



Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

Facultad de Historia

División de Estudios de Posgrado

Maestría Institucional en Historia con terminación en Historiografía

**Trayectorias del jazz en México: músicos, escenarios e
identidades en conflicto, 1884-1930.**

TESIS

Que para obtener el grado de Maestro en Historia

Presenta:

Lic. Héctor Hugo Peña Munguía

Director de Tesis:

Dr. Miguel Ángel Gutiérrez López

Morelia, Michoacán, febrero del 2023



El jazz es como un pájaro que migra o emigra o inmigra o transmigra, saltabarreras, burla aduanas, algo que corre y se difunde [...]

Julio Cortázar

El Jazz es ritmo y significado

Henri Matisse

El Jazz es la música tradicional de la era industrial

Paul Whiteman

El jazz es una palabra blanca para definir a la gente negra. Mi música es música clásica negra

Nina Simone

Agradecimientos

Aprovecharé este espacio para dedicar algunas palabras llenas de cariño, amor y gratitud a todas las personas que han formado parte de mi vida; sobre todo a las que me han dado ánimos y fuerzas, entre tantas adversidades, para seguir adelante y concluir con esta sincopada investigación; a las personas que me escucharon cuando lo necesitaba, que me prestaron sus brazos cuando la desesperación y el estrés rondaban por mi cabeza; a las que me leyeron y aconsejaron cuando la inseguridad y el cansancio se apoderaban de mí. Agradezco a las personas que apoyan mis proyectos, mi pasión y mi amor por la música; a los que ya no están, pero que dejaron una huella gigante en mi corazón, y que, seguro estoy, desde algún lugar bailan y gozan a mi salud escuchando la melancólica guitarra de Egberto Gismonti o la aguardentosa voz de Rigo Tovar. Comenzaré por agradecer a las personas que moldearon y encaminaron mis pasos para llegar hasta este momento de mi vida: mis padres, mis guías, mis chulitos del alma. ¡Gracias!

A mamá, por enseñarme desde pequeño la cultura del esfuerzo. Siempre agradeceré que a pesar de que tu espalda, tus pies y tus manos se encontraran cansadas de tanto trabajar, jamás fueran impedimento para recibirme fuera de la escuela con una linda sonrisa y de vez en cuando, con una nieve de limón que descompletaba la ganancia de la casa en la que antes habías trabajado. Eso para ti era lo de menos, pues ver al niño feliz siempre alegró tu cálido corazón. Gracias por tu amor incondicional; gracias por suprimir mis inseguridades debajo de aquel árbol en donde dejé mi miedo a cuestionar; gracias por tu rica comida, tus dulces abrazos, tus desvelos y preocupaciones cuando alguna enfermedad me asechaba; gracias por tu amor incondicional, tu ternura, tus consejos y tus sabias palabras. Jamás encontraré las palabras y jamás bastaran los párrafos para expresarte lo mucho que te admiro y lo tanto que te amo. Gracias por todo. Te amo mamá.

A papá, el otro bastión de mi vida, mi hormiga trabajadora. Te agradezco por haberme enseñado a ser responsable, a cumplir con mis deberes y a no temerle al trabajo. Jamás escuché un “tú no puedes” de tus labios, siempre fue un “inténtalo” aun y sabiendo que no lo lograría; eso lo escuché desde pequeño, cuando intentaba cortar las orillas del pasto de la casa en que nos contrataban; las orillas terminaban hechas un desastre, pero tú me motivabas a intentarlo hasta que conseguí agarrarle el ritmo a eso de la jardineada. Y así pasó con tantas

cosas, con tantos oficios y tantos trabajos. Por ello es que te agradezco por forjarme como un hombre de bien, por enseñarme el valor de las cosas y mostrarme el camino para llegar a la meta; gracias por compartirme tu amor al fútbol, por compartir esas tardes en donde nuestros corazones se sincronizan por el color de una camiseta; gracias por tu amor, tu comprensión y tu tolerancia. Te admiro como no tienes una idea. Gracias por todo. Te amo papá.

A mis hermanos, Tito y Daniel, que me cuidaron al ser el más pequeño de la camada y me enseñaron a como andar por los caminos que ellos acababan de pasar. Los recuerdos más preciados de mi infancia son a su lado, arriba de una avalancha con los ojos vendados o buscando jugar la reta con los niños archirrivaes de la calle vecina. La adrenalina de romper accidentalmente los vidrios y echarnos a correr mientras la vecina nos acusaba con mamá, jamás saldrá de mis recuerdos y sobre todo porqué un día en especial, mamá fue la heroína al defendernos y pagar la cuenta del vidrio y del mastique para enmendar nuestros pases de balón desatinados. Gracias por siempre cuidar de mí, por defenderme, por ayudarme, por ser mis amigos y cómplices de infancia. Gracias por las aventuras y las risas. Los amo y admiro desde que tengo memoria; desde que Dani me regalaba a la vida el concepto de empeño y dedicación, con su puestecito de dulces y chicharrones que misteriosamente solían desaparecer; desde que Tito me enseñó que a través de lucha y perseverancia se puede alcanzar cualquier meta. Gracias por todo, hermanos. Los amo.

A Michelle, mi caracolita ojos de girasol, con quien he pasado las mejores tardes de mi vida, con quien dibujo sueños y trazo futuros llenos de gatos, matchas y cafés. Gracias por apoyarme y escucharme cuando más lo necesito, por ser ese respiro que aleja mis cansancios y alegra mis días, por ser esa luz que me ilumina cuando pienso que todo es oscuro y que no hay una salida. Gracias por creer en mí, por disfrutar de la vida, del jazz, del café, de los viajes, del cine, de los videos de gatitos, de las librerías, de los museos, de las caminatas, de las cervezas, de las pláticas, a mi lado. Gracias por seguir bailando conmigo este vals sincopado; gracias por amarme, por apapacharme, por besar mis ojos y apaciguar mis angustias. Gracias por compartir tu sonrisa, por compartir tus días de descanso con tal de que los míos no sean tan cansados; gracias por tu ternura y tu amor; gracias por ser tú. Te amo.

Agradezco a todos mis amigos, que el plural aparenta que son muchos, pero la realidad es que son pocos. A mi cuatacho, Abel, por ser mi compañero de aventuras universitarias, de borracheras y de literatura; gracias por leerme a pesar de las distancias y aconsejarme con tu buena pluma en arreglos por hacer. A mi hermanito, Emmanuel, por todas las cosas que hemos vivido en nuestra larga amistad y por siempre mantener una sonrisa ante las adversidades.

A mi amigo y maestro, Chema, a quien le agradezco su apoyo, su tiempo y dedicación en este proyecto, pues sin sus consejos oportunos, seguiría perdido en búsqueda del loco director que quisiera guiar a esta orquesta desafinada. A todos mis amigos cronopios que de una u otra manera han estado a mi lado, tocando en una tornamesa o dentro de algún libro cortazariano. A Juan Alzate y a todos los músicos que mantienen vivo el sonido del jazz.

Agradezco al doctor Miguel Ángel Gutiérrez, que desde un principio acogió este proyecto de forma entusiasta, pues su gusto por el jazz a través de Jaco Pastorius y otros tantos músicos cubanos que salieron a colación desde aquella primera charla estructural de esta investigación, me dieron la certeza de que el camino sería guiado de una buena manera. Agradezco su tiempo y su interés por este proyecto, su disponibilidad para atender mis dudas de una forma acertada y su humanidad al comprender mis múltiples actividades.

A mis lectores internos, los doctores Jorge Silva Riquer y Jorge Amos Martínez, por sus críticas certeras y atinadas, por sus recomendaciones bibliográficas y las sugerencias realizadas a lo largo de los cursos y los coloquios de investigación, por enseñarme un mundo teórico al que no había tenido la oportunidad de conocer. De igual manera, agradezco a mis lectores externos, los doctores Antonio Ruiz Caballero y Guillermo Fernando Rodríguez Herrejón, por sus comentarios y críticas puntuales que permitieron que esta tesis siguiera por el buen camino, por su sencillez y sus buenos deseos, por enseñarme lo interesante de los *mass media* y las culturas de masas.

Por último, agradezco a las instituciones que me han guiado y que han apoyado esta investigación. En primer lugar a la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, que ha sido mi casa de estudios desde mi época preparatoria, luego de mi licenciatura y ahora de la maestría. Después, mi agradecimiento al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología

(CONACYT), pues sin la beca que me otorgó no hubiera podido dedicar mi tiempo completo a este proyecto de investigación y no hubiera logrado la consolidación de la misma.

Índice

Introducción.....	10
Capítulo I. Encarnación Payen y la Banda del Octavo Regimiento de Caballería: su presencia en la vida cultural de Nueva Orleans, 1884-1906	29
1.1. La comisión mexicana en la exposición de Nueva Orleans. 1884-1885.....	44
1.2. Panorama del florecimiento musical de la Banda Mexicana del 8° Regimiento de Caballería. Exposiciones, viajes y trayectorias, 1886-1894.....	65
1.3. Encarnación Payén y sus giras por los Estados Unidos y Europa, 1895-1906	83
Capítulo II. Conjeturas de lo que se fue y lo que regresó. De la hibridación musical México-Estados Unidos, a los nuevos estilos musicales	102
2.1. Modernidad, industria cultural y cultura de masas en las trayectorias del jazz.....	104
2.2. Los músicos mexicanos y su presencia en Nueva Orleans, confluencia y construcción de identidades	110
Capítulo III. El proto-jazz en México. Un acercamiento dancístico y musical, finales del siglo XIX a principios del siglo XX.....	139
3.1. Ragtime	142
3.2. CakeWalk.....	153
3.3. Foxtrot.....	170
3.4. Shimmy.....	182
Capítulo IV. El jazz en México. Aproximación a las primeras apariciones del concepto en el país. Significados, masificación, prohibición y músicos, 1920-1930.....	195
4.1. Los <i>mass-media</i> . Entre la prohibición y la propagación del jazz en México durante los años veinte.....	205
4.2. El jazz en México de los años veinte a los treinta. Músicos, espacios y agrupaciones..	259
Conclusiones	314
Fuentes	326

Resumen

Con esta investigación se ha pretendido aportar a la historiografía sonora del país un panorama del jazz dentro del territorio mexicano, resaltando el papel que tuvieron los músicos mexicanos en la vida cultural de Nueva Orleans y en la creación de las identidades híbridas durante la gestación de uno de los productos de consumo más populares de la primera mitad del siglo XX; haciendo notar que la vena musical mexicana y latina, estuvieron presentes en el jazz desde antes que este se conceptualizara como tal; dicha presencia creó una identidad e hibridación cultural entre México y los Estados Unidos, surgiendo a lo largo del último cuarto del siglo XIX y principios del XX, una serie de géneros híbridos dancísticos y musicales, que a través de los mismos músicos mexicanos se fueron inmiscuyendo en la dieta cultural del país; dichos géneros se asocian directamente con la prehistoria del jazz, entre los que destacan el *ragtime*, *cakewalk*, *foxtrot* y *shimmy*. Con estos géneros híbridos, también llamados modernos, pudimos corroborar que el protojazz estuvo presente en territorio nacional durante la misma temporalidad en que se desarrollaba en los Estados Unidos; por lo que decir que el jazz llegó a México en los años 20 del siglo XX, resulta erróneo, pues lo que llegó fue el concepto, mas no la sonoridad, con una carga de significados que no fueron bien aceptados por las políticas culturales del país, lo cual dio como resultado una serie de prohibiciones y posturas contra este género, pues en el modelo nacionalista posrevolucionario no había cabida a esta música estridente, lo cual cambió cuando en los años treinta a partir del blanqueamiento del jazz, el sentido de este género se resignificó y volvió a ser parte de los gustos de la clase dominante.

Palabras clave: Música, hibridación, industria cultural, baile, modernidad.

Abstract

With this research, we have tried to contribute to the musical historiography of the country a panorama of jazz within the Mexican territory, highlighting the role those Mexican musicians had in the cultural life of New Orleans and in the creation of hybrid identities during the gestation of one of the most popular consumer products of the first half of the 20th century. It is necessary to highlight that the Mexican and Latin musical veins were present in jazz since before it was conceptualized as such. This presence created an identity and cultural hybridization between Mexico and the United States, emerging throughout the last quarter of the 19th century and the beginning of the 20th century a series of hybrid dance and musical genres, which through the same Mexican musicians began to interfere in the cultural diet of the country. These genres are directly associated with the prehistory of jazz, including ragtime, cakewalk, foxtrot, and shimmy. With these hybrid genres, also called modern, we were able to corroborate that proto-jazz was present in the national territory during the same period in which it was developed in the United States. For this reason, to say that jazz arrived in Mexico in the 20s of the 20th century is wrong, since what arrived was the concept, but not the sonority, with a load of meanings that were not well accepted by the cultural policies of the country, which resulted in a series of prohibitions and positions against this genre, since in the post-revolutionary nationalist model there was no room for this strident music, which changed when in the thirties, after the whitening of jazz, the meaning of this genre was given new meaning and returned to be part of the tastes of the ruling class.

