decididos adversarios del feminismo en la música. El primero se opuso tenazmente a que su hermana Fanny publicase sus composiciones, alegando que una dama de cierto rango no debe escribir música para el público... ¿por qué, señor?... Tan absurdo prejuicio dio como resultado la pérdida de un talento musical [...].

Compositoras excelentes han abundado en el mundo desde los tiempos de Pédaro y Co. (sic). Corresponde a Cecilia Chaminade el honor de ser la autora más popular y aplaudida de nuestra época. Ambroise Thomas habló de ella en los siguientes términos: – “La Chaminade no es una compositora: es un compositor a quien cupo en suerte ser mujer”.

⁴⁹⁹ Rita Laura Segato, *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos* (Argentina: Universidad Nacional de Quilmes/Prometeo, 2003), 58, 64.

⁵⁰⁰ Por lo regular, aun cuando se adaptaban a las circunstancias masculinas, se les seguía asociando con la maternidad, el trabajo en casa y otras actividades del ámbito doméstico.

La condescendencia y generosidad del autor de *Mignon* produjeron en el artista un efecto mediocre, según se rumora; y es fácil explicarse por qué. Si el maestro hubiese tenido la precaución de indicar que la Chaminade le parecía “un compositor bueno”, la galantería hubiese sido...galante. Pero, compararla vagamente a “un compositor” –a cualquiera– no parece, en verdad el más irreprochable de los cumplidos.⁵⁰¹

Muñoz Henonin observa que, si bien Herrera en sus primeros años fue bastante confrontativa hacia las prácticas en la música que favorecían a los hombres, años más tarde las matiza. Cambia, pues, su forma de dirigirse a las mujeres en la prensa utilizando los mismos estándares de evaluación que se hacían desde lo masculino. Ejemplo del tono que comenzó a implementar Herrera fue reproducir las ideas de que ciertos géneros y maneras de interpretar consideradas como ideales tendían hacia lo varonil. De esta manera, mediante sus críticas reforzaba las relaciones de poder a través de calificativos conferidos a compositoras como viril, fuerza u osado. De acuerdo con Muñoz, Herrera había cambiado sus prioridades estéticas y en ese esquema cabían poco las mujeres. Si las resaltaba era en virtud de sus atributos viriles en donde daba cabida a un tipo de música monumental y pública, contraria a la de salón (privada), vista como menos grandilocuente y de la que numerosas mujeres participaban. Incluso, en esos escritos ya alejados del tiempo en el que sus posturas eran abiertamente confrontativas, es decir, 20 años después, llegó a afirmar que alcanzar lo varonil conformaba el ideal de la mujer.⁵⁰²

En este terreno, es inevitable que los alcances varoniles constituyan el ideal de la mujer; el resultado es que ésta se convierta en una simple imitadora del hombre. De hecho ¿Cuál es el más alto elogio que puede concederse a una obra de factura femenina? El aserto de que esa obra se podría tomar como la producción de un hombre. Francamente, este estado de cosas representa todavía una etapa muy cruda y superficial en la evolución del feminismo.⁵⁰³

⁵⁰¹ [Alba Herrera y Ogazón, “Cecilia Chaminade”, *El Mundo Ilustrado*, 22 de agosto de 1909] en Muñoz, *Las menesistas*, 190.

⁵⁰² Muñoz, *Las menesistas. Pianistas*, 192.

⁵⁰³ [Alba Herrera y Ogazón, La cuestión feminista de Méjico, *Nueva Democracia* (21 de junio de 1928), 27.] en Muñoz, *Las menesistas. Pianistas*, 192.

Es bastante probable que Alba Herrera estuviera familiarizada con las demandas y discusiones que se daban en aquel tiempo desde el feminismo.⁵⁰⁴ O por lo menos en sus primeros escritos hay muestras claras de que tenía sensibilidad hacia los reclamos de igualdad entre hombres y mujeres. Por eso mismo, en el momento en que ella participó del lenguaje masculino debió haberlo hecho con bastante conciencia. Es decir, no como mera reproducción sino con algún grado de intencionalidad.

Quizá a simple vista parecería que Herrera se había rendido en cuanto su pensamiento en defensa de las mujeres, pero ¿no sería que no encontró otra manera de empoderarse y empoderarlas en su campo? Bien es cierto que, como apunta Bitrán, ella tenía un conservadurismo ideológico ligado a una idea canónica de la música de la que se podría desprender una concepción maniquea de la música.⁵⁰⁵ De hecho, como ya se decía, tales posturas la llevaban a reiterar el orden patriarcal que le había obstaculizado su camino como concertista. Pero, precisamente, el haber tenido tal experiencia la condujo a realizar críticas frontales a esos direccionamientos del campo musical. Es decir, cuando se presentó desde su ser mujer-intérprete con intención de ocupar un lugar en la esfera pública, en tanto que buscaba ser financiada para ir al extranjero con dinero del Estado, se vio invalidada. No ha de descartarse que este hecho —y seguramente otros más de talante similar— influyera en que su postura cambiara. Que viera como un camino factible esta suerte de masculinización discursiva para el reconocimiento profesional, como una forma de empoderarse —y empoderar a otras mujeres— evitando así la censura en el dominio público.

Ciertamente, la autora favorece la idea de que el mayor elogio que puede concederse a una obra hecha por una mujer es “el aserto de que esta se podría tomar como la

⁵⁰⁴ En el tiempo en que Alba Herrera comenzó a publicar, cuando menos el término *feminismo* se había vuelto de uso común en los medios cultos de la capital del país. Dicho de manera sucinta, en esa época el feminismo reivindicaba la igualdad entre los sexos en lo relativo a la capacidad intelectual y a los derechos educativos. En primera instancia tales ideales no contravenían demasiado las premisas patriarcales en tanto se esperaba que la educación dignificara el papel de esposa y madre de las mujeres. O sea, que todos esos conocimientos fueran en pro del ámbito privado y no trastocaran los atributos subjetivos decantados en la femineidad: la capacidad emocional, la dulzura, la moral, etcétera. Las contradicciones comenzaron cuando las mujeres no utilizaron sus estudios para mejorar su vida en la esfera doméstica, sino a querer ejercer públicamente. Así, la formulación de la demanda de sufragio femenino y el llamado a las mujeres a ejercer su influencia en la sociedad a través de la acción política, y no sólo familiar, es lo que distingue al feminismo surgido de la Revolución Mexicana a del Porfiriato. Véase: Gabriela Cano, “Más de un siglo de feminismo en México” en *Debate feminista*, núm. 14 (1996), 345-348.

⁵⁰⁵ Bitrán, “Sobre el ‘Clasicismo’”, 127.

producción de un hombre”. Pero, en aquel contexto, ante el hecho de que no había propiamente un lugar para ellas como mujeres, masculinizar el saber de las artistas bien podría tomarse como una táctica para dar visibilidad a las autoras y mostrarlas como figuras empoderadas, de hacerse escuchar en ese medio varonil sin ser anulada. Todo esto tampoco sería algo extraño en ese tiempo donde tener participación en lo público era uno de los objetivos feministas. Aún no se discutían a fondo ni estaban en práctica otras formas de constituir una paridad más democrática respecto a sus condiciones frente a los hombres.⁵⁰⁶ En ese sentido, las prácticas de Herrera habrían de valorarse en el sentido de que no cedió terreno en el espacio público y, efectivamente, tuvo ahí una presencia importante.

No ha de olvidarse que cuando Alba Herrera se desarrollaba como pianista, el simple hecho de pretender ser concertista profesional ya resultaba confrontativo con las estructuras patriarcales dispuestas a través de normatividades sociales, del Estado y de las mismas prácticas musicales. Por eso mismo considero pertinente pensar su discurso como táctica para desenvolverse en su tiempo en la esfera pública.

Con todo, tampoco puede negarse que Herrera reproducía los mismos valores patriarcales que le generaban su propia exclusión. Pero, en ese respecto, tampoco se puede perder de vista que la constitución de los saberes disciplinares modernos se fundamentaban desde tiempo atrás y respondían a una construcción occidental-patriarcal que, en todo caso respondía a los menesteres de ciertos hombres, principalmente blancos y europeos. O sea, para cuando las mujeres buscaron ocupar un lugar dentro de esos espacios y saberes, tales arquetipos ya estaban instalados, todo estaba dispuesto para excluir aquello que no perteneciera al discurso masculino del conocimiento. Así, Alba Herrera, lo mismo que las mujeres críticas de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, vivieron una suerte de paradoja pues, al incorporarse a estas disciplinas y permanecer en ellas en tanto expresión de la esfera pública, ya fuera a través de su masculinización, de reproducir el canon o modificar sus discursividades; sostenían aquellas estructuras que sustentaban su exclusión. Aunque, debe subrayarse que este hecho no desdice que existiera en ellas un deseo por su transformación y una lectura activa de todos esos condicionantes.

⁵⁰⁶ De hecho, una de las críticas que se hizo al feminismo del tiempo fue, precisamente, que se daba una masculinización de las mujeres.

CONCLUSIONES

Las relaciones de poder que habitan en los rincones de las disciplinas se fundamentan desde su existencia, según la perspectiva decolonial, en el mundo moderno colonial con base en la diferencia. Esto no significa que todas las profesiones han funcionado de la misma manera y tampoco quiere decir, para el caso de este trabajo, que todas las mujeres hayan tenido la misma experiencia en el ámbito del saber. De hecho, el interés de esta investigación fue mostrar parte del ejercicio profesional de una mujer con una trayectoria excepcional en el campo de la crítica de arte en México.

Algo a destacar de esta tesis es que se sitúa a la crítica musical como una profesión más que las mujeres ejercieron en el periodo de estudio. Así pues, entre los aportes de la investigación se encuentra el hecho de que se localizó a una mujer del siglo XIX, Fanny Heron, que perteneció al grupo de pioneros de la crítica musical de la Ciudad de México, así como la participación de otras dos mujeres que la ejercieron posteriormente: Victoria González y Alba Herrera y Ogazón.

Como se vio a lo largo de los capítulos, y es parte de la problemática a la cual me enfrenté, hasta hace muy pocos años se pensó que no existieron las mujeres críticas musicales en el siglo XIX en México. Esto me llevó a mostrar lo contrario. Para ello me sirvió haber hecho una revisión bibliográfica tanto de la investigación musical como de la historia, afines al tema, misma que me permitió ubicar una encrucijada en la que se encontró el personaje en los estudios tanto de mujeres en la prensa como de crítica musical. Pues en los primeros Fanny Heron aparece como escritora (de modas, de espectáculos, de banalidades, etcétera) y en los segundos apenas aparece mencionada, pues principalmente son compositores a los que se le reconoce como críticos del periodo y son los más estudiados por la historiografía musical.