Introducción

La historia del jazz en México es una historia que lleva bastante muchos años en construcción; una historia que se ha entretendido en trabajos de enfoques periodísticos, musicológicos e históricos, resaltando en la mayoría de ellos el auge del jazz de los años 50 y mencionando su aparición en los años veinte, cuando el género ya estaba configurado como un género musical; sin embargo, se ha prestado poca atención a la temprana relación entre México y los Estados Unidos respecto al panorama sociocultural en dónde se gestó y se significó el producto musical más comercializado de la primera mitad del siglo XX.

La idea de realizar una investigación sobre las trayectorias del jazz en México se debe al impacto social y cultural que tuvo este género en el país durante sus diferentes etapas gestacionales; en primer lugar cuando el género se encontraba en configuración, es decir, antes de ser reconocido como jazz; posteriormente, cuando el género se consolidó, conceptualizó y se significó como género musical y por último, cuando se popularizó, globalizó y se convirtió en un producto de la industria cultural norteamericana.

Esta investigación surge con la inquietud de averiguar y conocer las distintas trayectorias que los músicos mexicanos recorrieron hasta llegar a consolidarse y reconocerse como jazzistas en territorio nacional; una trayectoria que comienza con una banda militar mexicana que estuvo presente en Nueva Orleans durante los procesos gestacionales antes mencionados. Algunos investigadores e historiadores norteamericanos, que han construido la historia del jazz, han señalado la relevancia de una banda militar mexicana que tocó en una feria de algodón en Nueva Orleans en el año de 1884. Se trata de la Banda del Octavo Regimiento de Caballería, dirigida por Encarnación Payén, que, si bien algunos libros sobre la historia del jazz en Nueva Orleans la mencionan, muy poco se conocía al respecto sobre la banda y su director. Entre los libros más relevantes que mencionan a la banda se encuentra el de Ted Gioia: *Historia del Jazz*¹ y el de Joachim Berendt: *El Jazz: de Nueva Orleans al Jazz Rock*;² ambas consideradas como las obras más importantes sobre este género musical; en estos títulos se puede apreciar el nombre de la banda mexicana, junto con algunos de sus músicos, siendo reconocidos como parte importante en la prehistoria del jazz de Nueva

¹ Gioia, Ted, *Historia del jazz*, Madrid, FCE, Turner, 2002, P.746.

² E. Berendt, Joachim, *El jazz: de Nueva Orleans al Jazz Rock*, México, FCE, 1999, P.763.

Orleans, ya que, como mencionan, su presencia dejó huella entre la sociedad y los músicos de este territorio, debido a la ejecución y la instrumentación con la que contaba la agrupación mexicana.

Además de los libros mencionados, se encuentra la obra de Michael Segell llamada: *El cuerno del diablo*; una obra dedicada específicamente a la historia del saxofón, partiendo desde su inventor, hasta la transformación y aceptación que fue teniendo este instrumento en Europa y América. Segell, al igual que Gioia y Berendt, hace alusión a la banda mexicana; empero, lo hace bajo la perspectiva de la importancia del saxofón mencionando lo siguiente:

Gracias a las bandas militares francesas, que acompañaban a las tropas donde fuera que hicieran base, los saxofones debutaron en México a principios de 1860 y migraron rápidamente a territorio nuevo. De hecho, se cree que el primer saxofonista en irse a vivir a Nueva Orleans fue el mexicano Florencio Ramos, un antiguo miembro de la banda del Octavo Regimiento de Caballería mexicana, la cual tocó en la Expo Universal de Centenario de Algodón e industrial del Mundo, en Nueva Orleans, en 1884, y se disolvió poco después. Muchos de los desertores se convirtieron en miembros de la primera generación de jazz de la ciudad y tuvieron una fuerte influencia de México en el idioma musical emergente y poliglota. (Por ejemplo, los mexicanos habían introducido el pizzicato, el método de punteo para tocar el contrabajo, a la música popular que luego se volvió la técnica aceptada entre los bajistas de jazz. Y la popular “Sobre las Olas” de Juventino Rosas se adoptó como un estándar en los conciertos de jazz en Nueva Orleans, aun cuando era un vals).³

Aparentemente la presencia de los músicos mexicanos desde aquella exposición de 1884 ganó adeptos en el país vecino; por ejemplo, el mismo Joachim Berendt menciona que “Al Rose, autor de Nueva Orleáns, cree que el ragtime surgió cuando las bandas negras trataron de tocar música mexicana. Y la vieja revista *New Orleans* supone que la palabra “jazz” fue una degeneración de la expresión mexicana “Música de Jarabe”⁴, argumentando Berendt, que la vena musical mexicana está inmersa en los orígenes del jazz de Nueva Orleans.

En esta investigación no se pretende determinar si los músicos mexicanos formaron, o no, parte de estos orígenes del género; lo que sí se pretende es seguir el rastro de estos músicos mexicanos que estuvieron presentes y formaron parte de los procesos y trayectorias culturales que le darían forma a lo que en los años veinte se le conceptualizaría como jazz.

³ Segell, Michael. *El cuerno del diablo. La historia del saxofón, de la novedad escandalosa al rey de lo cool*, México, Paralelo 21, 2015, p.35-36.

⁴ E. Berendt, Joachim, *El jazz...* p.557.

Si bien el recorrido de estos músicos en los Estados Unidos se reconoce e inicia con la Banda del 8º, es necesario mencionar que esta no fue la única que destacó en aquel territorio, pues hubo otras agrupaciones de corte militar y no militar que tiempo después se inmiscuyeron en los estados norteamericanos; de la misma manera, es preciso destacar que entre las múltiples bandas mexicanas hubo una que, al igual que la del 8º, fue relevante en la vida cultural de Nueva Orleans durante el último cuarto del siglo XIX, me refiero a la Orquesta Típica Mexicana, dirigida por Carlos Curti, agrupación que también estuvo presente en el país vecino desde aquella Feria del Algodón de 1884.

Si bien la Orquesta Típica no figura dentro del campo de estudio de los investigadores norteamericanos, a comparación de la dirigida por Payén, en esta investigación se rastrea la participación de este par de agrupaciones dentro de la creación de ambas identidades culturales, la norteamericana y la mexicana, en donde a través de la música se buscaba interponer el sentido identitario a través de las industrias culturales, por lo que ambas agrupaciones son de vital importancia en este trabajo, ya que su relación con la prehistoria del jazz y después con el asentamiento del jazz en territorio nacional, estarán ligadas de principio a fin.

La distancia temporal entre la primera presentación de este par de agrupaciones en los Estados Unidos y la aparición del concepto de jazz en la República Mexicana es demasiado larga; empero, hubo en México expresiones artísticas que iban de la mano de lo que se escuchaba y bailaba en el país vecino. Géneros dancísticos como el *ragtime*, *cakewalk*, *shimmy* o *foxtrot*, que forman parte de la historia del jazz, también se encontraron presentes en México debido a la conectividad cultural que se tuvo desde que las bandas militares y las orquestas típicas cobraron popularidad en los Estados Unidos y que entre ese ir y venir, estos géneros, llamados modernos, se inmiscuyeron en la vida cultural de los mexicanos.

Esta inclusión a la modernidad a través de dicha diversificación artística, no fue aprobada por todos los sectores sociales del país, ya que si tomamos en cuenta que la República Mexicana atravesó por diversas etapas en las que se buscaba una crear una visión externa de lo mexicano, hicieron que el jazz y sus intérpretes no formaran parte de lo que se concebía como identidad mexicana, creando algunas prohibiciones en los años veinte, lo cual

provocó que este género, al igual que en los Estados Unidos, se convirtiera en una música de resistencia, si bien no de carácter racial, sí de subsistencia musical.

Las prohibiciones al jazz comenzaron por el sector gubernamental y algunos grupos sociales, como el católico que asociaba al género con todo lo prohibido o el sector de la música de cámara que llamaba disonante a las melodías y ritmos del jazz. El discurso vasconcelista en los años veinte giraba en torno a prohibir el género que opacaba la idea del nacionalismo mexicano; sin embargo, el mismo discurso se veía manchado por el consumo de esta música entre la élite gubernamental y por algunos sectores de la sociedad, además de que el estandarte musical que llevaba la bandera del nacionalismo en aquella época eran las orquestas típicas, mismas que también ejecutaban los géneros modernos como jazz y *foxtrot*.

Fue hasta los años treinta cuando el jazz, con un nuevo significado en los Estados Unidos y por ende en el territorio nacional, es aceptado por algunos sectores que antes lo creían inadecuado; esto se debió a que el género sufrió una transformación al ser ejecutado por grandes bandas de músicos blancos, mejor conocidas como *bigbands*, y al ser utilizado como una herramienta de diplomacia política, lo cual provocó en México la creación de una avalancha de nuevas Orquestas de Baile, que cobraron popularidad a lo largo de los años treinta y cuarenta. Ese fue el momento en el que el jazz entró de lleno, como un producto preponderante, en una industria con diversas ramificaciones culturales, económicas y políticas.

Partiendo de lo dicho en las páginas anteriores, el objetivo principal de esta investigación es indagar y construir una historia de las trayectorias del jazz en México, partiendo de la presencia de los músicos mexicanos en Nueva Orleans, desde el año 1884, hasta la conformación de agrupaciones de jazz en territorio nacional durante los años veinte y treinta. Se pretende reconstruir la historia de la Banda del 8° Regimiento de Caballería y analizar su presencia en la vida cultural de la ciudad portuaria antes mencionada y posteriormente en algunas ciudades europeas; de igual manera, se busca enlazar a las orquestas típicas con estas actividades y prácticas culturales en la conformación de las identidades entre México y Estados Unidos, así como su relación con las recientes industrias culturales que se ejercían entre ambos países.

Dichas identidades se verían reflejadas en las músicas que compartieron estos países a lo largo del último cuarto del siglo XIX y principios del siglo XX, por lo que la interacción entre ambas musicalidades terminaría por formar una serie de identidades híbridas; por ende se busca analizar a estos músicos y a sus espacios de actuación para entender como el desarrollo y el proceso gestacional del jazz se vivió a la par en territorio mexicano a través de dichas identidades, las cuales se vieron reflejadas en los llamados bailes modernos que tuvieron de acompañamiento musical a lo que puede denominarse como los principios sonoros del jazz.

A través de estas danzas modernas se pretende demostrar que dichos principios sonoros del jazz fueron conocidos por los mexicanos muchísimo antes de la temporalidad en que se tiene determinada su llegada; es decir, que cuando llega el concepto jazz en los años veinte del siglo XX, lo que llega son los significados, más no la sonoridad que ya se encontraba inmiscuida en los diversos espacios de actuación de la época en donde las danzas o bailes modernos ganaron adeptos.

De igual forma se tiene como objetivo analizar el panorama del jazz, constituido como tal, en México durante la década de los años veinte hasta llegar al año de 1930. En esta década de estudio se realizará un seguimiento a los significados que cobró el jazz en el país; a la recepción política y social de lo que implicaba el concepto de jazz; al papel de los *mass media* en la masificación del jazz; a las prohibiciones que giraron en torno al género; a las agrupaciones que surgieron en esta temporalidad y, sobre todo, a los espacios de actuación en donde solía ejecutarse.

Por ende, se puede decir que esta tesis parte de la idea de determinar que los músicos mexicanos formaron parte de las identidades culturales norteamericanas y mexicanas que, al entrar en contacto, le dieron forma a diversas expresiones dancísticas y musicales que se globalizaron gracias a las industrias culturales encargadas de distribuir los diversos sistemas de representación, adjudicándole significados a estos llamados géneros modernos. Dichas expresiones estuvieron presentes en territorio mexicano por las identidades híbridas que se forjaron entre los músicos mexicanos y norteamericanos desde la exposición de Nueva Orleans de 1884, pues durante los últimos años del siglo XIX, en México se consumió tanto la música, como las danzas que se encuentran dentro del campo semántico de lo que años

más tarde sería conceptualizado como jazz. Éste cobró diferentes significados en el país, siendo concebido primeramente como género dancístico, después como complejo cultural y por último como género musical, relacionando cada etapa con el acontecer y la función social de este género. Durante estos cambios en donde el jazz pasó por diferentes resignificaciones, se vieron implícitos los conflictos de identidad por el que atravesaron los músicos mexicanos, ya que la idea de crear una identidad nacional en los años veinte, terminaría por desacreditar y prohibir al género en territorio mexicano, siendo hasta que los nuevos sistemas de representación norteamericanos le otorgaron un nuevo valor cultural al jazz, tras su blanqueamiento e institucionalización, cuando de nueva cuenta comenzó a ganar adeptos entre las distintas sociedades del territorio mexicano.

Para analizar estas trayectorias del jazz en México, es importante indagar en conceptos que se han mencionado reiteradas ocasiones en las páginas anteriores y, sobre todo, dejar en claro los postulados teóricos en los cuales está centrado este trabajo. Es habitual hoy en día definir a la música como un ordenamiento voluntario de sonidos y silencios en el tiempo o como una organización temporal del sonido. La definición es incompleta, puesto que hay un sobreentendido que no se incluye en su formulación: “se trata de un lenguaje, su objetivo es la comunicación, y posee potencial expresivo. Es básicamente un hecho cultural; es decir que responde a un código compartido por la comunidad que lo produce y a la cual está dirigido. Los sonidos y el ordenamiento al que éstos han sido sometidos constituyen un sistema de significados, sistema diferente al de otros lenguajes y por lo tanto no “explicable” a través de ellos”.⁵

La música forma parte de nuestro día a día, siempre nos ha acompañado, es uno de los rituales más antiguos de la especie humana. No se sabe muy bien cómo y porqué el hombre comenzó a hacer música, pero sí está claro que es un medio para percibir el mundo y un potente instrumento de conocimiento; tal y como lo menciona Jaime Hormigos en su trabajo sobre la sociología de la música:

Desde el análisis sociológico, podemos afirmar que la experiencia musical genera campos de actividad cultural, desempeñando un papel activo y social. Todas las funciones de la música son determinadas por la sociedad, por tanto, podemos decir que únicamente conoceremos la música y los movimientos sociales que hay en torno a ella, si conocemos el trasfondo cultural

⁵ Aharonián, Coriún, *Introducción a la música*, Uruguay, Tacuabé, 2002, p.7.

en el que se crea, ya que cada cultura musical está compuesta de sus propias peculiaridades y tiene establecidos procedimientos concretos para validar la música, para desplazar los límites de lo que se incluye y lo que se excluye como parte de un género o para crear etiquetas que ayuden a la interpretación y clasificación del sonido.⁶

De esta manera, el concepto de música entendido como “compartimento estanco, no es común a todas las culturas; en las sociedades en las que el hombre no es parcelado, se hace muy difícil establecer límites entre música y poesía, entre música y danza, entre música y expresión erótica, entre música y evento religioso, entre música y magia, entre música y medicina, entre música y trabajo, entre música y fiesta, entre música y vida política comunitaria.”⁷ Resulta evidente que el mundo está repleto de diferentes tipos de música: tradicional, folk, clásica, jazz, rock, pop, etc. Así ha sido siempre, pero las modernas comunicaciones y la tecnología de la reproducción sonora han hecho del pluralismo musical parte de la vida cotidiana.

Sin embargo, los modos en los que pensamos en la música no reflejan esta situación. “Cada tipo de música llega con su propio modo de pensar en la música (y la única música en la que pensar). En concreto, el modo de pensar en la música característico de escuelas y universidades refleja más cómo era la música en la Europa del siglo XIX que cómo es en la actualidad, en cualquier parte. El resultado es una especie de brecha de credibilidad entre la música y el modo en que pensamos en ella”.⁸

A causa de la gran diversidad musical existente en todo el mundo se ha intentado categorizar a la música; la tarea no ha sido nada fácil debido a la complejidad del asunto, y es que no es que el concepto quede ahí inamovible, sino al contrario, el concepto ha cambiado conforme a la evolución de las sociedades mismas; digamos que lo que hoy conocemos como música, no lo era en el siglo XIX; imaginemos pues a los oyentes de Beethoven disfrutar de un solo improvisado *bebopero* de Charlie Parker o un *Rock’n Roll* de Jerry Lee Lewis, el resultado sería algo posiblemente catastrófico para sus oídos, nada cerca de su perspectiva de música. La definición de música prácticamente la determina la sociedad, al igual que su

⁶Hormigos Ruíz, Jaime, *La sociología de la música. Teorías clásicas y punto de partida en la definición de la disciplina* (España: Barataria. Revista Castellano- Machea de Ciencias Sociales, núm. 14. 2012), 76.

⁷ Hormigos Ruíz, Jaime, *La sociología de la música...*, 7.

⁸ Cook, Nicholas, *De Madonna al canto gregoriano. Una muy breve introducción a la música*. (España: Siglo XXI, 2012), 10.

sentido del gusto; sin embargo, se han realizado conceptos antropológicos, semióticos e históricos sobre la misma, cayendo siempre en la subjetividad que esto conlleva.

El asunto de la categorización nos lleva al concepto de género musical; partiendo el concepto en dos, comenzaremos por el de género. La definición de género ha supuesto una gran dificultad. Las diferentes culturas y sociedades son las que determinan y hacen patentes dichas diferencias. El concepto de género desde el punto de vista categórico y científico es también muy importante y relevante, para el caso específico de este trabajo, cuando mencionamos género, hacemos alusión al marco semántico dentro del concepto de género musical:

Un género musical es un conjunto de hechos musicales, reales y posibles, cuyo desarrollo se rige por un conjunto definido de normas socialmente aceptadas. El hecho de que las normas del género sean “socialmente aceptables” no implica en absoluto que haya que recurrir al concepto de “sociedad”, ya que las normas son aceptadas por una comunidad concreta, por un conjunto definido y claramente identificable de personas relacionadas con el género en cuestión (los músicos, el público, los críticos, las instituciones económicas, etc.)⁹

El género es una categoría taxonómica y puede entenderse como “familia” o “tipo” (en sentido general). En biología el género está entre la familia y la especie. Esta idea del género pasó de ahí a la música. El jazz, como género, engloba a varias “especies” (los que podrían llamarse subgéneros) de música: *free jazz*, *latin jazz*, *bebop*, *cool jazz*, *jazz fusión*, etc. Las consideraciones para establecer al jazz como un género son formales, es decir, se establece a partir de las características que lo hacen único y diferente de otros géneros: rítmicas, melódicas, instrumentales, sonoras, formales, armónicas, tímbricas, etc.

Si hacemos la pregunta sobre el género a estudiar, ¿qué es el jazz?, podríamos deducir que la respuesta, al igual que el origen etimológico de la palabra, es totalmente ambigua; sin embargo, si partimos de una interpretación musical podemos encontrar características como las antes mencionadas, aunque estas no nos ofrezcan una definición del concepto apegada a los significados que giran en el campo semántico de la palabra. Por ende, se pretende aportar con esta investigación, luego de analizar el género desde una perspectiva sociocultural, una respuesta a la pregunta planteada desde un enfoque no musicológico.

⁹ Fabbri, Franco. *Tipos, categorías, géneros musicales. ¿Hace falta una teoría?*, Turín, Universidad de Turín, 2006, p.4.

Si bien podemos obtener una definición del jazz desde una perspectiva musical, también es posible referenciarlo a la cuestión social, a sus músicos, intérpretes y oyentes. Hablando en cuestiones históricas, podemos relacionar el sentido de la palabra “jazz” con los diversos cambios ocurridos en los Estados Unidos a principios y mediados del siglo XX; como bien lo mencionó Berendt:

[...] grandes músicos de jazz han sentido la relación entre el estilo que tocan y la época en que viven. La alegría libre de toda preocupación del Dixieland corresponde al periodo previo a la primera Guerra Mundial. En el estilo Chicago se percibe la intranquilidad de los roaring twenties. El estilo de Swing materializa la seguridad y la estandarización en masa de la vida poco antes de la segunda Guerra Mundial y, en palabras de Marshall Stearns, el “Love of bigness”, el enamoramiento de las dimensiones grandes y cada vez mayores, tan típicamente norteamericano y en el fondo muy humano. El bebop capta el intranquilo nerviosismo de los años cuarenta. El cool jazz expresa buena parte de la resignación de los seres humanos que viven bien, pero que saben que ya se produce la bomba H. El hard bop está lleno de protesta, una protesta que de inmediato se convirtió en conformismo por la moda de la música funk y soul, conduciendo a la manifestación de la protesta, libre de compromisos, frecuentemente violenta del free jazz y finalizando en el jazz de los años setenta, en que inicia una nueva fase de consolidación.¹⁰

Con esto quiero decir que a través de los años el sentido del jazz, como palabra y estructura sonora, ha cambiado no sólo en cuestiones musicales, sino que la relación con diversas cuestiones sociales ha quedado implícitas y relacionadas a los significados y funciones del concepto; pasando de ser un ritmoailable con el swing de los treinta, a ser una música de protesta racial en los años sesenta. Por ello es por lo que creo de gran importancia determinar el sentido y significado que tuvo el jazz en la población mexicana y así, a través de esta historia, responder a la pregunta ¿qué es el jazz? dentro de la óptica del mexicano de principios del siglo XX y como la perspectiva y significados fueron cambiando a través de los años.

En esta investigación el jazz será entendido como un fenómeno sociocultural en donde el vínculo México-Estados Unidos es eminente; será entendido, en primer lugar, como un género dancístico que se fue construyendo y asociando a los bailes modernos que se popularizaron a finales del siglo XIX y principios del XX, en donde fueron obteniendo significados asociados a lo impuro, lo inmoral, lo inapropiado; a este periodo, en donde el

¹⁰ E. Berendt, Joachim, *El jazz...* pp.15-16.

concepto de jazz no existía, pero sí la presencia sonora que acompañaba a estas danzas, le llamaremos proto-jazz¹¹, ya que encontramos un acercamiento sonoro y significativo a lo que en los años veinte sería conceptualizado como “jazz”.

Posteriormente, cuando el concepto surge y se populariza en los años veinte, se entenderá el género de otra manera, pues a partir de este momento se comprenderá como una agrupación moderna compuesta por una instrumentación característica en donde se destaca el uso de instrumentos de metales como el saxofón, la trompeta, el trombón y algunos instrumentos peculiares del jazz como el uso del banjo; estas bandas de jazz, también conocidas como *jazzband*, se encargaban de ejecutar los bailes modernos de la época, como el *foxtrot*, *shimmy* y el *tango*, por ende, se podrá entender al jazz a principios de los años veinte, como un complejo cultural en donde la música, los instrumentos y el baile estaban completamente relacionados dentro del mismo concepto.

Por último, entenderemos al jazz como un producto cultural que se masificó a lo largo del mundo y que, en México, al estar relacionado desde la creación de este, ganó adeptos de forma inmediata, aunque también hubo diversos sectores de la sociedad que no empatizaban con el género debido a los significados que arrastraba la prehistoria del género, pero que al ser blanqueado y reconceptualizado a principios de los años treinta, fue inmiscuyéndose a los sectores antes mencionados.

Resumiendo, el jazz será entendido como un género que se consolidó a través de las identidades culturales e identidades híbridas que surgieron en el siglo XIX en los Estados Unidos, específicamente en Nueva Orleans, destacando dentro de estas la hibridación que hubo entre los músicos de México y del país vecino, que a la inmediatez terminarían por ejecutar las nuevas músicas y danzas modernas en territorio nacional, teniendo de esta manera al protojazz desde muy temprana edad en el país, para después convertirse en un complejo cultural que terminaría por gestarse, a finales de los años veinte y principios de los treinta, como producto de consumo norteamericano que se masificó a lo largo de la primera mitad del siglo XX.

¹¹ El concepto de “proto-jazz” tienen un sentido histórico porque está construido desde la perspectiva de lo que llegaría a ser en el futuro. Ese proto-jazz es solo una etapa en el devenir de lo que se conoce como el jazz y solo tiene sentido en su relación con éste.

La identidad es un concepto que se encuentra de manera implícita a lo largo del texto. Este será entendido bajo la óptica del sociólogo Stuart Hall, quien propone y distingue tres conceptos de identidad distintos: “(a) del sujeto de la Ilustración; (b) del sujeto sociológico y (c) del sujeto posmoderno”.¹² El primero, argumenta Hall, estaba basado en una concepción del sujeto humano como individuo totalmente centrado y unificado, dotado de capacidades de razón, consciencia y acción; es decir, en donde el centro esencial del ser era la identidad de una persona, una concepción muy individualista del sujeto y su identidad de él mismo.