Para develar el trabajo de Heron como parte de la crítica musical se analizaron las fuentes lejos de una mirada del denominado feminismo blanco. Pues es desde esa perspectiva desde donde se le ha trabajado como redactora o cronista, entre otras denominaciones que la alejaban de la crítica musical. En cambio me he apoyado de la idea de género de Rita Laura Segato, así como realicé un análisis del discurso (concepto de *discurso* de Herlinghaus, *hibridez* de Herlinhaus y *táctica* de De Certeau), que me permitió

considerar las revistas y notas de sociales escritas por Heron como críticas de ópera y música.

Entre los hallazgos, en primer lugar, se destaca que la producción de conocimiento de la escritora se dio en condiciones diferenciadas con respecto a los críticos varones. En segundo lugar, que hibrizó el discurso dominante para proyectar su saber musical, y, en tercer lugar, que fue mediante tácticas como valerse de diferentes tipos de textos el cómo logró sobresalir en el ámbito musical.

La tesis sustentó, como muchos otros estudios, que las mujeres a lo largo de la historia han sido excluidas de la producción de conocimiento, permaneciendo ocultas en el discurso científico e histórico sin reconocimiento alguno de su existencia como creadoras. En ese sentido me acerqué al tema desde un marco flexible con la intención de identificar patrones que se han repetido al estudiar a las mujeres escritoras de revistas y ver un poco más allá de su quehacer, no solo como redactoras sino como especialistas en algún área. Para ello se utilizaron conceptos de diferentes vertientes teóricas. Esto fue así debido a la encrucijada en la que ubiqué a Fanny Heron ante los estudios de prensa, de género y de música, pues con una sola línea de investigación era difícil identificarla como parte de los críticos musicales de la época, así como observar los aportes que ella desde su posición como mujer escritora de prensa y cantante hizo a la crítica musical de México.

Si bien hay numerosas maneras de abordar el tema, en el caso de este trabajo las pautas que seguí se vieron influenciadas principalmente por una postura ante la teoría que tiene como visión la preservación de la vida. En esta tendencia que siguen autoras como la feminista Rita Segato, se intentó trabajar con categorías lo menos violentas posibles hacia los sujetos, así como mostrar la mayor agencia de estos. Así pues, siguiendo a autores principalmente de los estudios de la subalternidad, la poscolonialidad y la inflexión decolonial se indagó en fuentes hemerográficas para ubicar a Fanny Heron en el discurso musical del siglo XIX como pionera de la crítica musical. Sin embargo, para poder trabajar con estas categorías hubo que hacer uso de modelos distintos a los consultados en la bibliografía y crear un modelo propio.

Para ubicar a Heron como crítica musical fue necesario hacer un recorrido desde dos visiones del discurso musical. Una idea de discurso de Michel Foucault para conocer los preceptos de la disciplina musical del siglo XIX, así como identificar la posición de la

escritora en el discurso occidental de la música; y la concepción también de discurso del culturalista Hermann Herlinghaus que aunado al término de hibridez de Mario Rufer se analizaron los textos de Fanny Heron para indagar su presencia y modos de habla mediante concepciones de crítica musical fuera del discurso musical hegemónico, así como su participación en él desde la hibridez. El hecho de utilizar doble acepción de discurso se hizo por un lado para ubicar a Heron como crítica dentro del discurso occidental de la música, mientras que, por otro, con la idea de Herlinghaus, se intentó ver la movilidad de Heron entre los discursos de la disciplina musical y el cómo afectaron la concepción de crítica.

Para abundar en la movilidad que Heron tuvo dentro del campo de la crítica musical fue importante conocer su red social, los lugares a los que asistía, así como las personas más allegadas entre sus conocidos. Para ello me apoyé del concepto de *círculo social* de Maurice Aghulon. Éste me proporcionó una idea de lo que ocurría en los espacios de sociabilidad de un determinado grupo de personas, sin embargo, para profundizar en las relaciones de poder que habitaban en dicho grupo me apoyé de la categoría de género y sus intersecciones con edad, clase y nacionalidad.

Las intersecciones mostraron las formas en que Heron fue violentada por diferentes cuestiones en la prensa, en su mayoría por razones de género. Y para mostrar cómo Heron reaccionó ante la violencia por género oculta entre las intersecciones fue importante el concepto de táctica de Michel de Certeau. Si bien me sirvió para hacer una observación en un ámbito público como el de la prensa, fue difícil conocer más allá de dicho ámbito, pues las fuentes con las que se contaron, en este caso hemerografía, además del discurso que Heron manejó en ella, limitaron el acceso a una variedad de tácticas posibles. Sin embargo, no por ello fueron inexistentes, pues se ubicaron pocas tácticas por parte de Heron, pero utilizadas de manera constante.

En conjunto, fueron varios los autores que me permitieron observar cómo se movían los críticos en el campo musical, entre estos Fanny Heron. Lo que de alguna manera mantuvo una línea firme en el trabajo que no permitió que las visiones se interpusieran unas con otras fue que no se dejó de lado la idea de que la cultura musical no es neutral, que participa de las diferencias sociales y de sus relaciones de poder. Y más importante aún fue el análisis de los textos, pues es ahí donde se deja ver información, que, a pesar de abordarla con diversos enfoques, el mantenerse abierto a lo que escapa de los conceptos,

permite obtener resultados diversos que no precisamente caben en las categorías si se mantienen flexibles.

La discusión de la apertura disciplinar que el género ha incorporado a las ciencias sociales y las humanidades también se tomó en cuenta en este trabajo. Cabe señalar la importancia de esta perspectiva pues permite transgredir la división del conocimiento en disciplinas, cuyos márgenes rígidos lo limitan a observar parcialmente los fenómenos y sus realidades desde marcos predeterminados. Si bien esta observación ya ha sido señalada por distintas autoras que trabajan el tema de escritoras, en este trabajo se pudo dar una lectura diferente de cómo se ha abordado el tema de las mujeres en la prensa en otros estudios. Esto si bien puede servir como antecedente para próximas investigaciones se enfrentó con la dificultad de que no se localizaron trabajos afines al tema que utilizaran las mismas pautas teóricas, pues tanto los antecedentes teóricos como de investigación fueron adaptados a las necesidades del trabajo y con la tarea de no perder el foco de los objetivos en cuanto a la lectura que se quería dar a las fuentes de investigación.

El trabajo abarcó la crítica musical y la trayectoria de Fanny Heron. Para su desarrollo hubo que cubrir algunos huecos en la historiografía.⁵⁰⁷ El trabajo aporta a la biografía de Fanny Heron, así como al tema de la crítica musical periodística. En cuanto a la primera se confirman, se corrigen y se suman datos. Como se ha establecido a lo largo del trabajo, Fanny Heron pasó por varias áreas relacionadas con el arte en la esfera pública. Primero se insertó en el escenario teatral y musical, después como cantante de ópera, luego como escritora de prensa y finalmente como docente. Con excepción de su espacio como escritora, en todas las demás actividades estuvo acompañada por familiares o por su esposo, al igual que también en dichas actividades se lanzó con un rol específico, es decir, como actriz, cantante o docente. En el caso de crítica, fue distinto. Pues implicó una transgresión social al tener un espacio público e individual en un dominio masculino. Además, a esto se le sumó que en realidad no quería tratar temas considerados adecuados para las escritoras, sino que intentó desde ahí hacerse escuchar como crítica musical. Esto implicó otra transgresión a los estatutos de género, pues además del hecho de tratar la música desde una perspectiva científica, la crítica dentro del ámbito literario era un lugar prestigioso y

⁵⁰⁷ Ejemplo de ello es la poca información que había del personaje y los pocos estudios recientes con abordajes similares de la crítica musical.

también meramente masculino. Así pues, desde una lectura del sistema de género moderno/colonial/patriarcal su intervención pública era interpretada como una invasión al ámbito periodístico, al literario y también al musical.

Como se estudió, sus acercamientos en principio fueron tras el velo de notas varias y con el paso del tiempo, Heron pudo interactuar con mayor fluidez con temas de su interés en la prensa. Esto en parte gracias a la sociabilidad constante en el medio intelectual y político de la Ciudad de México en combinación con otros recursos que le otorgaron posiciones de privilegio y sirvieron para mantenerse en el espacio público. Como se ha podido observar también fue difícil que a Heron se le desplazara fácilmente como profesional del campo de la música, aunque no por ello se le facilitó.

Numerosas veces accionó tácticas para hacerse escuchar en el ámbito musical, tales como el uso de su propia columna, la organización de tertulias semanales, las formas de atraer alumnos a su academia, así como defenderse de algún ataque o manifestar su inconformidad ante alguna situación. De igual manera estas tácticas le sirvieron para matizar tensiones y valerse de su posición de sujeto en el espacio público para solucionarlas o al menos gestionarlas.

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 musical, Heron no siempre lograba ser escuchada, pues aún con esos elementos o incluso desde los márgenes sumó al discurso dominante. Como se argumentó, desde la lectura de lo híbrido de Mario Rufer, Fanny Heron no podía ser escuchada sin usurpar el lenguaje autorizado del campo de la crítica o de su discurso, el cual ocupa para de repente ser tomada en cuenta en algunas situaciones a conveniencia del mismo discurso y a veces hacerse escuchar desde ahí. Así pues, de alguna manera siempre estuvo en contacto con el discurso dominante, pues cabe recordar que éste necesita de la hibridez para ser autorizado, necesita del desplazamiento del “otro”. En este sentido es que Heron en ocasiones se mantuvo en un estado donde sus ideas sobre música salían a la luz distorsionadas, pues, cuando lograba intervenir en el discurso hegemónico desde su posición de género también aportaba al dominante.

La crítica musical desde la perspectiva de esta investigación se posiciona como un saber moderno/colonial tal como en el contexto en el que se creaba, con un ideal

progresista, con una mirada europea y masculina. Así pues, las dicotomías del género de dicho sistema operaban en la visión de la música occidental y se materializaba en las mismas formas de valorar lo culto en lo musical relacionado con la fuerza y la virilidad, así como lo anterior o bárbaro y pasado de moda con la debilidad, atrasado y 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 le adjudicaba debía pertenecer Heron.

Fanny Heron oscilaba entre éstas, intentó un punto medio, sin embargo, su formación, así como la proyección de sus saberes a través de la docencia fueron los medios de los que se valían sus compañeros para colocarla fuera del ámbito profesional de la música. Con todo, Heron tuvo cierta movilidad en el medio a través de otras relaciones de poder dentro y fuera del campo, pero, aun así, al fallecer, por las mismas normas masculinas institucionalizadas en la crítica no se reconoció su quehacer en las historias de la música. Así como el trabajo de la mayoría de las mujeres, el suyo se quedó fuera de la historia por sus formas de hacer-saber no correspondientes a la experiencia masculina. Como éstas, hubo un sin fin de condiciones por las que las mujeres no fueron reconocidas como profesionistas.