La segunda distinción es la noción del sujeto sociológico, que “reflejaba la complejidad creciente del mundo moderno y la consciencia de que este núcleo interior del sujeto no era totalmente autónomo y autosuficiente, sino que se formaba con relación a los otros cercanos que transmitían al sujeto los valores, significados y símbolos de los mundos que habita”¹³, es decir, la identidad se forma en la interacción del yo y la sociedad, en donde el diálogo continuo con los mundos culturales de fuera y las identidades que estos ofrecen.

La identidad, entendida de esta manera, “establece un puente sobre la brecha entre lo “interior” y lo “exterior”, entre el mundo personal y el público [...] el sujeto, previamente experimentado como poseedor de una identidad, establecida y unificada, se está volviendo fragmentado; compuesto, no de una sola, sino de varias identidades, a veces contradictorias y sin resolver”.¹⁴

Por último, encontramos al sujeto posmoderno, “conceptualizado como carente de una identidad fija, esencial o permanente. La identidad se convierte en una “fiesta móvil”, pues es formada y transformada continuamente con relación a los modos en que somos representados o interpelados en los sistemas culturales que nos rodean [...] el sujeto asume diferentes identidades en momentos distintos, identidades que no están unificadas en torno a un “yo” coherente”.¹⁵ En el sujeto posmoderno, encontramos a una identidad que está sujeta a cambios, en donde la idea de una identidad unificada es meramente una utopía, debido a

¹² Hall, Stuart, *La cuestión de la identidad cultural*, en: “Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales”, Colombia, Envión Editores, 2010, p.364.

¹³ Hall, Stuart, *La cuestión de la identidad cultural*...p.365.

¹⁴ Ídem.

¹⁵ Ídem.

los múltiples sistemas de significación y representación cultural que se han desarrollado a lo largo de la historia.

De la postura teórica que propone Stuart Hall para entender el concepto de identidad, será el del sujeto sociológico el que servirá para entender las identidades culturales que se entretejen en esta investigación, ya que de principio a fin se denotan una multiplicidad de “identidades que surgen como producto de una historia social e individual a la vez, cuyas transformaciones se conjugan con cambios más amplios que se suceden en otros ámbitos ligados al desarrollo de la globalización”¹⁶ y la modernidad; estos cambios están presentes en la producción, en las relaciones sociales, en las prácticas musicales, en las instituciones, en los espacios de actuación, en la industria cultural, etc.; que serán tratados en este trabajo.

Dentro de dichas identidades ligadas a la globalización, surge la identidad cultural que se forma a través de la pertenencia a una cultura nacional. Las identidades nacionales han sido una de las principales fuentes de identidad cultural surgidas en la modernidad, convirtiéndose en un “sistema de representación [...] que equivale a comprenderla como un conjunto de significados que se ponen en juego a través de narraciones, imágenes, relatos y memorias que desde el presente establecen relaciones y vínculos con el pasado”.¹⁷

Estas representaciones están ligadas a una estructura de poder cultural que pretende homogeneizar y suprimir a la diferencia sustituyendo cualquier vestigio de conflicto que anide en su creación por la narración dulce y abstracta a un “nosotros”. En palabras de Hall: “por muy diferentes que sean sus miembros en términos de clase, género o raza, una cultura nacional busca unificarlos dentro de una identidad cultural, para representarlos a todos como pertenecientes a la misma gran familia nacional”.¹⁸

Las estructuras de poder cultural son las que forman las identidades nacionales, ya que estas no son elementos con los que nacemos, sino que son formadas y transformadas dentro de y en relación con la representación que se le asigne en determinado momento. La cultura nacional se convirtió en una pieza clave para la industrialización y en un motor de la

¹⁶ Hall, Stuart, *Identidad y Diáspora: la paradoja del perpetuo viaje de retorno a América*, en: “Stuart Hall desde el sur: legados y apropiaciones”, Eduardo Restrepo (coordinador), Argentina, CLACSO, 2014, p.84.

¹⁷ Hall, Stuart, *Identidad y Diáspora...* p.88.

¹⁸ Ídem.

modernidad¹⁹, ya que están compuestas no solamente de instituciones culturales, sino también de símbolos y representaciones. “Una cultura nacional es un discurso, una manera de construir significados que influencia y organiza tanto nuestras acciones como la concepción de nosotros mismos. Las culturas nacionales construyen identidades a través de producir significados sobre “la nación” que podemos identificar”.²⁰

Las identidades culturales que forman parte de estas trayectorias del jazz en México, las podemos encontrar desde la temprana relación de México y los Estados Unidos, en donde los músicos mexicanos fueron parte de las estructuras de poder cultural y de los sistemas de representación que fueron enviados a Norteamérica desde la exposición mundial de Nueva Orleans de 1884 y que a través de su ir y venir del país vecino a territorio nacional, formaron parte de las identidades híbridas que se gestaron en los Estados Unidos para luego desarrollarlas y significarlas dentro del país.

Estos músicos se encontraron inmersos en la conformación y en los procesos de construcción de dos identidades diferentes, la norteamericana y la mexicana; creando una integración cultural, en cuanto a su adaptación y propagación de su estilo musical en los Estados Unidos, pero también un choque, al enfrentarse a los gustos de la cultura norteamericana que después vendrían a replicarlos a territorio mexicano; esto se debió a que los diferentes sistemas de representación ejercidos entre ambos países, eran significados de diferentes maneras, lo cual daría como resultado identidades en conflicto por parte de los músicos mexicanos, que, en primera instancia, formaban parte de un sistema de representación que a través de sus indumentarias, instrumentos y programas musicales, buscaban identificarse como mexicanos vinculados a su pasado histórico, para luego inmiscuirse y formar parte de la idea de una nación moderna como resultado de los híbridos culturales que se gestaron en Norteamérica.

En otras palabras, aquellos músicos enviados a propagar la identidad nacional mexicana terminaron siendo parte de una reciente y formativa identidad moderna norteamericana, que, a su vez al vincularlas, dejaron de lado las identidades nacionales para

¹⁹ Hall, Stuart, *La cuestión de la identidad cultural...* p.381.

²⁰ Ídem.

darle paso y forma a las identidades híbridas²¹ que terminarían por crear nuevas formas de expresión artística a través de la música y la danza.

La hibridez no se refiere a personas híbridas, que puedan contrastarse como sujetos completamente desarrollados en relación con otros individuos “tradicionales” y “modernos”. Es un proceso de traducción cultural, que es agnóstico porque nunca culmina, pero, en su vacilación, persiste. Esta no es simplemente una apropiación o una adaptación; es un proceso a través del cual se exige a las culturas que revisen sus propios sistemas de referencia, sus normas y valores, apartándose de sus reglas de transformación habituales o “innatas”. La ambivalencia y el antagonismo acompañan todo acto de traducción cultural, porque el negociar con la “diferencia del otro” revela la insuficiencia radical de nuestros propios sistemas de sentido y significación.²²

Estas nuevas identidades, asociadas a la modernidad y la globalización, se vieron en conflicto cuando los músicos mexicanos ejecutaban en el país las músicas que acompañaban a las danzas modernas durante el último cuarto del siglo XIX y principios del XX, sobre todo cuando los sistemas de representación comenzaron a tener significados asociados a los malos modales, creando una reacción prohibitiva por parte de las estructuras de poder cultural del país ante las danzas y músicas modernas de la época, sobre todo en el periodo del *shimmy* y posteriormente del jazz a principios de los años veinte, cuando en México, luego de la Revolución Mexicana, dichas estructuras de poder se focalizaron en la implementación de una nueva identidad nacionalista que utilizaría, de nueva cuenta, sistemas de representación con una vinculación histórica a través diversas expresiones artísticas y musicales, en donde el jazz y las danzas modernas ya no tenían cabida.

Para entender esta transición y este conflicto de identidades por las que pasaron los músicos mexicanos, hasta consolidarse y reconocerse como jazzistas, se utilizarán algunos conceptos para comprender las trayectorias y las formas en que estas identidades híbridas fueron propagadas, pero también prohibidas dentro del país. Los conceptos que acompañarán el recorrido de esta investigación son el de modernidad, industria cultural y cultura de masas; en donde a través de las teorías sociológicas de Max Horkheimer, Theodor W. Adorno,²³

²¹ Hall, Stuart, *La cuestión de la identidad cultural...* p.388.

²² Hall, Stuart, *La cuestión multicultural*, en: “Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales”, Colombia, Envión Editores, 2010, p.601.

²³ Horkheimer, Max. Adorno, Theodor W, *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos*, Madrid, España, Editorial Trotta, 1998.

Umberto Eco²⁴ y Bruno Latour²⁵, se logrará entender como estas identidades estuvieron implícitas en las industrias culturales que a través de diversos *mass medias*, se encargaron de propagar los sistemas de representación que terminarían girando en torno al protojazz y después al jazz conceptualizado como tal, además de vincular dichas industrias culturales con el desarrollo del gusto de los mexicanos hacia estos productos norteamericanos, en donde el capital simbólico y cultural que propone Pierre Bourdieu²⁶, serán fundamentales para la comprensión de dichos gustos.

Para el análisis de los datos y de las fuentes, fueron fundamentales los postulados teóricos de la historia cultural y la historia social de la música, en los cuales se propone que la música forma parte de las estructuras sociales de la cultura que determinan y condicionan a los actores y sus obras, lo que permite articular la relación existente entre los músicos, las instituciones y la sociedad en donde generan su actividad artística.

Vivimos inmersos en un universo sonoro que condiciona nuestra existencia y, sin embargo, no concedemos la atención necesaria al mundo de los sonidos organizados -música- que nos rodea. Jaques Attali advierte que el saber occidental continúa, después de veinticinco siglos, tratando de ver el mundo, y que no ha comprendido que el mundo no se mira, sino que se oye, “no se lee, se escucha”, señala.²⁷

A raíz de esta advertencia de Attali, se pretende que la música sea estudiada desde diversos enfoques, ya sea estético, económico, artístico, tecnológico, biográfico o social; todos estos enfoques son válidos a la hora de abordar un tema tan interdisciplinario como es la música; empero, el enfoque que resaltaré en esta investigación es el de la historia social. Con ello no quiero decir que se dejará de lado la cuestión estética o artística del jazz en México, puesto que eso mismo forma parte de las expresiones de los músicos ejecutantes, al igual que el desarrollo tecnológico en los instrumentos o las cuestiones económicas en el desarrollo de dicho género.

²⁴ Eco, Umberto, *Apocalípticos e integrados*, España, Penguin Random House, 2021.

²⁵ Latour, Bruno, *Nunca fuimos modernos. Ensayo de antropología simétrica*, Argentina, Siglo XXI, 1997.

²⁶ Bourdieu, Pierre, *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*, Argentina, Siglo XXI, 2010.

²⁷ Attali, Jacques, *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. México, Siglo XXI, 1995, p.11.

Al darle este enfoque a la creación de una historia social de las trayectorias del jazz en México, se pretende descubrir cómo la sociedad mexicana recibió, transformó, mexicanizó y preservó determinadas propuestas de este género dentro de la cultura popular del país. De igual manera, se pretende conocer a sus ejecutantes y su entorno político, social y cultural; conocer quienes compusieron, quienes tocaron, quienes bailaron y escucharon ese nuevo género que se gestó en México desde finales del siglo XIX y a principios del siglo XX. Utilizar como enfoque la historia social de la música supone, como lo menciona Juan Pablo Gonzáles:

una serie de conceptos de manera explícita o implícita, como: rol social, clase, status, identidad, consumo y capital cultural, reciprocidad, poder, dentro y periferia, mentalidad, ideología, género, comunicación y recepción, oralidad y escritura, hegemonía y mito. Estos conceptos constituyen herramientas interpretativas necesarias para abordar la función social de la música, sus aspectos de producción y consumo, y su participación en la construcción de modos colectivos de percibir y reaccionar frente al mundo.²⁸

La historia social nos permite captar, con relativa claridad, muchos factores dinámicos que están siempre presentes en la vida de las sociedades. No se trata sólo de realizar una historia que estudie el estilo musical y su lenguaje; sino más bien, sus modos de uso, las formas en que el jazz circulaba por el país, su construcción y significado social. Por ello es necesario resaltar el enfoque que se pretende dar a esta investigación.