En el caso de Heron las tensiones presentadas a lo largo de la tesis, entre otras situaciones, muestran las posiciones de sujeto que jugó relacionadas principalmente con su género/nacionalidad/edad/clase para moverse en el ámbito de la prensa y la crítica musical. Estas posiciones afectaron su movilidad en diversas direcciones y por distintos medios. De esta manera se insertó en una diversidad de ambientes públicos a lo largo de su vida entre estos la crítica musical. Las categorías y sus intersecciones que se entrecruzan una y otra vez en los debates de Heron con sus compañeros respecto a su quehacer variaron dependiendo de la situación, mismas que se pueden ver en las tensiones y conflictos que Heron tuvo en la prensa en los capítulos tres y cuatro. Así pues, hubo distintas combinaciones que aunque eran diferentes casos se encontraron como patrón en cuanto a sus recursos y las formas en que se desplazaban en el espacio público. Así la clase, nacionalidad y edad cumplieron un papel importante en intersección con el género al momento de moverse en la esfera de lo público.

En la tesis se mostraron diversos debates acerca de las críticas a Fanny Heron con respecto a su escritura que en el fondo se relacionaban con su género y nacionalidad. En estos casos Heron se defendió desde su posición de clase y nacionalidad. De igual manera desde el periodismo fue criticada por los beneficios que tuvo por su posición social, que ella rebatió usando el mismo discurso de sus atacantes para defenderse. Por último, en la música sucede algo diferente. Aunque pudo usar distintas cartas a su favor es donde el peso del género puede notarse con bastante claridad en cuanto a la diferencia de valor de su palabra en el discurso musical.

Las críticas negativas hacia el trabajo de Fanny Heron, así como las respuestas a las mismas giraron también en torno al género/nacionalidad/clase/edad. Como se estableció, todas estas afectaron de alguna manera al discurso, sin embargo, cuando la balanza se podía inclinar hacia Heron, como en el caso de ser profesional de la música, el género fue lo que restó para su reconocimiento. Siguiendo la concepción de género de Segato este es impuesto y percibido como binario desde el patriarcado de alta intensidad del sistema moderno/colonial. También es transposicional, lo que da pie a que exista una movilidad entre lo masculino y lo femenino, además, opera también en el ámbito afectivo. Desde ese lugar fue posible que mujeres con perfiles como los de Heron proyectaran su saber en el ámbito público. Esto quiere decir que varias mujeres fluctuaron entre lo masculino y lo femenino, accionando su feminidad en algunas ocasiones y apelando a su saber masculino en sus interacciones.

Desde su posición de sujeto híbrido, entendido en los términos de Mario Rufer Heron aportó a la crítica musical de México. Es decir, en tanto que utiliza los significantes del discurso autorizado, mismo que se ve obligado a usar, empero lo hace introduciéndole una torsión que lo desestabiliza, que deja marca de la resistencia, de la insatisfacción.⁵⁰⁸ De esta manera en el relato de Heron está la presencia del discurso dominante de la crítica por el cual se le reconoce por unos pero también están sus huellas al publicarse sus textos desde su condición de género, misma que abrió paso a otras mujeres que se les excluyó como críticas.

La propia exclusión disciplinar de Heron se dio principalmente tras fallecer en 1892. Si bien los críticos de su círculo social la incluyeron en sus actividades y dialogaron

⁵⁰⁸ Mario Rufer, "El habla, la escucha y la escritura", 58.

con ella públicamente, no la nombraban crítica musical. Posiblemente era para proteger el nombre de una mujer de su hogar, por lo que el reconocimiento de Fanny Heron se encuentra en una contradicción incluso después de fallecer en 1892, pues tampoco se le nombró como tal. Como se argumenta, Heron dejó huellas de ser crítica musical, sin embargo, tuvo en su momento que demostrar antes que sabía de música en un ámbito en el que las mujeres no eran reconocidas como profesionistas. Esto implicó para esta investigación primero seguir sus huellas para decir que ella fue efectivamente una crítica musical y segundo enfrentarse a una bibliografía que a lo largo del siglo xx no la había reconocido como tal.

Existieron algunas formas que se han evidenciado ya a lo largo del trabajo con respecto al poco reconocimiento del trabajo de Heron en su contexto, como escritora y crítica. Incluso posteriormente esto continuó y se le invisibilizó entre el grupo pionero de la crítica musical por las razones ya argumentadas, es decir, por cuestiones de género, pero también por razones historiográficas en los estudios realizados desde la música. Lo anterior debido a que los autores que más participaron en discusiones sobre música en el periodo de finales del siglo XIX, son conocidos también como los pioneros de la crítica musical de México.⁵⁰⁹

⁵⁰⁹ Cuando Heron falleció en 1892, poco a poco dejó de aparecer su nombre en la prensa. Los autores como José Vigil, Ricardo Castro, Gustavo E. Campa, Federico Gamboa y Victoria González realizaron homenajes ante su partida en sus columnas o publicaciones. Posterior a ello se tiene noticia de ella hasta décadas muy recientes. Cabe mencionar que entre las primeras omisiones que se dieron a la mujer escritora fue en 1910 cuando se publicó la compilación de biografías de Laureana Wright de Kleinhans en su obra *Mujeres Notables Mexicanas*. El libro fue editado de manera póstuma por José María Vigil [Patricia Galeana, "Laureana Wright: pionera de la historia de las mujeres en México", en INEHRM, *Mujeres Notables Mexicanas*, 2015, 7-23.] Este contenía cientos de biografías redactadas por Wright, muchas de ellas publicadas en *Las Violetas del Anáhuac*. Una de ellas la dedicó a Fanny Heron y se excusa en agregarla en su sección de mujeres mexicanas de la siguiente manera:

Siendo, como somos, cosmopolitas de corazón, especialmente cuando se trata de hacer justicia al mérito y de celebrar el arte, no hemos vacilado ni por un momento en honrar nuestro cuadro de redacción incluyendo en él el retrato de la biografía de Fanny Natali de Testa[...] para ello, a falta de datos más extensos y directos, hacemos nuestro en todas partes, y copiamos en seguida, el artículo biográfico que le dedicó en Agosto del año pasado, el periódico ilustrado *La Juventud Literaria*. [Laureana Wright, "Fanny Natali de Testa", *La juventud literaria*, 23 de septiembre de 1888: 1]. Como menciona Laureana Wright, utilizó fragmentos de la biografía que publicó *La Juventud Literaria*. Tal vez por ello fue que no se incluyó en su libro, pues realmente no estaba escrita por ella (Lo mismo ha ocurrido en otros trabajos como los editados en 2010 por el bicentenario de la independencia y centenario de la revolución). Sin embargo, es sabido que la escritora usó referencias de otros autores para hacer sus biografías, así que también es probable que no se haya incluido por no considerarse a Heron una artista o escritora mexicana. Cabe recordar que la nacionalidad fue importante en aquella época, inclusive en décadas posteriores para resaltar o no el trabajo de los autores.

Algo que importa destacar de esto es que a Heron se le excluyó por su género/nacionalidad durante varias décadas después de fallecer. Además de la importancia de ser mexicano para que se rescatara la obra de autores, como trato en la introducción, en la concepción de lo que es ser escritora siguen operando prejuicios aun en medio de este avance considerable en la historia de las mujeres, de género, cultural o social. Aunque Leticia Chumacero y otras investigadoras ya han establecido que la misma imagen de la mujer de letras era una lectura hacia mujeres de la élite, que se destacaron en su tiempo por ciertas características, en los estudios históricos sigue presente una idealización de la escritora. Esto se nota en que entre las más estudiadas han sido las poetisas o literatas y aquellas mujeres que escribieron ensayos feministas o con una prosa destacada. Es decir, varias relacionadas con la técnica y lo más parecido a los grandes géneros. De igual manera sucede con las mujeres que destacaron por algún puesto como directora de revista o las profesoras, quienes han sido las más trabajadas.

De acuerdo con el análisis historiográfico realizado, los estudios de mujeres en la prensa con respecto a Heron son escasos. Además de que casi no se menciona, los que lo hacen son desde posturas disciplinares que conllevan las exclusiones que tuvo Heron en su contexto en el ámbito de la crítica musical, así como las posteriores que implicaron la idea de escritora que se busca resaltar. Así pues, al ubicar a Fanny Heron como crítica musical, se entrevé una encrucijada en tanto objeto de estudio entre los trabajos de mujeres en la prensa y los de crítica musical. He ahí la importancia de continuar en la búsqueda de formas nuevas para abordar las investigaciones donde los conceptos permitan ver más allá de la dominante en la escala social y el discurso. En este sentido es posible indagar los textos de mujeres en la prensa dejando de lado los grandes géneros musicales o literarios que se enmarcan en un tipo de conocimiento patriarcal para abrir paso a estudiar sus textos como parte de un saber propio.

Quizás hay más ejemplos de mujeres que estuvieron interesadas en destacar como críticas de arte que no contaron con el espacio de enunciación de los escritores o incluso de las mismas escritoras. Sin embargo, dentro de estas es posible todavía indagar en aquellas que escribieron en la prensa del siglo XIX. Esta tesis es muestra de cómo una mujer por más privilegiada que haya sido se le dificultó su reconocimiento como profesional por el hecho de ser mujer, además cómo se postergó su inclusión en la historia.

Pues, como se vio tras pocos años de fallecer se pierde el saber de Heron ante la mirada moderna de la crítica como se pierden los aportes de otras mujeres. Aquellas posturas distintas a la mirada moderna quedan, pues, en ambigüedades o posturas que estaban en ese momento en juego, por las cuales no se reconoce la hibridez del sujeto, es decir, su participación en la construcción de conocimiento. Más bien la mirada moderna fragmenta el saber de la crítica y las mujeres quedan fuera del discurso de la crítica musical profesional del siglo xx. En resumen, para excluirlas usaron los mismos argumentos científicos de la disciplina musical ya preestablecidos por el sistema moderno/colonial forjados bajo los ejes principales de su matriz de poder: el género y la raza. De esta manera se incorporaron bajo un ideal de progreso, colocándose como una forma de aspiración moderna/colonial.

Volviendo a la hipótesis del trabajo, que establece que Fanny Heron fue excluida del campo de la música por su género. Se pudo argumentar a lo largo de la tesis que, aunque influyeron varios factores, la mayoría de ellos tuvo como fundamento el hecho de que fuera mujer. Pues incluso cuando se le asignó un lugar en el discurso técnico musical, este fue feminizado considerando a su forma de trabajo como atrasada, delicada, femenina, a su vez que la existencia de este mismo ejercicio legitimaba el discurso hegemónico masculino como el autorizado en el campo en comparación con los otros “no especializados”. La feminización de su trabajo conllevó al no reconocimiento de su trabajo como profesional.