“La música popular que puede ser historizada, es aquella que ha dejado registros e indicios, sean escritos, sonoros e iconográficos, evidentes o conjeturables, y que se conservan en la memoria de las personas”.²⁹ Esto quiere decir que se puede realizar una historia del jazz con diversas fuentes, ya sean impresas, orales, sonoras, etc. Como lo menciona Claudio Rolle, lo importante es que “deben ser puestas a dialogar entre ellas, buscando generar un tejido polifónico para los ojos y oídos del historiador y del musicólogo. Los impresos incluyen fuentes primarias – literarias, musicales, e iconográficas –, y secundarias, que corresponden a una bibliografía formada por textos teóricos y de referencia, monografías,

²⁸ Gonzáles, Juan Pablo; Rolle, Claudio. *Escuchando el pasado: hacia una historia social de la música popular*. Revista de Historia, núm. 157, diciembre, 2007, p.36.

²⁹ Gonzáles, Juan Pablo; Rolle, Claudio. *Escuchando el pasado...* p.39.

biografías, ensayos y novelas. Estos textos deben girar en torno a la historia, la sociedad, la cultura, y la música de un lugar en un período determinado y sus esferas de influencia”.³⁰

Las fuentes primarias pueden ser diversas; como, por ejemplo, el uso de periódicos y revistas de la época. Memorias, crónicas, comerciales, programas, partituras, notas, cancioneros, dibujos, discos, fotos, etc., fueron de suma importancia para la construcción de esta historia. De manera general, se podría decir que todas las fuentes sonoras, iconográficas y de archivo, forman la estructura vertebral que, al ser entretrejidas, le dieron forma y sentido a la creación de estas trayectorias del jazz mexicano.

Para la elaboración de este trabajo fue necesario indagar en el mayor tipo de fuentes, como las antes mencionadas, ya que es muy poca la historiografía existente sobre el tema. Es necesario destacar el papel de los archivos y las hemerotecas digitales en la construcción de esta investigación, pues debido a la pandemia global provocada por el virus SARS-CoV-2, los acervos físicos como el Archivo General de la nación (AGN), el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez” (CENIDIM) y el Archivo Histórico de la Secretaría de la Defensa Nacional (AHSDN), que eran sitios de búsqueda programados en el itinerario de este trabajo, se encontraron cerrados a lo largo de dos años.

Por ende, los espacios digitales como la Hemeroteca Digital Nacional de México (HNDM), de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM); el repositorio digital de la Mediateca del INAH; la hemeroteca norteamericana *Library Of Congress*; la Biblioteca Digital de Luisiana; y el archivo sonoro *UCSB Cylinder Audio Archive*, fueron de vital importancia, ya que el aparato crítico, en su mayoría, gira en torno a las fuentes hemerográficas. Al enfrentarnos ante esta situación pandémica, llegaron nuevos retos como el utilizar y explorar fuentes en estos repositorios digitales que antes hubieran estado fuera del panorama del historiador; sin embargo, la experiencia fue grata al poder explorar en publicaciones norteamericanas que en la cotidianeidad se encuentran fuera del alcance.

En cuanto a las fuentes bibliográficas se tomaron como punto de partida algunas obras en las que se ha trabajado el tema del jazz en México, enfocándome en algunos como:

³⁰ Gonzáles, Juan Pablo; Rolle, Claudio. *Escuchando el pasado...* p.39

1. *El jazz en México*, de Alain Derbez.³¹
2. *Nuestro Jazz*, de Jaime Pericás.³²
3. *Atlas del Jazz en México*, de Antonio Malacara.³³
4. *Panorama del Jazz en México durante el siglo XX*, de Roberto Aymes.³⁴

Si bien estos textos no parten de una rigurosidad histórica, sí son algunas obras en donde el jazz ha sido protagonista y en donde algunos datos funcionan como anclaje para la indagación en algunas dudas que intentan responderse en este trabajo.

La investigación está distribuida en cuatro capítulos que a su vez cuentan con una serie de apartados en donde se desarrolla el tema de manera específica. En el primer capítulo titulado: “Encarnación Payén y la Banda del Octavo Regimiento de Caballería: su presencia la vida cultural de Nueva Orleans, 1884-1906”, se encuentran cuatro apartados en donde a través de la presencia que tuvo esta banda en los Estados Unidos, a lo largo del último cuarto del siglo XIX, se puede dar un panorama más amplio sobre la hipótesis existente en cuanto a su papel e influencia en los orígenes del jazz de Nueva Orleans; además de dar cuenta de la importancia y fama que tuvo la banda en el viejo continente. En este capítulo también se hace alusión a la presencia de otras agrupaciones mexicanas, tanto bandas militares como orquestas típicas, que también tienen forma parte de la vida cultural de Nueva Orleans y que están ligadas de manera directa con el desarrollo del jazz en México.

En el segundo capítulo, llamado: “Conjeturas de lo que se fue y lo regresó. De la hibridación musical México- Estados Unidos, a los nuevos estilos musicales”, se encuentra uno de los pilares más importantes de este trabajo, ya que en él se sientan las bases que enlazan a la Banda del 8° Regimiento con los principios del jazz. En este capítulo se habla de la hibridación cultural y musical que se tuvo entre México y el país vecino del norte, luego de la presencia de la banda dirigida por Payén, y las demás agrupaciones mexicanas, que tras su ir y venir a los Estados Unidos, también fueron inmiscuyendo en territorio mexicano los

³¹ Derbez, Alain, *El jazz en México, datos para esta historia*, México, FCE, 2012.

³² Pericás, Jaime, *Nuestro jazz*, México, Costa-Amic Editor, 1966.

³³ Malacara Palacios, Antonio, *Atlas del jazz en México*, México, Taller de Creación Literaria, 2016.

³⁴ Aymes, Roberto, *Panorama del jazz en México durante el siglo XX*, México, LUZAM, 2009.

géneros híbridos y modernos que se gestaron entre las dos naciones. Este capítulo se enlaza de forma directa con el capítulo tercero.

En el ya mencionado tercer capítulo, titulado: “El proto-jazz en México. Un acercamiento dancístico y musical, finales del siglo XIX a principios del siglo XX”, se encuentran cuatro apartados en donde los géneros dancístico-musicales como el *ragtime*, el *cakewalk*, el *foxtrot* y el *shimmy*, se convierten en los protagonistas al analizarlos como hilo argumental que conectan directamente con el concepto de jazz en los años veinte del siglo XX. Estos géneros alimentan la hipótesis de que el jazz, como producto meramente musical, no llega a México en esos años, sino que estuvo presente en las agrupaciones que acompañaban a los bailes modernos desde la temporalidad señalada en el título de este capítulo, que, si bien para ese momento la música y la danza no eran conceptualizadas como género jazz como tal, sí son parte de la prehistoria temprana del género en territorio mexicano.

Por último, la investigación cuenta con un cuarto capítulo que lleva por nombre: “El jazz en México. Aproximaciones a las primeras apariciones del concepto en el país. Significados, masificación, prohibición y músicos, 1920-1930”. Este último capítulo cuenta con dos apartados, en donde se habla de la aparición del concepto, mas no de la sonoridad, del jazz en territorio nacional. Se hace alusión a la transformación de significados que tuvo el jazz en los diversos sectores de la población, durante la década señalada, y del impacto e importancia que tuvieron los *mass media* en la masificación del género, cuando este se convirtió en un producto de la creciente industria musical.

En estos dos apartados se mencionan algunas de las primeras agrupaciones que se rigieron bajo el nombre de *jazzband* u orquesta de jazz en el centro y norte del país, señalando a las orquestas típicas que también fueron partícipes de tocar jazz con un estilo sumamente peculiar. Este capítulo termina con un recorrido a los espacios de actuación y a las agrupaciones que, para finales de los años veinte, tuvieron una mayor aceptación por algunos grupos que con anterioridad solían pedir la erradicación de los bailes modernos; dicha aceptación va de la mano de una nueva resignificación que tuvo el jazz, al ser blanqueado y explotado como producto cultural y político del sector gobierno de los Estados Unidos de América.

Capítulo I. Encarnación Payen y la Banda del Octavo Regimiento de Caballería: su presencia en la vida cultural de Nueva Orleans, 1884-1906

La historia del jazz en México ha sido estudiada desde diferentes perspectivas; en su mayoría han sido trabajos musicológicos, periodísticos y uno que otro de corte histórico, siendo los años cincuenta la temporalidad que más se ha abordado, el periodo de la década denominada de oro para el jazz mexicano. El abordaje histórico de principios del siglo XX, referente a la llegada del jazz a territorio mexicano, es muy limitado, ya que los estudiosos del tema han dejado por hecho que el jazz llegó a México en los años veinte y que tiempo después cobró popularidad dentro del país. Esta inferencia temporal ha sido sustentada por algunas fotografías de agrupaciones de jazz en territorio nacional que datan de principios de los años veinte.

Contradiendo un poco la idea que se ha mantenido durante todo este tiempo en la historiografía existente, me atreveré a decir que el jazz no llegó a México durante los años veinte del siglo XX, sino que los músicos mexicanos, que viajaban y trabajaban entre ambos países, estuvieron presentes en el proceso del surgimiento del jazz en Nueva Orleans. Con esto no quiero decir que ellos hayan creado el jazz en los Estados Unidos o que lo hayan importado como tal a México; lo que sí se puede conjeturar es que ellos fueron un canal de comunicación por el que pudo conocerse el jazz desde sus momentos iniciales dentro del país, ya que al haber sido partícipes del choque de identidades nacionales, entre ambos países a finales del siglo XIX y después de la creación de identidades híbridas, tuvieron una vía directa entre lo que se hacía y consumía en el país vecino. Esta idea surge luego de percibir diversas teorías que relacionan, de manera directa, al país mexicano con la prehistoria de este género musical, en donde la cercanía territorial jugó un papel fundamental en el intercambio cultural de finales del siglo XIX.

La teoría que relaciona al país mexicano con los principios del jazz es la de una banda militar mexicana que se presentó en Nueva Orleans a finales del siglo XIX y que dejó gran influencia en la vena musical de aquel territorio. La banda mencionada es la del 8° Regimiento de Caballería, dirigida por Encarnación Payén; una banda que, si bien se ha

mencionado en diversas ocasiones por los investigadores de la historia del jazz, ha sido poco estudiada dentro de la historia sonora del país.

El objetivo de este capítulo es descubrir la historia de esta banda mexicana, conocerla un poco más de cerca para comprender los porqués del furor que causó en territorio norteamericano desde aquella presentación de Nueva Orleans de 1884 que tanto se menciona en las historias del jazz norteamericano. De igual manera, este capítulo tiene como objetivo indagar y descubrir a otras bandas mexicanas que dejaron huella en el país vecino; conocer a esos personajes que influyeron musicalmente a los géneros norteamericanos; los directores, sus músicos, sus recorridos en Norteamérica y Europa, para con ello, determinar que en realidad las bandas mexicanas, en específico las dirigidas por Payén, fueron pieza fundamental en el surgimiento de las primeras agrupaciones de jazz de finales del siglo XIX y principios del XX en Nueva Orleans.

Con esto no quiero decir que el jazz no sea el producto, primordialmente, de aquellas minorías y resistencias de los esclavos negros del territorio en la época señalada; sin embargo, la presencia mexicana y latina también fueron fundamentales para este género musical, aunque sean menos reconocidas y estudiadas. Al respecto Carlos Cuevas menciona lo siguiente en su artículo dedicado a la influencia mexicana en los comienzos del jazz:

Si bien el canon sugiere que el jazz es la música afroamericana que surge en EU, de naturaleza anglo/negra, a muchos de los historiadores del jazz se les olvida lo importante y fundamental que fue la presencia latina en la conformación de lo que conocemos como Jazz, tanto así que podemos afirmar que si en ese “condimento” del que habla Jelly Roll Morton el jazz sería definitivamente diferente a como lo conocemos hoy en día, o incluso no existiría tal cual. Las migraciones caribeñas y mexicanas, las ocupaciones españolas y francesas en territorio norteamericano son acaso la parte más delicada y sofisticada del coctel conformado por la “trinidad del jazz”, en función de sus tres raíces más visibles.³⁵

Para entender un poco dicha influencia, y poder entrar en materia respecto a la banda mexicana, es necesario comprender como se encontraba dividida la sociedad de Nueva Orleans de finales del siglo XIX, puesto que en estas sociedades se gestaron las identidades culturales y musicales que años más tarde serían conocidas bajo el concepto de “jazz”. Con estas sociedades me refiero específicamente al sector afroamericano, que aún perteneciente

³⁵ Cuevas Cerón, Carlos, *La influencia de México en los comienzos del Jazz New Orleáns, 1884-1885*, p.2.

a una división de castas era fragmentado entre dos poblaciones negras en Nueva Orleans. Por un lado estaba la población “criolla” y por el otro la “americana”:

Los criollos de Louisiana provenientes de la antigua mezcla cultural franco-colonial, no eran como los demás negros, descendientes de los esclavos liberados a fines de la guerra civil del norte contra el sur. Sus antecesores fueron libres mucho antes: los declararon libres los ricos agricultores y comerciantes franceses con motivo de méritos especiales. Estos negros criollos habían hecho suya la cultura francesa.³⁶

Los negros “americanos” a diferencia de los “criollos”, eran considerados como “más africanos”. “[...] sus amos eran de procedencia anglosajona, y no se había producido la unión, acostumbrada en las regiones de colonización franco-hispánica, de los círculos sociales negros europeos”³⁷. Los negros americanos representaban, por llamarlo de algún modo, al proletariado negro de escasos recursos de Nueva Orleans, mientras que el sector criollo tendía más a los privilegios de la gente blanca de la región. En este sentido se podría decir que los negros criollos tenían un rango superior que el de los negros americanos; el “tener un rango más elevado significaba tener más posibilidades de obtener recompensas, incluyendo las de orden emocional, y también tener un mayor acceso a los medios de hacer reales esas posibilidades”.³⁸

Al existir dos poblaciones negras en Nueva Orleans, había dos tipos de músicos negros con gustos y prácticas culturales muy distintas; sin embargo, la relación de ambos rangos o sectores sociales, formaron un modo musical que tiempo después sería conocido como el “Estilo de Nueva Orleans”. Joachim Berendt comenta las características de este estilo de la siguiente manera:

[...] se caracteriza por “tres líneas melódicas que en general son tocadas por una corneta (o trompeta), un trombón y un clarinete [...] el ritmo original de Nueva Orleans se halla todavía muy cerca del ritmo de la marcha europea. Todavía no existe en él el peculiar efecto “flotante” del ritmo de jazz [...] pero en otros aspectos estas antiguas bandas de Nueva Orleans se parecían a las orquestas y a las bandas de circo de alrededor de 1900. La instrumentación y su función social las remontan directamente a ellas. En la música de Nueva Orleans se da por primera vez la interpretación “hot”. “Hot” quiere decir “caliente”, y es característico para este estilo un calor en la expresión llevado a su extremo. La formación de sonidos, la articulación, la entonación, el vibrato, los *attaca* tienen gran importancia. Se “toca” el instrumento más de

³⁶ E. Berendt, Joachim, *El jazz de Nueva Orleans al Jazz Rock*, México, FCE, 1986, p.24.

³⁷ E. Berendt, Joachim, *El jazz de Nueva Orleans...*p.24.

³⁸ C. Scott, James, *Los dominados y el arte de la resistencia*, México, ERA, 2000, p.54.

lo que se “habla” en él. Se expresa lo que se siente y lo que es distinto de aquello que siente cualquier otro.³⁹

La unión de ambas expresiones musicales le dio forma a lo que es considerado como el primer estilo de jazz; por un lado, los negros americanos caracterizados por sus formas rudimentarias, mientras que los criollos, tendían más a la delicadeza instrumental. Me atreveré a decir que la influencia, tanto melódica e instrumental, que tuvieron las bandas mexicanas, en particular la militar del 8° Regimiento fue directamente al sector de los músicos criollos, puesto que estos eran los que tenían acceso a diversas expresiones artísticas y culturales. En pocas palabras, fueron los que comenzaron a imitar aquello que estaba de moda en Nueva Orleans, y es que fue “[...] a partir de la llegada del regimiento musical mexicano, que la ciudad se inundó de trompetas, clarinetes y saxofones, trombones y tubas que al sonoro paso marcial inaugura la exposición mundial al ritmo de danzas, mazurcas, habaneras, polkas, schottisch, marchas y danzones”,⁴⁰ siendo estos los géneros de moda y más tocados en aquella ciudad.

Los criollos de color, como se les llamaba en aquel entonces, “vivían en un terreno céntrico de la ciudad, separados de los negros de las afueras. Tenían a su alcance oportunidades para instruirse, que por lo común se negaban a los negros [americanos]; además de oficios y artesanías solían estudiar música, aprendían a tocar instrumentos orquestales y hasta iban a la ópera”;⁴¹ sin embargo, el contacto con los negros americanos siempre fue muy estrecho con la práctica musical del África Occidental.

Al tener ciertos privilegios los criollos, es muy probable que hayan estado presentes en las ejecuciones de la banda dirigida por Encarnación Payén, y es que la misma prensa de la época señalaba que la “Mexican Band” era toda una moda en aquel territorio. Para los criollos “[...] cualquier día era bueno para escuchar música de bandas: carnavales, campañas políticas, días de campo, bailes, excursiones por el río, fiestas campestres y, sobre todo, los entierros”,⁴² contaban con esas posibilidades que su condición social les otorgaba; sus posibilidades, a comparación de los negros americanos, eran tantas, que incluso todos los

³⁹ E. Berendt, Joachim, *El jazz de Nueva Orleans...* pp. 25-26.

⁴⁰ Cuevas Cerón, Carlos, *La influencia de México...*p.4.

⁴¹ L. Sablosky, Irving, *La música norteamericana*, México, Diana, 1971, pp. 117-118.

⁴² L. Sablosky, Irving, *La música norteamericana...*p.119.

clubes, asociaciones y sociedades fraternas de los negros tenían su propia banda, en donde se veía reflejada la influencia de las bandas militares mexicanas entre sus melodiosos repertorios:

En los últimos decenios del siglo XIX algunos de los criollos de color, cuya labor como artesanos había entrado en competencia con los blancos, empezaron a reforzar sus menguantes ingresos, alquilándose como músicos para tocar en bandas. Tocaban “música incidental”, así como números de concierto, marchas y bailes populares entre los criollos: cuadrillas, chotises, mazurkas, galops y valeses. Las bandas de las afueras tocaban una música más basta. Estaban compuestas por músicos sin estudios que sólo tocaban de oído, que se abrían paso intuitivamente por entre himnos familiares, marchas y tonadillas populares.⁴³

Las bandas de las afueras, mencionadas en la cita anterior, eran las conformadas por los negros americanos, aquellos que a su entender imitaban lo que escuchaban de oído. La mezcla musical entre ambos sectores se realizó luego de que las necesidades económicas llevaran a los criollos del centro de la ciudad a entrar en las bandas de las afueras, provocando una mezcla que afectó y modificó las ejecuciones de unos y otros.

Los criollos decidieron incorporarse y unir fuerza con los negros americanos, más allá de las cuestiones económicas, debido a la rápida popularidad que cobraban las agrupaciones de blancos; es importante señalar que las primeras bandas de jazz no eran exclusividad y privilegio de los negros, “desde el comienzo parecen haber existido también *bands* de blancos. Desde 1891, “Papa” Jack Laine tenía *bands* en Nueva Orleáns. Se le considera el “padre del jazz blanco”. Las *bands* iban por las calles de Nueva Orleans en carretas, las llamadas “band-waggon”, o marchaban a través de la ciudad. Cuando se encontraban dos conjuntos se improvisaba un *contest* o una *battle*: es decir, una competencia. Muchas veces también tocaban bandas blancas y negras unas contra otras, y cuando era “Papa” Laine el jefe de la *band* blanca, ocurría a menudo que la *band* negra era vencida”.⁴⁴ Aparentemente estas bandas, tanto blancas como negras, tocaban lo que podría considerarse la prehistoria del jazz o proto jazz; si bien el concepto aún no existía o no se popularizaba, ya sonaban las notas sincopadas entre las diversas bandas a lo largo de Nueva Orleans con el estilo del homónimo mencionado.

⁴³ L. Sablosky, Irving, *La música norteamericana*...p.120.

⁴⁴ E. Berendt, Joachim, *El jazz de Nueva Orleans*...p.27.

La idea de realizar este capítulo dedicado a la Banda del 8° Regimiento de Caballería se debe, como ya lo mencioné en las páginas anteriores, a los diversos estudiosos del tema que han señalado la importancia de esta banda como influencia en las músicas de los Estados Unidos, específicamente en el jazz. La mayoría de estos investigadores sólo hacen alusión a la banda mexicana que participó en la feria de Nueva Orleans en el año de 1884 y de algunos músicos que se quedaron a radicar en dicho territorio. Hasta la fecha la información seguía siendo muy limitada, llegando al punto de ser repetitivo el hablar de la banda enviada por Porfirio Díaz que cambiaría el rumbo de la música norteamericana.

Entre las investigaciones más sobresalientes que mencionan a la Banda del 8°, se encuentra la del historiador musical Ted Gioia, quien hace alusión a la huella que esta dejó en Nueva Orleans mencionando lo siguiente:

Hacia la época en que nació Morton, una enorme banda de caballería mexicana ofrecía diario conciertos gratuitos en el Mexican Pavilion como parte de la Exposición Mundial Centenaria del Algodón celebrada en Nueva Orleans en 1884-1885. La tienda de música Hart, en Canal Street, publicó más de ochenta composiciones mexicanas durante este período, influyendo a los instrumentistas locales y aportando otro eslabón a la compleja historia que entrelaza los estilos musicales latinoamericanos y afroamericanos. Más allá de su impacto puramente musicológico, la cultura latina y católica, cuya influencia impregnaba a la Nueva Orleans del siglo XIX, favoreció y alimentó el desarrollo de la música de jazz.⁴⁵

Otra de las obras que menciona a la banda, corresponde a la de Luc Delannoy, quien se aventuró a darle un número exacto a los integrantes y a ponerle nombre al director de la banda, datos que en las demás investigaciones pasaban desapercibidos:

La banda del Octavo Regimiento de Caballería del Ejército Mexicano, compuesta por 67 músicos y dirigida por Encarnación Payén, inaugura la Exposición mundial industrial y del algodón en Nueva Orleans, el 16 de diciembre de 1884. La estadía de esta orquesta señala el apogeo de los músicos mexicanos en Nueva Orleans que, desde el comienzo de la década de 1880, tenían la costumbre de tocar sobre los barcos de vapor que recorren el Missisipi. Entre los muchos grupos mexicanos que recorrieron Luisiana durante la segunda mitad del siglo XIX, dos revisten una importancia muy particular.⁴⁶

De igual manera, en el texto de Isabelle Leymarie dedicado a la historia del jazz latino, se puede apreciar lo siguiente referente a la banda:

En 1885 la banda del 8° regimiento de caballería de México actúa en Nueva Orleans en el marco de la exposición del Azúcar y el Algodón. La banda permanece un año en la ciudad y allí interpreta melodías

⁴⁵ Gioia, Ted, *Historia del Jazz*, México, FCE, 2012, p.10.

⁴⁶ Delannoy, Luc, *¡Caliente! Una historia del jazz latino*, México, FCE, 2001, pp.46-47.

latinoamericanas, como danzas cubanas. Uno de los miembros, Florenzo Ramos, decide quedarse en la ciudad del Cuarto Creciente e introduce allí el saxofón, por entonces inusitado en Luisiana y que se convertiría en uno de los instrumentos emblemáticos del jazz. Bajo la dirección de Encarnación Payén, la banda regresa en 1891 e interpreta “Sobre las olas”, del mexicano Juventino Rosas, que triunfa en Nueva Orleans y en el resto de Estados Unidos (bajo el título en inglés de “Over The Waves”).⁴⁷

A diferencia de lo que hizo Gioia y Berendt, tanto Luc Delannoy e Isabelle Leymarie, fueron más específicos al referirse a la banda mexicana. Observamos incluso que la autora de la cita anterior menciona una segunda presentación, lo cual reforzaría la idea inicial de este capítulo, pues entre más se escuché cierta música, el gusto y las reproducciones aumentarán en grados considerables.

Otro dato importante para señalar en la breve cita de Leymarie, es la presencia del famoso violinista mexicano, Juventino Rosas, de quien algunos investigadores afirman que se presentó en la misma feria, pero en el año de 1885, e incluso, que formó parte de la Banda del 8° Regimiento. Esto podría ser un dato interesante; sin embargo, Rosas, no perteneció a la Banda del 8° Regimiento, sino que fue integrante de La Orquesta Típica de México, que al igual que la banda dirigida por Payén, tuvo sus buenos momentos por Nueva Orleans y varias partes de los Estados Unidos. Lo que sí es rescatable, y muy mencionado por dichos investigadores, es lo que refiere a su famoso vals, “Sobre las olas”, del que Francisco Laguna, afirma:

[...] se convirtió en una parte permanente del repertorio de jazz de Nueva Orleans (aunque se tratara de un vals, fue interpretado por las primeras agrupaciones de jazz). [...] Sobre las olas fue sólo una de las muchas formas en las que la banda mexicana dejó un legado musical en Nueva Orleans [...] podríamos decir entonces que la aparición de la primera generación de músicos de jazz está directamente relacionada con la actuación de la banda de México en la Exposición de algodón de 1884.⁴⁸

La postura de Laguna no es para nada descabellada, puesto que sí hubo ciertas relaciones entre la Orquesta Típica, en donde tocaba Juventino Rosas, y la Banda del 8° Regimiento de Caballería; quizá no como lo manejan Isabelle y Laguna, pero sí como lo mencionaré en las páginas siguientes cuando hable de la feria de 1884. Por último, para cerrar este recorrido historiográfico, de lo que me parece más relevante en textos que hacen alusión a la banda

⁴⁷ Leymarie, Isabelle, *Jazz Latino*, España, Manon Troppo, 2005, pp.21-22.