Para concluir, al analizar las tensiones por las que pasaron Fanny Heron, Victoria González y Alba Herrera, además de sus formas de exclusión del campo musical, se observan formas de violencia que operan respaldadas bajo ideas del conocimiento musical que el enfoque ha expuesto. De igual manera dejo ver una manera particular de lectura de las fuentes periodísticas, principalmente las clasificadas como revistas; crónicas; reseñas o críticas, mismas que aportaron en este caso a una explicación de las formas en las que la conformación de la crítica, posiblemente de arte en general, hecha por mujeres sentó sus bases. Queda pendiente continuar pensando formas de abordar la crítica musical y el trabajo de las mujeres en la prensa, que en este caso faltó indagar en varios aspectos que se pueden desarrollar más adelante, entre ellos el relacionar la experiencia de Fanny Heron con el contexto de la emancipación femenina de la época, abundar en sus textos anónimos,

conocer los aportes de su escuela de música al canto en México, además de explorar en la recepción que ella tenía de las obras musicales en comparación con el repertorio que cantó en un periodo anterior a la investigación.

REFERENCIAS

BIBLIOGRAFÍA

Aguilar, Luisa del Rosario. *La imprenta musical profana en la ciudad de México 1826-1860*, tesis de doctorado en Musicología, México: UNAM, 2011.

Agulhon, Maurice. *El Círculo burgués. La Sociabilidad en Francia, 1810-1848*. México: siglo XII editores, 2009.

Alegre González, Lizette. “Más allá de la abyección rural. Hacia una escucha híbrida de la diferencia”, en *Sonido, escucha y poder*. Coordinación de Lizette Alegre González y Jorge David García (México: Facultad de Música- unámoslo, 2021) 9-26.

Almazán, Joel. “La recepción musical de las óperas de Gioachino Rossini en la ciudad de México (1821-1831)”. *Heterofonía*, núm. 129 (2003): 49-65.

Alvarado, Lourdes. “Laureana Wright, una vida en aras de la superación y la educación de las mujeres”. En *Mujeres protagonistas de nuestra historia*, 91-138. México: INEHRM, 2018.

_____. *La educación “superior” femenina en el México del siglo XIX. Demanda social y reto gubernamental*. México: UNAM, 2004.

_____. “La prensa como alternativa educativa para las mujeres”. En *Familia y educación en Iberoamérica*, edición de Pilar Gonzalbo Aizpuru. México: El Colegio de México, 1999.

Álvarez Meneses, Rogelio. *Ricardo Castro (1864-1904). Documentación y análisis de su obra musical*. México: Universidad de Colima, 2021.

_____. “La presencia de México en la revista *Ilustración Musical Hispano-Americana* a través de la corresponsalía de Gustavo E. Campa”. *Cuadernos de música iberoamericana*, vol. 22, julio-diciembre (2011): 123-140.

Amézaga Heiras, Gustavo. “Verde, blanco y encarnado: los retratos de Ángela Peralta durante el Segundo Imperio Mexicano”. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XLII, núm. 117 (2020): 9-49. Disponible en [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S0185-12762020000200009&script=sci_arttext_plus&tlng=es].

Arcos, Carol. “Musas del hogar y la fe: la escritura pública de Rosario Orrego de Uribe”. *Revista Chilena de Literatura*, núm. 79 (2009): 5-28, disponible en [<https://www.jstor.org/stable/40357231?seq=1>].

Arrom, Silvia Marina. *Las mujeres de la Ciudad de México, 1790-1857*. México: siglo XXI editores, 1988.

Barbosa, Paulina. *Presencia femenina en el Diario de México (1805-1817)*, tesis de maestría en Historia. México: Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, 2016.

Baqueiro Fóster, Gerónimo. *Historia de la música en México tomo I/III. La música en el periodo independiente*. México: Secretaría de Educación Pública/INBA, 1964.

Batticuore, Graciela. "Itinerarios culturales. Dos modelos de mujer intelectual en la Argentina del siglo XIX". *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 43/44 (1996): 163-180, disponible en [<https://www.jstor.org/stable/4530856?seq=1>].

Bellingham, Jane. "Bel canto", *Diccionario enciclopédico de la música*, editado por Alison Latham, México: FCE, 2008.

Bello, Kenya. *La educación sentimental. Editoras y lectoras porfirianas de la ciudad de México en El Periódico de las Señoras (1896)*, tesis de maestría en historia (México: Instituto José María Luis Mora), 2007.

Benítez, Claudia. *Las mujeres en la historia de la prensa. Una mirada a cinco siglos de participación femenina en México*. México: DEMAC, 2012.

Beltrán Cabrera, Carmen. "Mujeres impresoras del siglo XVIII novohispano en México", *Fuentes humanísticas*, núm. 48, (s/d): 15-28.

Beyoya, Gustavo Adolfo. "Ignacio Manuel Altamirano (1834-1893): mediador cultural de la vida literaria (México: 1867-1889)", *Anales de Literatura Hispanoamericana*, vol. 45 (2016): 301-323.

Bitrán Goren, Yael y Carlos Andrés Aguirre (editores). *Los sonidos y los días. Antología de periodismo musical (1949-1976)*, México: INBAL/UNAM, 2019.

Bitrán Goren, Yael. "Fulgores incipientes: primeras mujeres mexicanas estrellas de ópera (ca. 1830–ca. 1860)". *Cuadernos de música iberoamericana*, vol. 34, enero-diciembre (2021): 171-201. Disponible en [<https://revistas.ucm.es/index.php/CMIB/article/view/73961/4564456559162>].

_____. "Mujeres y música en el siglo XIX. Nuevos caminos", conferencia dictada en la sesión 3 del *Seminario Permanente de Música y Género* (México: Facultad de Música de la UNAM, 5 de marzo de 2021), disponible en [<https://www.facebook.com/watch/320116767743/186811323170416>].

_____. "Sobre el 'Clasicismo' y el 'Romanticismo musical' de Alba Herrera y Ogazón", en *Resonancias: Revista de investigación musical*, vol. 23, núm. 44, enero-junio (2019), 127-131.

_____. “‘Nuestro gusto por la *buena música* es igual al que se manifiesta en Londres o Italia’. Publico teatral y formación de identidad en la ciudad de México (1820-1850)”. En *Músicas coloniales a debate. Procesos de intercambio euroamericanos*, edición de Javier Marín López, 391-402. España: Ediciones del ICCMU, 2018.

_____. “La buena educación, la finura y el talento. Música doméstica en las primeras décadas del México independiente”. En *La música en los siglos XIX y XX*, 112-153. Ricardo Miranda y Aurelio Tello (coordinadores). México CONACULTA: 2013.

_____. “Presentación”. En *Puntos de vista. Ensayos de Crítica*, Alba Herrera y Ogazón, IX-XXVIII. México: INBAL, 2012.

_____. “La crítica musical: el banquillo de los acusados o el asiento del jurado”, *Pauta*, vol. xxv, núm. 97 (2006): 57-77.

Bivián Carmona, Ingrid Saray. *El ruiseñor mexicano: la ópera en México durante la segunda mitad del siglo XIX a través de la vida de Ángela Peralta Castera*, tesis de licenciatura en Historia. México: UNAM, 2014.

Bonilla Reyna, Helia Emma. “El Telégrafo y la introducción de la caricatura francesa en la prensa mexicana”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, núm. 81 (2002): 53-121.

Butler, Judith. “Hablando claro, contestando. El feminismo crítico de Joan W. Scott”, *Rey Desnudo*, año II, núm. 4 (2014): 31-52.

_____. *El género en disputa*. España: Paidós, 2007.

Campa Gustavo. *Artículos y críticas musicales* (México: A. Wagner y Levin). Disponible en [<http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1020053326/1020053326.html>] (09 de septiembre de 2022).

Campos, Rubén M. “Las fuentes del folclore mexicano” en *Revista Musical de México*, tomo 1, núm. 1.

Cano, Gabriela. “Más de un siglo de feminismo en México” en *Debate feminista*, núm. 14, (1996), 345-359.

Carbadillo, Elvira. *Ustedes, ellas y nosotras. Relatos de vidas femeninas*. México: UNAM, 2017.

Carmona, Gloria. (edición y compilación) *Vals Fugitivo. Crónicas y artículos musicales de Ricardo Castro (1900-1906)*, México: Secretaría de Cultura/INBA/CENIDIM, 2020.

_____. “Los artículos periodísticos de Ricardo Castro”, *Heterofonía*, núm. 136-137 (2007) 87-95.

_____. “Período de la Independencia a la Revolución” en Julio Estrada (ed.), *La música de México*, v. 1. 3, México, UNAM, 1984.

_____. “La música mexicana a través de sus crónicas”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XIII, núm. 49 (1979).

Carredano, Consuelo y Carlos Villanueva. *Manuel de falla en el imaginario de dos músicos exiliados: Adolfo Salazar y Jesús Bal y Gay*, México: El Colegio de México, 2017.

Carredano, Consuelo. “Adolfo Salazar en España. Primeras incursiones en la crítica musical: la Revista Musical Hispano-Americana (1914-1918)”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. xxvi, núm. 84 (2004): 119-144.

Casares, Emilio (coordinador). *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. España: Sociedad General de Autores y Editores, 1999.

Castro, Miguel Ángel y Ana María Romero Valle. “Abeja y el Duque Job: música y ciudad, 1891-1893”. En *Los papeles para Euterpe. La música en la ciudad de México desde la historia cultural. Siglo XIX*, coordinación de Laura Suárez, Instituto Mora, 424-464. México: Instituto Mora, 2014.

Castro, Miguel Ángel. “De gente y cosas nuevas. La crónica de Luis G. Urbina: teatro y música”, *Anexo digital. Hispanismos del mundo: diálogos y debates en (y desde) el sur, s/d*, 113-121. Disponible en http://www.uba.ar/aihbuenosaires2013/actas/seccion6/De%20gente%20y%20cosas%20nuevas_CASTRO%20MEDINA,%20Miguel%20Angel/De%20gente%20y%20cosas%20nuevas_CASTRO%20MEDINA,%20Miguel%20Ángel.pdf]

Castro-Gómez, Santiago y Ramón Grosfoguel. “Prologo. Giro decolonial, teoría crítica y pensamiento heterárquico...”, en *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*, compilación de Castro-Gómez Santiago y Ramón Grosfoguel, Bogotá: Siglo del Hombre Editores/ Universidad Central/ Instituto de Estudios Contemporáneos/ Pontificia Universidad Javeriana/Instituto Pensar, 2007.

Clavé, Antonio. “Crónica musical y de teatros. Isla de Cuba”, *El Metrónomo*, año II, núm. 52 (1864). Disponible en [\[http://www.memoriademadrid.es/doc_anexos/Workflow/2/149206/hem_elmetronomo_18640117.pdf\]](http://www.memoriademadrid.es/doc_anexos/Workflow/2/149206/hem_elmetronomo_18640117.pdf). Consultado el 2 de Julio de 2021.

Colección de tonadillas, s. XIX, en Biblioteca Digital Hispánica de la Biblioteca Nacional de España, disponible en: [\[http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000189948&page=1\]](http://bdh-rd.bne.es/viewer.vm?id=0000189948&page=1).

Contreras, Eduardo. “La música en el teatro (y los músicos en los teatros) en el México de 1810 a 1910”, en *La música en los siglos XIX y XX*, coordinación de Ricardo Miranda y Aurelio Tello, 154-168. México: CONACULTA, 2013.

Cook, Nicholas y Mark Everist (editores). *Rethinking Music*, E.U: Oxford, 1999.

Clayton, Martin; Trevor Herbert y Richard Middleton (editores). *The Cultural Study of Music*, New York: Routledge, 2003.

Corrado, Omar. “Canon, Hegemonía y experiencia estética. Algunas reflexiones”. s/p. Consulta en: [<https://docer.com.ar/doc/8eee150>] (19 de diciembre de 2022).

Curtis, John. “A Century of Grand Opera in Philadelphia”. *The Pennsylvania Magazine of History and Biography*, vol. 44, núm. 2 (1920). Disponible en [https://www.jstor.org/stable/20086411?seq=1#metadata_info_tab_contents].

De Certeau, Michel. *La invención de lo cotidiano. I. Artes de hacer*, México: Universidad Iberoamericana, 1996.

Delgado, Susana. “Entre murmullos y penurias: El teatro novohispano del siglo XIX”. En *Historia de la vida cotidiana en México. IV, Bienes y vivencias. El siglo XIX*, dirección de Pilar Gonzalbo Aizpuru y coordinación de Anne Staples, 367-396. México: Fondo de Cultura Económica/El Colegio de México, 2005.

Díaz, Ana Ivonne. “El álbum de la mujer. Periodismo femenino: El primer paso hacia la modernidad y la ciudadanía”. *Desacatos*, núm. 3 (2000): s/n, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, México, Distrito Federal.

Díaz de Ovando, Clementina. “El palacio de Iturbide”, (1973). Disponible en: [<https://www.jstor.org/stable/24317720?seq=1>].

Domínguez, José María. “Esteban Cristiani: un compositor italiano entre España e Hispanoamérica”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, vol. 12 (2006): 5-38.

Dublan, Manuel y José María Lozano. “Comunicación del Ministerio de Justicia. – Se declara Colegio Nacional el Conservatorio de Música”, en *Legislación mexicana o colección completa de las disposiciones legislativas desde la independencia de la república*, t. XVI, núm. 7554, 13 de enero de 1877. Disponible en [http://cdigital.dgb.uanl.mx/la/1080042593_C/1080047172_T16/1080047172_T16.html].

Durazo-Herrmann, Julián y Erika Pani. “Ley, gobierno y migración. La construcción del Estado-nación en América del Norte durante el siglo XIX”. En *Migración y ciudadanía. Construyendo naciones en América del Norte*, Theresa Alfaro-Velcam, Julián Durazo-Herrmann, Erika Pani y Catherine Vézina, 49-83. México: El Colegio de México, 2016.

Dussel, Enrique. “Europa, modernidad y eurocentrismo”, en *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, compilación de Edgardo Lander, Argentina: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2000.

Escorza, Juan José. “La significación de Jesús” en Jesús Romero, *Efemérides de la música*, México: CONACULTA, 1993, 9-18.

Espigado, Gloria. “Las mujeres en el nuevo marco político”. En *Historia de las mujeres en España y América Latina del siglo XIX a los umbrales del XX*, vol. III, coordinación de Guadalupe Gómez-Ferrer, Gabriela Cano, Dora Barrancos y Asunción Lavrin. Madrid: Cátedra, 2da. ed. 2008.

Franco, Miriam. *Manuel Arenzana (*Soria, 1750; Puebla, 1821), último maestro de capilla, titular, novohispano en la Catedral de Puebla. Edición crítica de sus Maitines a la Purísima Concepción (1794-1797)*”, tesis de doctorado en Musicología. México: UNAM, 2019.

Foucault, Michel. *La arqueología del saber*, México: siglo XXI, 2010.

Galbis López, Vicente. “Crítica musical y sociedad burguesa en el siglo XIX español: la actividad zarzuelística en Valencia a través de los escritos de Peregrín García Cadena”, *Delantera de paraíso. Estudios en Homenaje a Luis G. Iberní*. Edición de Celsa Alonzo González, Carmen Julia Gutiérrez y Javier Suárez-Pajares, España: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2008.

Galeana, Patricia. “Laureana Wright: pionera de la historia de las mujeres en México”, en *Mujeres Notables Mexicanas*, México: INEHRM, 2015.

Gamboa, Federico *Impresiones y recuerdos*. Arnoldo Moen (ed). Buenos Aires: Imprenta de Pablo E. Coni e hijos, 1893.

Gies, David T. “Entre drama y ópera: lucha por el público teatral en la época de Fernando VII”, *Bulletin hispanique*, 91-1, (1989): 37-60. Disponible en: [https://www.persee.fr/doc/hispa_0007-4640_1989_num_91_1_4662].

Gómez Álvarez, Cristina y Guillermo Tovar de Teresa. *Censura y Revolución. Libros prohibidos por la Inquisición de México 1790-1819*. México: Trama editorial/Consejo de la Crónica de la Ciudad de México, 2009.

Gómez Rivas, Armando. *Crítica musical en México, 1892*, tesis doctoral en musicología, México: UNAM, 2019.

Granillo Vázquez, Lilia. “Primeras periodistas mexicanas: poetisas y empresarias”. En *Personajes y Perfiles*. Coordinación de Tatiana Sokorina, México: UAM, Azcapotzalco, 2002, 111-142.

Gutiérrez Nájera, Manuel. *Divagaciones y fantasías. Crónicas de Manuel Gutiérrez Nájera*. México: SEP, 1974.

_____. “La otra epidemia: ‘los reporters’”, *Divagaciones y fantasías. Crónicas de Manuel Gutiérrez Nájera*, México: SEP, 1974.

Hammeken, Luis de Pablo. *La República de la música. Ópera, política y sociedad en el México del siglo XIX*. México: Bonilla Artigas, 2018.

_____. “Ópera y política en el México decimonónico: El caso de Amilcare Roncari”. *Secuencia*, núm. 97 (2017): 140-169.

_____. “Don Giovanni en el palenque. El tenor Manuel García y la prensa de la ciudad de México, 1827-1828”, *Historia Mexicana*, vol. LXI, núm. 1 (2011): 231-273.

_____. “Antecedentes de la ópera en México” en *La ópera en México de la Independencia al inicio de la Revolución*, José Octavio Sosa, 15-18. México: INBAL, 2010.

Herlinghaus, Herman, “La imaginación melodramática. Rasgos intermediales y heterogéneos de una categoría precaria”, en *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama en intermedialidad en América Latina* 21-59. Edición de Herman Herlinghaus, Chile: Editorial Cuarto Propio, 2002.

Hernández, Alejandra. *La orquesta y la colección de obras reunidas por José Ignacio Triunfo: La introducción de una formación independiente en la práctica musical de la catedral de México (1838-1850)*, tesis de maestría en música (Musicología). México: UNAM, 2017.

Hernández Carballido, Elvira. *Ustedes, ellas y nosotras. Relatos de vidas femeninas*. México: Universidad del Estado de Hidalgo, 2013.

Hernández Jaramillo, José Miguel. *De jarabes, puntos, zapateos y guajiras. Un sistema musical de transformaciones (siglos XVIII-XXI)*, tesis de doctorado en Etnomusicología. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2017.

Hernández López, Norma Angélica. *Los recogimientos de mujeres en la Guerra de Independencia, 1810-1831*. Tesis de maestría en Historia. México: Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa, 2021.

Hernández, Oscar. “Música y acontecimiento. Una mirada a la crítica musical desde los estudios culturales”. En *Mundos en disputa. Intervenciones en estudios culturales*, edición de Garzón, Teresa y Nydia Mendoza, 27-48. Bogotá: Editorial Pontificia Universidad Javeriana, 2007.

Hernández Polo, Beatriz. “Crítica, género y discurso en los conciertos madrileños de música de cámara de principios del siglo xx”, en *Cuadernos de música iberoamericana*, vol. 34, enero-diciembre (2021), 103-123.

Herrera y Ogazón, Alba. *Historia de la música*, México, 1931.

———. *Puntos de vista. Ensayos de crítica*, México: INBA, [1921] 2012.

———. *El arte musical en México*, México, Dirección general de Bellas Artes, ed. facsimilar, 1992 [1917].

Ibarra, Laura. *Sociología del romanticismo mexicano del siglo xx*, México: FCE, 2004.

Iser, Wolfgang. *El acto de leer*, Taurus, 1987.

Infante Vargas, Lucrecia. “De la escritura personal a la redacción de revistas femeninas. Mujeres y cultura escrita en México durante el siglo XIX”. *Relaciones*, vol. XXIX, núm. 113 (2008): 69-105.

Jaiven, Ana Lau. “La historia de las mujeres, una nueva corriente historiográfica”. En *Historia de las mujeres en México*. México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México-Secretaría de Educación Pública, 2015.

———. “La escritura revolucionaria: vida y publicaciones de mujeres periodistas durante el Porfiriato”, *Fuentes Humanísticas*, año 27, núm. 48 (2014): 75-85.

Jauss, Hans Robert. “La historia como desafío a la ciencia literaria”. En Gumbrecht, H. U. (compilador) *La actual ciencia literaria alemana: seis estudios sobre el texto y su ambiente*, Salamanca: Anaya, 1971.

———. “El lector como instancia de una nueva historia de la literatura”. En Mayoral, J. A. (compilador), *Estética de la recepción*, Madrid: Arco/Libros S.A, 1987, 13-27.

Kotnik, Vlado. “The Idea of Prima Donna: the History of a Very Special Opera’s Institution”, *International Review of the Aesthetics and Sociology of Music*, vol. 47, núm. 2 (2016). Disponible en [https://www.jstor.org/stable/44234972?seq=1&cid=pdf-reference#references_tab_contents].

Lamas Marta. “Introducción”, en *El género. La construcción cultural de la diferencia sexual*, compilación de Marta Lamas, México: Bonilla Artigas Editores/Programa Universitario de Estudios de Género- Universidad Nacional Autónoma de México, 1996.

Lander, Edgardo. “Ciencias sociales: saberes coloniales y eurocéntricos”. En *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas*, compilación de Edgardo Lander, 11-40 Argentina: CLACSO, 2000.

Lara Cruz, Maribel. *Las mujeres en lucha continua. La Real Fábrica de puros y cigarros de la Ciudad de México, 1769-1856*. Tesis de maestría en Historia. México: Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa, 2021.

Latham, Alison. *Diccionario enciclopédico de la música Oxford*. México: FCE, 2008.