⁴⁸ Laguna Correa, “The mexican influence in XIX century New Orleans’ musical scene: The Mexican Band in the 1884 World’s Cotton Exposition” (Conferencia en The University of North Carolina at Chapel Hill), 3.

mexicana, mencionaré la obra de Barclay Charters titulada: “A trumpet around the corner: the story of New Orleans Jazz”, en donde se localiza lo siguiente:

[...] otra banda, una formada por músicos visitantes, también iba a desempeñar un papel en los estilos únicos que se desarrollan en Nueva Orleans. El 16 de diciembre de 1884, el "World's Exposición Industrial y del Centenario del Algodón", abrió en Audubon Park, y hasta su cierre el 1 de junio de 1885 llenó la ciudad de visitantes. Una de las atracciones populares era una "Banda Mexicana", que traía los ritmos sincopados de las otras Sociedades caribeñas a Nueva Orleans, además de ofrecer la vista de una banda con músicos de diversos colores de piel. Aunque la esclavitud fue abolida en México décadas antes de que llegara a su fin en los Estados Unidos, y nunca había jugado como un papel dominante en la jerarquía social mexicana, la ciudad de Veracruz, en el Golfo de México en la costa este, tenía una gran población afro-mexicana, y muchos de las innovaciones rítmicas de las orquestas cubanas también fueron populares en México.

La Banda Mexicana fue la banda de concierto de la 8ª Caballería Mexicana. La exposición mexicana fue una de las más grandes de la Exposición; en la celebración de inauguración estuvo presente el nuevo presidente, Porfirio Díaz, que en presencia de los músicos tenía la intención de enfatizar los logros mexicanos en las artes. La banda fue enviada a Nueva Orleans a principios de diciembre para una celebración formal de la toma de presidencia de Díaz y tocó un concierto ante una gran audiencia, aunque la Exposición no se había inaugurado oficialmente.⁴⁹

Estos son sólo algunos de los textos referentes a la historia del jazz que mencionan de forma muy general la participación e importancia de la banda mexicana en su paso por Nueva Orleans. En el caso de la historiografía del jazz en México, se puede encontrar algo en la obra de Alain Derbez: “El jazz en México. Datos para esta historia”;⁵⁰ en el ya citado artículo de Cuevas Cerón: “La influencia de México en los comienzos del Jazz New Orleans, 1884-1885”;⁵¹ en el texto de Samuel Chiquete: “La influencia del Jazz en la Tambora sinaloense”;⁵² y en mi investigación sobre la historia del jazz en Michoacán: *La ruta del jazz. Itinerario del Jazz en Michoacán durante el siglo XX*.⁵³

Está de sobra que añada citas de los textos antes mencionados, puesto que en todos al hablar de la agrupación mexicana, hacen referencia a los textos de Gioia, Berendt y Delannoy; por mencionar una variante, señalaré los textos que, desde mi punto de vista, han aportado algo distinto respecto a esta banda; en primer lugar, el artículo de Cuevas Cerón,

⁴⁹ Barclay Charters, Samuel, *A trumpet around the corner: the story of New Orleans Jazz*, Nueva Orleans, Univ. Press of Mississippi, 2008, p.p. 37-38, traducido por Héctor Peña.

⁵⁰ Derbez, Alain, *El jazz en México. Datos para esta historia*, México, FCE, 2012, P. 827.

⁵¹ Cuevas Cerón, Carlos, *La influencia de México en los comienzos del Jazz New Orleans, 1884-1885*, P.

⁵² Antonio Chiquete, Samuel, *La influencia del Jazz en la Tambora Sinaloense*, México, Horson Ediciones Escolares, 2018, P.100.

⁵³ Peña, Héctor, *La ruta del Jazz. Itinerario del Jazz en Michoacán durante el siglo XX*, México, Siete Cyan, 2019, P.157.

que resulta interesante al ser el único que utiliza un par de fuentes hemerográficas para hablar y sustentar el periodo de participación de la banda en Nueva Orleans en los años 1884-1885; se trata de un artículo muy breve, pero muy conciso, que aporta lo que no se había estudiado desde territorio nacional.

Por otro lado, mencionaré el capítulo inicial de *La Ruta del jazz*, en donde dediqué un apartado a la Banda del 8° Regimiento de Caballería; en ese capítulo mencioné y traté la hipótesis que fungiría de punto de arranque para esta nueva investigación. El aporte de ese capítulo fue el determinar que la banda partió de la ciudad de Morelia con músicos, en su mayoría, michoacanos, para luego establecerse e inmiscuirse en los espacios y circuitos musicales donde surgió el jazz; sin embargo, al realizar ese capítulo supe del vacío que seguía quedando al hablar de la banda mexicana, pues aún no se conocía nada de esos músicos, ni del impacto sociocultural que ejercieron en los Estados Unidos.

Partiendo de este breve recorrido historiográfico, respecto a la influencia mexicana y latina que tuvieron los músicos criollos y posiblemente los músicos blancos de Nueva Orleans para el surgimiento del primer estilo del jazz, me daré a la tarea de realizar una breve historia de la Banda del 8° Regimiento de Caballería, que impresionó e impactó a los músicos criollos y blancos, con los que compartieron los espacios en donde se desarrollarían nuevas identidades culturales mencionados en las páginas anteriores, primeramente en la feria celebrada en Nueva Orleans en el año de 1884 y posteriormente con diversas giras que se llevaron a cabo a lo largo del territorio norteamericano. Sin más preámbulo, comencemos con los principios de esta “Mexican Band”, de la que mucho se ha mencionado y poco se ha estudiado.

1.1. La Banda del 8° Regimiento, 1881-1894

El origen de las bandas militares se remonta a la época del llamado “Segundo Imperio”, en donde “a raíz de las bandas musicales que vinieron con Maximiliano, se inició en nuestro país la costumbre de las bandas musicales que se hizo tan popular y que se generalizó años después en todo el territorio mexicano. Asimismo, el uso de los kioscos o pabellones- principalmente en jardines particulares- fue introducido a nuestro país también durante el imperio, llegando a ser verdaderamente populares en los jardines públicos porfirianos”.⁵⁴

Se pudiera pensar que estas bandas solamente cumplían con el propósito de participar en el lábaro patrio; sin embargo, al igual que los europeos:

“participaron en eventos que iban más allá de sus labores castrenses y del ceremonial patriótico, por ejemplo, ofrecieron serenatas en plazas principales donde estuviese acantonado un regimiento; participaron en diversiones como corridas de toros o funciones teatrales; fueron el fondo musical en la inauguración de obras públicas y, antes de la Guerra de Reforma, intervenían en ceremonias religiosas”.⁵⁵

La música de estas bandas formó parte de las diversiones públicas y privadas de la sociedad porfiriana de finales del siglo XIX, que además de tener sus ojos bien puestos en las diversiones proyanquis, un tanto “más modernas y cosmopolitas [como] andar en bicicleta, organizar carreras de automóviles, elevarse en los primigenios aeroplanos, ir al frontón, jugar golf, cricket o polo, incluso asistir al box”,⁵⁶ formaron parte esencial del ocio público y privado de aquella época.

“Durante el Porfiriato hubo una banda militar que fue emblemática de ese periodo. En efecto, si tuviéramos que elegir la música militar más importante de fines de siglo XIX y principios del XX, ésta sería la Banda de Música del 8° Regimiento de Caballería, que después se llamaría Banda del Estado Mayor”;⁵⁷ dicha banda, de total favoritismo del general Díaz, estaba dirigida por el ya mencionado Encarnación Payén. Con la finalidad de conocer un poco la formación personal y musical de este personaje, citaré una breve semblanza

⁵⁴ Mattos, Dulce. Lira, Carlos, *Entre lo privado y lo público. Casas y jardines en el Porfiriato*, en: “El Porfiriato”, Compiladora: Luisa Martínez Leal, México, UAM, 2006, p.217.

⁵⁵ Ruiz, Rafael A., Música y banda militar de música desde la Gran Década Nacional hasta el fin del Porfiriato. Cuicuilco [en línea] 2016, 23 (Mayo-Agosto): [Fecha de consulta: 12 de enero de 2021] Disponible en: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35145982006>> ISSN 1405-7778, p.96.

⁵⁶ Pérez Monfort, Ricardo, *La cultura. México 1880/1930*, México, Taurus, 2015, p.26.

⁵⁷ Ruiz, Rafael A., Música y banda militar... p.102.

histórica, realizada por Mariano de Jesús Torres, extraída del periódico *El Entreacto*, del año 1902, que dice lo siguiente:

ENCARNACION PAYEN

Este filarmónico, notable director de bandas militares, y fino, leal y excelente amigo que tan gratos recuerdos dejó en Morelia, donde supo captarse las simpatías generales, vio la primera luz en México el 25 de marzo de 1843, en una de las casas de la calle Ancha, y recibió las aguas bautismales en la parroquia de San José de Gracia.

Fueron sus padres el Sr. Enrique Payén, de origen francés y que vino a la República por los años de 1840 a 1841 a establecerse como carpintero, habiendo puesto su taller en la calle de los Rebeldes, y la Sra. D^a. Luisa Ayala, procedente de Otumba. Recibió la instrucción primaria en varios colegios particulares, y después en la escuela de Betlemitas. Cuando contaba con nueve años de edad, entró al convento de San Francisco, en el mismo México, en la calidad de donado, donde se dedicó al servicio de coro. Allí completo su instrucción primaria, estudió gramática latina y comenzó los primeros estudios de música y canto llano, bajo la dirección del Padre Salamanca que era maestro de capilla, permaneciendo allí como año y medio.

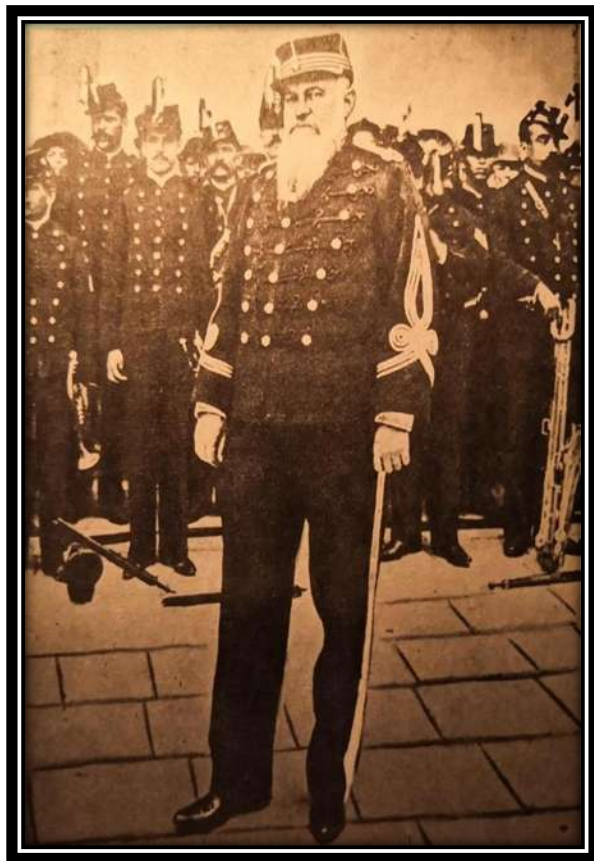
Habiendo diez y nueve niños, también donados, el referido Padre proyectó formar con ellos una orquesta. En cuanto a nuestro biografiado, no se le hizo tomar parte en ella, porque pretendían que se ordenara y que sólo aprendiese el piano para que se encargase del órgano del templo; pero como no sentía inclinación por el sacerdocio, sino por la música, hacía, a escondidas del Padre, que los niños que recibían lecciones para la orquesta, se las transmitieran, y de esta manera aprendió a tocar el trombón.