León Ravina, Gema. *La ópera en Cádiz en el siglo XIX: un estudio cualitativo*, tesis de doctorado en Investigación Educativa. España: Universidad de Alicante, 2018.

López, Claudia “La crónica de finales del siglo XIX en México. Un matrimonio entre literatura y periodismo”. *Revista de El Colegio de San Luis*, vol. I, núm. 2, (2011): 36-59.

Morales, Melesio. *Melesio Morales (1838-1908): Labor periodística*. Selección, introducción, notas y hemerografía de Áurea Maya, México: CONACULTA, INBA, CENIDIM, 1994.

López González, Georgina. *La organización para la administración de la justicia ordinaria en el segundo imperio. Modernidad institucional y continuidad jurídica en México*. México: El Colegio de México/UAM, 2014.

López Pedroza, Claudia. “La crónica de finales del siglo XIX en México. Un matrimonio entre literatura y periodismo”, *Revista de el Colegio de San Luis*, Nueva época, año 1, núm. 2 (2011): 36-59.

López Sánchez, Olivia. “El uso de las emociones como instrumento de transformación social de la realidad de las mujeres en la prensa femenina porfiristas: *Violetas del Anáhuac y La Mujer Mexicana*”. En *La perdida del paraíso. El lugar de las emociones en la sociedad mexicana entre los siglos XIX y XX*. México: UNAM-Facultad de Estudios Superiores Iztacala.

Louvilly, *La travesura*, España, ca. 1803. Disponible en Repositorio digital RUIDERA de la Universidad de Castilla-La Mancha, [<https://ruidera.uclm.es/xmlui/bitstream/handle/10578/761/E-10.042%28114351%29.pdf?sequence=1&isAllowed=y>].

Lugones, María. “Colonialidad y género”. *Tabula Rasa*, núm. 9 (2008): 73-101.

Madrid, Alejandro. “Los sonidos de la nación moderna. El Primer Congreso Nacional de Música en México”, *Boletín de música. Revista de música latinoamericana y caribeña*, núm. 18 (2007): 18-31.

McClary, Susan. “Feminine Endings in Retrospect”, en *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality* (Estado Unidos: University of Minnesota Press. 2002), IX-XX.

Mañón, Manuel. *Historia del Teatro Principal de México 1753-1931*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes [CONACULTA]/Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura [INBAL)], ed. Facsimilar 2009 [1932].

—————, *Historia del Viejo Gran Teatro Nacional*, tomos I-II . México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes [CONACULTA]/Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura [INBAL]), ed. Facsimilar 2009 [1932].

Martínez Luna, Esther. “A, B, C, Diario de México (1805-1812). Un acercamiento”. *Cervantes virtual*, México: IIFL-UNAM, 2009, disponible en [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/a-b-c-diario-de-mexico-1805-1812--un-acercamiento/html/17ebc2dc-8e45-4a8b-9ab5-dcfeca0691ad_8.html#I_0_].

Martínez, Luisa. “Periódicos y revistas durante el porfiriano”, en *El Porfiriato*, compilación de Luisa Martínez. México: UAM, 2006.

Matute, Álvaro. “La historiografía positivista y su herencia” en Conrado Hernandez (coord.). *Tendencias y corrientes de la historiografía mexicana del siglo xx*, 33-46, México: El Colegio de Michoacán/UNAM, 2000.

Mayer Serra, Otto. *Panorama de la música mexicana. Desde la Independencia hasta la actualidad*, México: El Colegio de México, 1940.

Mayoral, Marina. “Pervivencia de tópicos sobre la mujer escritora”. *Confluencia. Revista hispánica de cultura y literatura*, vol. 19, núm. 1 (2003): 13-18. Disponible en: [<https://www.jstor.org/stable/27922941>].

Maya, Áurea. *La producción de ópera italiana en México durante la primera mitad del siglo XIX*, tesis de doctorado en Historia del Arte. México: UNAM, 2019.

—————. “La herencia cultural de la ópera mexicana del siglo XIX”. En *La música en los siglos XIX y XX*, coordinación de Ricardo Miranda y Aurelio Tello, 81-111. México: CONACULTA, 2013.

Meierovich, Clara. *Orígenes del pensamiento crítico en la música mexicana (1821-1850)*, tesis de maestría en historia del arte, México: UNAM, 2008.

Mercado, José Noé. “Carlos Vidaurri, la restauración de *Los dos gemelos*, de 1816”, *Pro-Ópera*, año XXVIII, núm. 2 (2020): 18-21. Disponible en [<https://proopera.org.mx/wp-content/uploads/2020/02/00-mar2020.pdf>].

Milella, Francesco. “Paisiello, un mito global”. En *Música en México*. 14 de diciembre de 2019. Disponible en [<https://musicaenmexico.com.mx/historia/paisello-un-mito-global/>].

Miranda, Ricardo. “El espejo idealizado: un siglo de ópera en México (1810-1910)”. En *La ópera en España e Hispanoamérica. Actas del Congreso Internacional*, edición de Emilio Casares Rodicio y Álvaro Torrente, 143-186. España: Instituto Complutense de Madrid, 1999.

_____. “Identidad y cultura musical en el siglo XIX”, en *La música en los siglos XIX y XX*, coordinación de Ricardo Miranda y Aurelio Tello, 15-80. México: CONACULTA, 2013.

_____. *Manuel Antonio del Corral. (ca. 1790- ¿?). Andante con variaciones*. México: CENIDIM, 1998.

Mó Romero, Esperanza. “Salir del silencio. Lecturas y escritos femeninos en la prensa mexicana de principios del XIX”. En *Mujeres en la Nueva España*. Coordinación de Alberto Bahena Zapatero y Estela Roselló Soberón, México: UNAM, 2016: 264-266. Disponible en [http://www.historicas.unam.mx/publicaciones/publicadigital/libros/mujeres/nueva_espana.html].

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

_____. “Trocar agujas por la pluma”: las pioneras de la prensa de y para mujeres en Chile, 1860-1890”. *Meridional. Revista Chilena de Estudios Latinoamericanos*, núm. 7 (2016): 55-81.

Morelos Torres Aguilar y Ruth Yolanda Atilano Villegas. “La educación de la Mujer Mexicana en la prensa femenina durante el Porfiriato”, *Revista historia de la educación latinoamericana*, vol. 17, núm. 24, 2015.

Moreno, Olivia. *Una cultura en movimiento. La prensa musical de la ciudad de México (1866-1910)*. México: Colección seminarios/FFL-UNAM/INAH, 2009.

Muñoz Hénonin, Maby. *Las menestistas. Pianistas y músicas mexicanas (1886-1956)*, tesis de doctorado en Musicología. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2022.

Muñoz Salazar, Fernanda. “El polémico estreno del *Otello* de Verdi a finales del siglo XIX en México”. *De Nueva España a México. El Universo musical mexicano entre centenarios (1517-1917)*, edición de Javier Marín-López, 325-339. México: Universidad Internacional de Andalucía, 2020.

Neal, Clarice. “La libertad de imprenta en la Nueva España (1810-1820)”. En *México y las Cortes españolas (1810-1822). Ocho ensayos*, Colección Bicentenarios, 193-207. México: Tribunal Electoral del Poder Judicial de la Federación/Centro de Estudios de Derecho e Investigaciones Parlamentarias de la H. Cámara de Diputados, LXII Legislatura, 2014. 207.

“Obituary: Max Maretzek”, *The Musical Times and Singing Class Circular*, vol. 38, Núm. 653 (1897): 482-483. Consultado en: [<https://www.jstor.org/stable/3367128>].

Olguín Hernández, Fabiola. *Una soprano irlandesa en México. Fanny Nataly y la vida cultural aristocrática durante el porfiriato*, tesina de licenciatura en Ciencias de la Comunicación. México: UNAM, 2016.

Orta Velázquez, Guillermo. *Breve historia de la música en México*, México: Porrúa, 1970.

Opening Night! Opera & Oratorio Premieres. Estados Unidos: Stanford University Library. Disponible en [http://operadata.stanford.edu/?f%5Bcity_facet%5D%5B%5D=Mexico+City&f%5BcomposerSort_facet%5D%5B%5D=Garc%C3%ADa%2C+Manuel].

Pareyón, Gabriel. “En busca de una base lógico-epistémica para la musicología sistemática en México”, en Yael Bitrán, Luis Antonio Gómez y José Luis Navarro (coordinadores), *Cuarenta años de investigación musical en México a través del CENIDIM*, [CD-ROM], México: CENIDIM, 2016, 253-266.

Patti, Adelina. “The Art of Adelina Patti. Opera & Song Recordings, 1905-6”, 1979, disponible en: https://archive.org/details/lp_the-art-of-adelina-patti_adelina-patti/disc1/01.02.+Don+Giovani%3A+Batti%2C+Batti+O+Bel+Masetto.mp3 (consultado el 20 de febrero de 2020).

Pani, Erika. “De coyotes y gallinas: hispanidad, identidad nacional y comunidad política durante la expulsión de españoles”, *Revista de Indias*, vol. LXIII, núm. 228 (2003): 355-374.

Pérez Monfort, Ricardo. “Lo mexicano ante la propia mirada y la extranjera”, *Historia mexicana*, vol. 62, núm. 4 (2013): 1651-1694.

Pérez, Sandra. “La influencia de la prensa en el proceso de Independencia de México”, *Revista de Historia Americana y Argentina*, vol. 50, núm. 1 (2015): 161-187.

Pérez Toledo, Sonia. *Trabajadores, espacio urbano y sociabilidad en la Ciudad de México 1750-1867*. México: UAM-I, 2011.

_____. “El trabajo femenino en la Ciudad de México a mediados del siglo XIX”. *Signos históricos*, núm. 10 (2003): 80-114.

_____. *Los hijos del trabajo. Los artesanos de la ciudad de México, 1780-1853*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, Iztapalapa/El Colegio de México, 2005 [1996].

Ponce, Manuel M. “La música después de la guerra”, en *Revista Musical de México*, tomo 1, núm. 1. Reproducción facsimilar (México, Cenidm/INBA, 1991 [1919]).

Porter, Susie S. *De ángel del hogar a oficinista. Identidad de clase media y conciencia femenina en México, 1890-1950*. Traducción al español de Lourdes Asiain. México: El Colegio de Michoacán, 2020.

_____. *Mujeres y trabajo en la Ciudad de México. Condiciones materiales y discursos públicos (1879-1931)*. México: El Colegio de Michoacán, 2008.

Preston, Katherine K. “ ‘The People’s Prima Donna’: Emma Abbott and Opera for the People”, *The Journal of the Gilded Age and Progressive Era*, vol. 13, núm. 1 (2014). Disponible en: [<https://www.jstor.org/stable/43903498>].

_____. “Between the Cracks: The Performance of English-Language Opera in Late Nineteenth-Century America”, *American Music*, vol. 21, núm. 3, Nineteenth-Century Special Issue (2003): 349-374. Disponible en [<https://www.jstor.org/stable/3250548>].

Quintana, Hugo. “Otros cincuenta años de crítica y de recepción musical en Caracas (1861-1911)”. *Música e investigación. Revista anual del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”*, núm. 24, Argentina (2016): 19-50.

_____. “Primeros cincuenta años de crítica musical en Caracas (1808-1858)”, *Revista Música e Investigación del Instituto Nacional de Musicología “Carlos Vega”*, año xv, núm. 23 (2015): 45-78.

_____. “Música europea y música latinoamericana del siglo XVIII”, *Revista de la Sociedad Venezolana de Musicología*, (2002): 45-81.

Radomski, James. “Manuel García in Mexico (1827-1828): Part I”, *Inter-American Music Review*, núm. 13 (1992): 119-127.

Ramos Escandón, Carmen. “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*. Carol Arcos, “Musas del hogar y la fe: la escritura pública de Rosarío Orrego de Uribe”. *Revista Chilena de Literatura*, núm. 79 (2009): 5-28, disponible en [<https://www.jstor.org/stable/40357231?seq=1>].

_____. “Veinte años de *Presencia*: la historiografía sobre la mujer y el género en la historia de México”. En *Persistencia y cambio: acercamientos a la Historia de las Mujeres en México*. Compilación de Lucía Melgar. México: Centro de Estudios Sociológicos-PIEM-El Colegio de México, 2008.

_____. “Concepción Gimeno de Flaquer: Identidad nacional y femenina en México, 1880-1900”. *Arenal*, 8:2 (2001): 365-378.

_____. (coordinadora). *Presencia y transparencia: la mujer en la historia de México*. México: PIEM-El Colegio de México, 1987.

Ramos Smith, Maya. *Los artistas de la feria y de la calle: espectáculos marginales en la Nueva España (1519-1822)*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, 2010.

Reyes de la Maza, Luis. *El teatro en México durante la Independencia*, México: IIE-UNAM, 1869.

Reyes, Lénica. *Las malagueñas del siglo XIX en España y México: historia y sistema musical*, tesis de doctorado Etnomusicología. México: UNAM, 2015.

Rivera Reynaldos, Lissete Griselda. “La construcción del ‘deber ser’ femenino y los periódicos para mujeres en México durante la primera mitad del siglo XIX”, *Ciencia Nicolaita*, núm. 47, (2007): 5-17. Disponible en [https://www.academia.edu/44052733/La_construcción_del_deber_ser_femenino_y_los_periódicos_para_mujeres_en_México_durante_la_primera_mitad_del_siglo_XIX].

_____. “La costura y la caligrafía. Educación elemental y media para las mujeres en México, 1876-1910”, *Tiempos de América*, núm. 8 (2001).

Robles, José Antonio. “Historia de la musicología en México”, *Nexos*, 1 de octubre (1980). Disponible en [<https://www.nexos.com.mx/?p=3712>] (09 de septiembre de 2022).

Rodríguez Cobos, Eva María. “Relaciones históricas entre Irlanda y Gran Bretaña”. *Contribuciones a las Ciencias Sociales*, noviembre (2009). Disponible en [www.eumed.net/rev/cccss/06/emrc9.htm].

Rodríguez González, Yliana. “Los repórters: una plaga”. *Actas xv Congreso AIH*, vol. IV, Centro Virtual Cervantes, 621-634. Disponible en [https://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/15/aih_15_4_060.pdf].

Rodríguez, Javier. “‘Con mano protectora de la civilización’: Los difíciles primeros años del Gran Teatro Nacional de México, 1842-1850”. En *Los papeles para Euterpe. La música en la ciudad de México desde la Historia Cultural. Siglo XIX*, coordinación de Laura Suárez, 293-328. México: Instituto Mora/CONACYT, 2014.

Rojas, Rafael. “El espacio público de la independencia”. Disponible en [<http://repositorio-digital.cide.edu/bitstream/handle/11651/1040/26431.pdf?sequence=1>] (5 de mayo de 2023).

Romero, Jesús C. *La ópera en México*, original mecanografiado, México, inédito, 1958

_____. *La ópera nacional en México y su génesis*, México: Cultura, 1947.

_____. *La ópera en Yucatán*, México: Ediciones Guión de América, 1947.

_____. “El Sexagésimo Aniversario del Conservatorio”, *Cultura Musical*, t. 1, núm. 4-5 (1937): 16-18.

Romero, Karla y Marina Hernández, “Siglo XIX: las cortesanas y *Las Violetas*”, en *Pensadoras y filósofas en el desarrollo de México*, coloquio organizado por la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y la Asociación Filosófica de México, A. C. 8 de marzo de 2022.

Romero Chumacero, Leticia. “Laura Méndez de Cuenca: el canon de la vida literaria

decimonónica mexicana”, en *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, vol. XXIX, núm. 113 (México: El Colegio de Michoacán, 2008), 107-141.

Roubina, Evguenia, “Don Ramón Vega, enigmático rebelde de la ópera mexicana”, *Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”*, año xxv, núm. 25 (2011): 195-232.

Rubin, Gayle. “The Traffic in Women: Notes on the ‘Political Economy’ Of Sex, en *Toward an Anthropology of Women*, editado por Rayna R. Reiter (Estados Unidos: Monthly Review Press, 1975).

Rufer, Mario. “El habla, la escucha y la escritura. Subalternidad y horizontalidad desde la crítica poscolonial”. Edición de Sarah Corona Berkin y Olaf Kalmeier. *En diálogo. Metodologías horizontales en ciencias sociales y culturales* (Barcelona: Gedisa, 2012), 55-81.

Ruiz Castañeda, María del Carmen. “La mujer mexicana en el periodismo”, *Filosofía y letras. Revista de la Facultad de Filosofía y Letras*, UNAM, núm. 60-61, enero-diciembre, (1996): 207-221.

_____ “Mujer y Literatura en la Hemerografía: revistas literarias femeninas del siglo XIX”, *Fuentes Humanísticas*, núm. 8 (1994): 81- 89.

Saerchinger, César. “Musical Landmarks in New York”, *The Musical Quarterly*, vol. 6, núm. 2, (1920): 230 y 249. Disponible en: [<https://www.jstor.org/stable/737869>].

Ruiz Ortiz, Xochiquetzal. “La música a través de la palabra. Cronistas, críticos, imprentas y publicaciones periódicas” 327-370, en *La música en los siglos XIX y XX*, Ricardo Miranda y Aurelio Tello (coordinadores), México: CONACULTA, 2010.

Saldívar, Gabriel. *Bibliografía mexicana de musicología y musicografía*, t I. México: CENIDIM, 1991.

Sánchez Ulloa, Cristóbal. *La confusa algarabía. Espectáculos públicos en la ciudad de México (1821-1846)*, tesis de doctorado en Historia. México: Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social [CIESAS]-Yucatán, 2018.

Sanchiz [sic], Javier y Victor Gayol (coordinadores del Seminario de genealogía), “Árbol genealógico”, disponible en: <https://gw.geneanet.org/sanchiz?lang=es&p=victoria&n=gonzalez+morales> (consultado el 19 de octubre de 2020).

Scott, Joan W. *Género e Historia*, México: FCE, 1999.

Segato, Rita Laura. *La Guerra contra las mujeres*. España: Traficantes de sueños, 2016.

_____. “Colonialidad y patriarcado moderno: expansión del frente estatal, modernización, y la vida de las mujeres”, en *Tejiendo de otro modo: Feminismos, epistemología y apuestas descoloniales en Abya Yala*. Editado por Yuderkes Espinosa [et. al] Colombia, Universidad del Cauca, 2014, 75-90.

_____. “Los cauces profundos de la raza latinoamericana: una relectura del mestizaje”, en *Crítica y emancipación. Revista latinoamericana de ciencias sociales*, año II, núm. 3. Argentina: CLACSO, 2010, 11-44.

_____. *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Argentina: Universidad Nacional de Quilmes/Prometeo, 2003.

_____. “Identidades políticas / Alteridades históricas una crítica a las certezas del pluralismo global”, en *RUNA, Archivo para las ciencias del hombre*, vol. XXIII, núm. 1. Argentina: Instituto de Ciencias Antropológicas/Universidad de Buenos Aires, 2002, 239-275.

Silva-Ballesteros Fernández, Gabriela. *La crónica modernista de opera de Manuel Gutiérrez Nájera como el exordio a la crítica musical en la Ciudad de México (1875-1895)*, tesis de maestría en Musicología. México: UNAM, 2020.

Spivak, Gayatri. “¿Puede hablar el subalterno?”, *Revista Colombiana de Antropología*, vol. 39 (2003): 297-364.

Staples, Anne. “El siglo XIX”. En *La vida cotidiana en México*, Pablo Escalante, Pilar Gonzálbo, Anne Staples, Engracia Loyo y Cecilia Greaves, 119-172. México: El Colegio de México, 2018.

_____. “Mujeres ilustradas mexicanas, siglo XIX”. En *Historia de las mujeres en México*. México: Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México/Secretaría de Educación Pública, 137-156, 2015.

_____. *Recuento de una batalla inconclusa. La educación mexicana de Iturbide a Juárez*. México: El Colegio de México, 2005.

Suárez, Laura. “La producción de libros, revistas, periódicos y folletos en el siglo XIX”. En *La República de las Letras: asomos a la cultura escrita del México decimonónico*, coordinación de Belem Clark de Lara y Elisa Guerra, 9-28. México: Universidad Nacional Autónoma de México [UNAM], 2005.

_____. “Los impresos: construcción de una comunidad cultural. México, 1800-1855”, 77-92. Disponible en [\[https://www.estudioshistoricos.inah.gob.mx/revistaHistorias/wp-content/uploads/historias_60_77-92.pdf\]](https://www.estudioshistoricos.inah.gob.mx/revistaHistorias/wp-content/uploads/historias_60_77-92.pdf).

Stevenson, Robert, *Music in Mexico, a Historical Survey*, Nueva York: Thomas Y. Crowell, 1952.

Suárez, Pablo Alejandro y Juan Hugo Barreiro. “Las óperas *El saqueo o los franceses en España* [Madrid, 1808] y *Los dos gemelos o los tíos burlados* (ciudad de México, 1816) con música de Manuel Corral: canto lírico entre la frontera independentista española y novohispana”, en *Investigación en la división de Arquitectura, Arte y Diseño*, coordinación de Francisco Javier González y María Isabel de Jesús Téllez, 19-46. México: Universidad de Guanajuato/Mandorla, 2019.

Torres Aguilar, Morelos y Ruth Yolanda Atilano Villegas. “La educación de la Mujer Mexicana en la prensa femenina durante el Porfiriato”. *Revista historia de la educación latinoamericana*, vol. 17, núm. 24 (2015): 217-242.

Toussaint, Florence. “Diario del hogar: de lo doméstico y lo político”, *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, núm. 38 (2019). Disponible en [<https://doi.org/10.22201/fcpys.2448492xe.1982.109.72225>].

————— *Escenario de la prensa en el Porfiriato*. México: Fundación Manuel Buendía-Universidad de Colima, 1989.

Tuñón, Julia. “Las mujeres y su historia. Balance, problemas y perspectivas”. En *Estudios sobre las mujeres y las relaciones de género en México: aportes desde diversas disciplinas*. Coordinación de Elena Urrutia. México: PIEM-El Colegio de México, 2005.

Turrent, Lourdes. *Rito, música y poder en la Catedral Metropolitana: México 1790-1810*. México: FCE, 2013.

Urrutia, Elena. “Estudios de la mujer. Antecedentes inmediatos a la creación del PIEM. Perspectivas, prioridades de los estudios”. 21-40, en *Estudios sobre las mujeres y las relaciones de género en México: aportes desde diversas disciplinas*. Coordinación de Elena Urrutia. México: PIEM-El Colegio de México, 2005.

Usigli, Rodolfo. *Teatro completo de Rodolfo Usigli V. Escritos sobre la historia del teatro en México*, compilación de Luis de Tavira y Alejandro Usigli. México: Fondo de Cultura Económica [FCE], ed. electrónica 2015 [2005], disponible en [<https://bidi.uam.mx:5392/visorepub/65058>].

Vázquez, Julián. “Federico Gamboa. La memoria como oficio: de autobiografías, diarios y otros demonios personales”, *Letras Históricas*, núm. 13, Otoño 2015-invierno 2016.

“Victoria González [Morales]”, *Decimonónicas. Catálogo de autoras mexicanas del siglo XIX*, México, 2016, disponible en: <https://www.decimononicas.com/gonzalezvictoria> (consultado el 20 de febrero de 2020).

Wallach Scott, Joan. *Género e Historia*. México: FCE-UACM, 2008.

Walter, Benjamin. *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Itaca, 2003.

Wieland Howe, Sondra. "Music in the Private Sphere, Churches, and Community". En *Women Music Educators in the United States: A History*, 51-80. Estados Unidos: Scarecrow Press.

Zárate, Verónica y Sege Gruzinski, "Ópera, imaginación y sociedad. México y Brasil, siglo XIX. Historias conectadas: *Ildegonda* de Melesio Morales e *Il Guaranay* de Carlos Gomes", *Historia Mexicana*, t. LVIII, núm. 2 (2008): 803-860.

Zpicari, Massimo. "Music Journalism in London: The Late 1870s and 1880s". En *Verdi in Victorian London*. Disponible en [<https://www.jstor.org/stable/j.ctt1d41d0q.23>].

_____. "Otello at the Royal Lyceum (1889)". En *Verdi in Victorian London*. Disponible en: [<https://www.jstor.org/stable/j.ctt1d41d0q.24>].

IMÁGENES

Figura 1. Ruelas, Julio. "El Coliseo Nuevo", Ciudad de México, 1900. Consultada en: [<http://wikimexico.com/articulo/el-coliseo-nuevo#>] (marzo de 2023).

Figura 2. Mogg, Eduardo. Grabado con base en el levantamiento de Diego García Conde, Ciudad de México, 1793. El mapa se descargó del sitio: [<http://get.google.com/albumarchive/117470894506122280979/album/AFIQipNeHfvSGU7AkfkqK0kGJAUewKdGYQqWJVCKy3c/AF1QipNkv8Sx6V92-cGBDdo4WXXIFK59LmxQSzUbeFTO>] (noviembre de 2017).

Figura 3. Anuncio de la compañía de ópera Max Maretzek (1852).

Figura 4. William, Henry. *Lavanderas, Ciudad de México*, Detroit Publishing Co. ca. 1880-1897. Disponible en: [<https://www.loc.gov/resource/det.4a31416/?st=image>] (consultado el 29 de marzo de 2022).

Figura 5. *Montreal Herald and Daily Commercial Gazette*, vol. XLIII, núm. 119 (1851), 2.

Figura 6. Rizo, Manuel. Integrantes de la compañía de Annibale Biacchi, Puebla, 1866. Imagen tomada de: Gustavo Amézaga Heras, "Verde, blanco y encarnado: los retratos de Ángela Peralta durante el Segundo Imperio Mexicano", en *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. XLII, núm. 117 (2020), 36. Disponible en [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S0185-12762020000200009&script=sci_arttext_plus&tlng=es]. Consultado el 12 de diciembre de 2020.

Figura 7. Árbol genealógico de Victoria González Morales. Seminario de genealogía, coordinado por Javier Sanchiz y Víctor Gayol, “Árbol genealógico”, consultado en: <https://gw.geneanet.org/sanchiz?lang=es&p=victoria&n=gonzalez+morales> (19 de octubre de 2020).

SITIOS DE INTERNET

Ancestry. “Fanny Natali Heron”. Disponible en: [\[https://www.ancestry.co.uk/genealogy/records/fanny-natali-heron-24-17h22k1\]](https://www.ancestry.co.uk/genealogy/records/fanny-natali-heron-24-17h22k1).

Decimonónicas. Catálogo de autoras mexicanas del siglo XIX. [\[https://www.decimononicas.com/natalitestafanny\]](https://www.decimononicas.com/natalitestafanny)

Musingotham
[\[https://www.musicingotham.org/event/109985\]](https://www.musicingotham.org/event/109985)

Spotify
[\[https://open.spotify.com/playlist/0BcrpqJwhAS8qZLN823X5l?si=M_2HQzymTKaECqTrZWfKRw\]](https://open.spotify.com/playlist/0BcrpqJwhAS8qZLN823X5l?si=M_2HQzymTKaECqTrZWfKRw).
[\[https://open.spotify.com/playlist/0pfi1PzxYym230PssB7cC8?si=rIltDd3aTs2ed1rBdUmm bA\]](https://open.spotify.com/playlist/0pfi1PzxYym230PssB7cC8?si=rIltDd3aTs2ed1rBdUmm bA)

Wikitree
[\[https://www.wikitree.com/wiki/Heron-514\]](https://www.wikitree.com/wiki/Heron-514)

Entradas de Sara Robertson:
Bridget Agnes (Agnes) Heron
Elizabeth Heron
Fanny Heron
Frances ‘Fanny’ Heron formely O’Reilly
John Heron
John Henry Heron (1843-1869)
Mary Ann (Heron) Scott (1833-1905)

Wikiwand.
[\[https://www.wikiwand.com/es/Anexo:Temporada_1870-1871_del_Teatro_Real\]](https://www.wikiwand.com/es/Anexo:Temporada_1870-1871_del_Teatro_Real)

ARCHIVOS CONSULTADOS

Archivo General de la Nación (AGN)
Instituciones Gubernamentales

Archivo Histórico de la Ciudad de México (AHCDMX)
Ayuntamiento

Biblioteca Digital Hispánica

Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical (CENIDIM)
Archivo Gerónimo Baqueiro Fóster

Repositorio Digital RUIDERA de la Universidad de Castilla-La Mancha

PERIÓDICOS

Arxiu de Revistes Catalanes Antigues (arca)
La Ilustración Hispano-Américana (1888)

Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes
El Álbum de la Mujer (1883-1890)

Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BANQ)
Montreal Herald and Daily Commercial Gazette (1851, 1856, 1864)
Morning Chronicle and Commercial and Shipping Gazette (1851, 1856)
Quebec Gazette (1856)
The Quebec Mercury (1851)

Hemeroteca Nacional Digital de México (HNDM)
Águila Mexicana (1823-1825)
Diario de México (1805-1807, 1813)
El Álbum de la Mujer (1883-1885)
El Correo Español (1888)
El Daguerrotipo (1850)
El Diario del Hogar (1881-1888, 1894)
La Libertad (1883)
El Nacional (1883, 1885-1886, 1888-1891)
El Monitor Republicano (1871, 1881, 1890)
El Sol (1824-1827)
El Pabellón Español (1888)
El Pájaro Verde (1865)
El Partido Liberal (1891-1892)
El Siglo Diez y Nueve (1845, 1852, 1861, 1871-872, 1882-1884, 1888)
El Universal (1890, 1892)
Gazeta de México (1806, 1809, 1825)
Gazeta Imperial de México (1821)
Le Trait D'Union (1877)
Las Hijas del Anáhuac (1887-1888)
La Juventud Literaria (1887-1888)
La Orquesta (1865)
La Patria (1884-1886, 1888, 1890)
La Patria Ilustrada (1884-1886, 1888)
La Sociedad (1865)
La Sombra (1865)
Las Hijas del Anáhuac (1887)
Las Violetas del Anáhuac (1888)

The Two Republics (1882, 1885)

Jstor

Canadian Illustrated News (1873)

The Aldine (1873)

The American Art Journal (1866)

Watson's Art Journal (1867)

Musingotham [<https://www.musicingotham.org/event/109985>].

New York Post (1866)

New-York Times (1867)

Watson's Art Journal (1867)



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

ACTA DE DISERTACIÓN PÚBLICA

No. 00295

Matrícula: 2183806897

Ser mujer y escribir de música. La crítica musical del siglo XIX en la Ciudad de México a través del trabajo periodístico de Fanny Heron O'Reilly "Titania".

En la Ciudad de México, se presentaron a las 17:00 horas del día 5 del mes de julio del año 2023 en la Unidad Iztapalapa de la Universidad Autónoma Metropolitana, los suscritos miembros del jurado:

- DRA. SONIA PEREZ TOLEDO
- DR. LUIS DE PABLO HAMMEKEN
- DRA. YAEL ALEJANDRA BITRAN GOREN



Paulina

PAULINA ISABEL MOLINA DIAZ
ALUMNA

Bajo la Presidencia de la primera y con carácter de Secretaría la última, se reunieron a la presentación de la Disertación Pública cuya denominación aparece al margen, para la obtención del grado de:

DOCTORA EN HUMANIDADES (HISTORIA)

DE: PAULINA ISABEL MOLINA DIAZ

y de acuerdo con el artículo 78 fracción IV del Reglamento de Estudios Superiores de la Universidad Autónoma Metropolitana, los miembros del jurado resolvieron:

Aprobar

REVISÓ

[Signature]
MTRA. ROSALBA SERRANO DE LA PAZ
DIRECTORA DE SISTEMAS ESCOLARES

Acto continuo, la presidenta del jurado comunicó a la interesada el resultado de la evaluación y, en caso aprobatorio, le fue tomada la protesta.

DIRECTOR DE LA DIVISIÓN DE CSH

[Signature]
MTRO. JOSE REGULO MORALES CALDERON

PRESIDENTA

[Signature]
DRA. SONIA PEREZ TOLEDO

VOCAL

[Signature]
DR. LUIS DE PABLO HAMMEKEN

SECRETARIA

[Signature]
DRA. YAEL ALEJANDRA BITRAN GOREN