A dos años y medio se separó del convento y se contrató en la música de Granaderos de la Guardia, que estaba bajo la dirección del gran maestro D. José María Pérez de León. Desde entonces siguió sirviendo en las músicas del ejército hasta 1899, habiendo sido las siguientes: Artillería de Mina, 1er. Activo de Celaya, 9° de Caballería, 6° de Infantería, 3er. Ligero de Toluca, 3er. Ligero de Querétaro, 3er. Ligero de Colima, 16° de Infantería y 14° de la misma arma. Ese cuerpo fue refundido en Tiradores de Matamoros, cuando el Sr. General Porfirio Díaz fue a someter a Jalisco. En los cuerpos referidos se le filió, primero, como soldado raso; luego, como cabo; en seguida, como sargento 1°, y en 14°, como sargento 1°, obteniendo el despacho de subteniente poco antes de que cayera el gobierno del Sr. Lerdo de Tejada. Al verificarse la refundición de que hemos hablado, el Sr. General Díaz le reconoció su empleo de subteniente.

Vino a Morelia en 1876 con Tiradores de Matamoros, bajo las órdenes del Coronel Sebastián Villareal. Luego pasó al 8° Regimiento en 1879, que estuvo bajo las órdenes del entonces Coronel Sr. Epifanio Reyes.⁵⁸

⁵⁸ Mariano de Jesús Torres, *Encarnación Payen*, en: "El Entreacto", 11 de mayo de 1902, sección: Siluetas artísticas, p.2.

La semblanza que nos regala Mariano de Jesús Torres es la más completa respecto a la vida del director de la banda; estando en Morelia, además de dirigir la del 8° Regimiento, dirigió a la del Batallón Morelos de la Escuela Industrial militar Porfirio Díaz. De igual manera, formó parte importante en la creación de la Escuela de Artes y Oficios de la ciudad, “iniciada de manera incipiente en 1868 y cristalizada finalmente en 1885”;⁵⁹ sin embargo, lo que destacó más en su carrera artística, fue el llevar por tantos años la batuta de la Banda del 8° Regimiento de Caballería.



El Capitán Payén y su Banda. 1898.⁶⁰

La temporalidad señalada en este capítulo, que he de resaltar no refiere al surgimiento de la banda, tiene que ver con la fuente más longeva que se ha logrado encontrar de una presentación de la banda en la Ciudad de México, en donde luego de dos años de haber

⁵⁹ Mercado Villalobos, Alejandro, *La educación musical en Morelia 1869-1911*, México, UMSNH, 2015, p.77.

⁶⁰ [*El Capitán Payén y su Banda*], 1898. La fecha de la fotografía fue extraída del periódico “El Mundo” del 24 de abril de 1898; sin embargo, la fotografía como tal se extrajo de la “Enciclopedia de México”, del director José Rogelio Álvarez tomo 10, p.188. En el periódico se encontraba la misma imagen, pero con una calidad inferior a la de la enciclopedia.

obtenido el cargo de director, llevó a sus músicos a realizar un par de presentaciones en la capital del país. La cita de ambas celebraciones fue el zócalo capitalino; la primera celebrada el 7 de agosto de 1881, la segunda veinte días después. La prensa del periódico *El siglo diez y nueve* hacían la invitación al evento de la siguiente manera:

La música del 8º regimiento tocará el domingo próximo en el Zócalo, de diez de la mañana a una de la tarde, las piezas indicadas en el siguiente programa:

1. “El regimiento que pasa” Paso doble – Rollé.
2. “Souvenir de Chatellerault” Walls- Clodomira.
3. “Souvenir de Boulogne” Polka – Ettling.
4. “Semíramis” Obertura – Rossini.
5. “Traviata” Fantasía – Verdi.
6. “Marcha fúnebre a la memoria del general Jesús Gonzales Ortega” – Villalpando.
7. “Zaneta” Obertura – Antoni.
8. “Ana Bolena” Fantasía – Donizetti.
9. “Norma” Fantasía – Bellini.
10. “La gota de rocío” Mazurca – Delahaut
11. “Souvenir de la foret” Wals – Gibert.
12. “Voy allá” Danza – N.

Maestro director, E. Payen.⁶¹

En la presentación del 28 de agosto, se observa un programa distinto a lo que se presentó veinte días atrás; las piezas interpretadas en dicho evento fueron:

1. Paso doble: “Semíramis” Rossini.
2. Polka: “La flor de Tabasco” Meneses.
3. Wals: “Souvenir d’Allemagne” II.
4. Obertura: “La Bella Andaluza” Violetta.
5. Fantasía: “Sonámbula” Bellini.
6. Bolero: “Valencia” Marie.
7. Obertura: “La caja de las mariposas” Clodomira.
8. Mazurca: “Blanche Hermine” Bancourt.
9. Obertura húngara: “Hunyady Laz”.
10. Id. Id. “Co” Guillaume
11. Fantasía: “Carmen” Bizet.
12. Bolero: “Cádiz” Marie.
13. Danza: “Maria” García.

Director, E. Payen.⁶²

⁶¹ Nota periodística 1881. *El siglo diez y nueve*, 6 de agosto, p.3.

⁶² Nota periodística 1881. *La Patria*, 28 de agosto, p.3.

La importancia de estos programas radica en conocer que era lo que interpretaba la banda en esos momentos, para después compararlos con lo que tocaban a finales del siglo XIX y poder entender ampliamente la idea de que estas agrupaciones mexicanas, en especial las dirigidas por Payén, fueron pieza clave tanto en la influencia hacia los músicos de Nueva Orleans, como posteriormente, en la introducción del estilo ya formado como tal (estilo Nueva Orleans) a territorio mexicano mucho antes de los años veinte del siglo XX.

Durante los primeros años de la banda se realizaron muy pocas presentaciones a comparación de las que efectuaron años después, pues debido a que el entonces presidente, General D. Manuel González, dispuso “que se dieran de baja las músicas”⁶³ auspiciadas por el gobierno federal; sin embargo, a pesar de dicho mandato, la del 8º Regimiento continuó sirviendo a los llamados del presidente, yendo a dos exposiciones importantes como lo fueron la de Veracruz de 1881 y la de Querétaro en 1882. En la Ciudad de México se presentó una vez más el año siguiente en el zócalo de la Ciudad de México⁶⁴ y en los premios del Colegio Militar, en donde participó con las bandas militares del batallón de Zapadores y con el 4º batallón de Artilleros.⁶⁵

En esta última participación, llevada a cabo el 3 de diciembre de 1882, se deja ver en claro la popularidad que había forjado la banda en la Ciudad de México, pues después de los premios del Colegio Militar “varios grupos populares con una gran farola y más de doscientas hachas de viento, recorrieron la noche del 3 por las calles de la ciudad, vitoreando al eminente maestro y a la excelente banda militar que dirige”.⁶⁶ La popularidad alcanzada por la banda llevó al director a presentarse en una exposición en la ciudad de Toluca en el año 1883, para después regresar a Morelia antes de partir a Nueva Orleans.

A pesar de que la banda ya había obtenido grandes triunfos dentro del país, fue hasta el año de 1884 que se consolidó como la banda favorita del general que regresaba a la presidencia de México: Porfirio Díaz. Fue gracias a éste que el intercambio comercial y cultural entre México y los Estados Unidos fuera en aumento durante el último cuarto del

⁶³ Nota periodística 1881. *El Siglo Diez y Nueve*, 6 de agosto, p.3

⁶⁴ Nota periodística 1882. *La Patria*, 29 de octubre, p.2.

⁶⁵ Nota periodística 1881. *El Siglo Diez y Nueve*, 2 de diciembre, p.3.

⁶⁶ Nota periodística 1881. *La Sombra de Arteaga*, 4 de diciembre, p.183.

siglo XIX, lo cual se puede ver implícito en la feria de Nueva Orleans que analizaremos en el apartado siguiente.

1.1. La comisión mexicana en la exposición de Nueva Orleans. 1884-1885⁶⁷

De las mayores características del siglo XIX, fue la expansión imperialista rápida y efectiva; “los nuevos adelantos técnicos, como la invención de la máquina de vapor, revolucionaron los medios de transporte y los cambios técnicos en la industria del hierro y el acero”.⁶⁸ Uno de los sitios en donde las potencias mostraban sus logros industriales y artísticos, fueron las ferias mundiales y nacionales, donde a través de las exposiciones se brindaba la oportunidad de presentar la imagen nacional frente al mundo exterior.

Las exposiciones universales decimonónicas se montaban con la intención de satisfacer las necesidades de esta imagen englobadora, y al hacerlo reforzaban la aparente autenticidad de la imagen. Se concebían para ser una versión en miniatura, pero completa de la totalidad moderna. Y en la búsqueda de universalismo y la plenitud, las ferias mundiales reencarnaban el mismo principio que promovieron las enciclopedias de fines del siglo XVIII: reafirmar la posibilidad de concebir una imagen general del mundo. Eran la personificación de lo que Ortega llamó la “inquietud parturienta de una nueva confianza fundada en la razón físico-matemática”. [...] Así las exposiciones universales eran versiones selectivas de la imagen que se proponían representar, momentos en los que la industria y la ciencia podían existir con todas sus virtudes y ninguna de sus imperfecciones. Eran el seno natural de la innovación industrial, así como del desarrollo científico y comercial. De hecho, las exposiciones decimonónicas fueron pequeños cosmos de modernidad, formados, observados y copiados por todas las naciones: ostentosos espectáculos para dar vida a verdades universales.⁶⁹

La participación de México en las ferias mundiales brindó la oportunidad de mostrar sus logros artísticos, científicos, agrícolas e industriales, frente a enormes audiencias. “Las exposiciones se situaron en zonas que ocuparon miles de acres, donde se construyeron los enormes pabellones de las naciones participantes, también se establecieron palacios que presentaban los productos agrícolas y lo más avanzado en transporte, industria, adelantos técnicos y todo lo relacionado con las artes liberales”.⁷⁰

⁶⁷ La temporalidad exacta de la exposición es totalmente relativa. La fecha programada como tal, era del 16 de diciembre de 1884 al 1 de junio de 1885; sin embargo, las fuentes muestran que incluso en julio de 1885, seguía habiendo pabellones que albergaban las exposiciones de varios países y varios conciertos que amenizaban las tardes de los asistentes.

⁶⁸ Gólcher, Ericka, *Imperios y ferias mundiales: la época liberal*, en: “Anuario de Estudios Centroamericanos”, Universidad de Costa Rica, 24 (1-2), 1998, p.76.

⁶⁹ Tenorio Trillo, Mauricio, *Artilugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales 1880-1930*, México, FCE, 1998, p.15.

⁷⁰ Gólcher, Ericka, *Imperios y ferias mundiales...*p.79.

México comenzó sus participaciones dentro de estas ferias desde “principios de 1855, en medio de conflictos derivados de la lucha por el poder político entre grupos y facciones”;⁷¹ fue hasta que el país se consolidó política y económicamente que su participación se volvió más constante, lo cual ocurrió en el periodo de la élite porfiriana, en donde las artes mexicanas se expusieron en las ferias más importantes del continente americano y europeo.

Porfirio Díaz pretendía exhibir a través de estas exposiciones las ventajas que tenía su gobierno al ser, como él mismo lo autonombró, libre de violencia e incertidumbre; del mismo modo, buscaba que los productos mexicanos tuvieran un lugar en la economía global. “Muchos porfiristas consideraban que participar en las exposiciones mundiales era una de las mejores maneras de cambiar la difundida impresión de México como un país violento e incivilizado”,⁷² consiguiendo que la exposición mundial de Nueva Orleans de 1884 fuera el sitio adecuado para mostrar el ideal de la nación mexicana, civilizada y moderna.

El día 2 de agosto de 1884, se leía en las páginas del periódico *La libertad* una nota referente a la comisión mexicana que estaría presente en la feria de Nueva Orleans a celebrarse en diciembre del año mencionado; el texto dice lo siguiente:

El arte mexicano en la Exposición de Nueva Orleans

La comisión de Bellas Artes se afana con laudable actividad por que quede bien puesto el arte mexicano en la Exposición Universal de Nueva Orleans. Concurrirán a aquel certamen algunos alumnos del Conservatorio Nacional de Música, una orquesta de bandolones en vía de organizarse, la música militar del batallón de zapadores, bajo la dirección del Sr. Miguel de los Rios Toledano, y la del octavo regimiento de caballería dirigida por el Sr. Encarnación Payen.

Se remitirá también una colección de antiguos instrumentos mexicanos y muchas obras de compositores del país, desde el año 1827 a la fecha, cuya colección podrá servir para formar la historia del arte moderno y de su movimiento actual.⁷³

Al ser una de las primeras notas que hace referencia a la participación de los mexicanos en la feria de Nueva Orleans, se aleja, temporalmente hablando, de lo que realmente se presentó

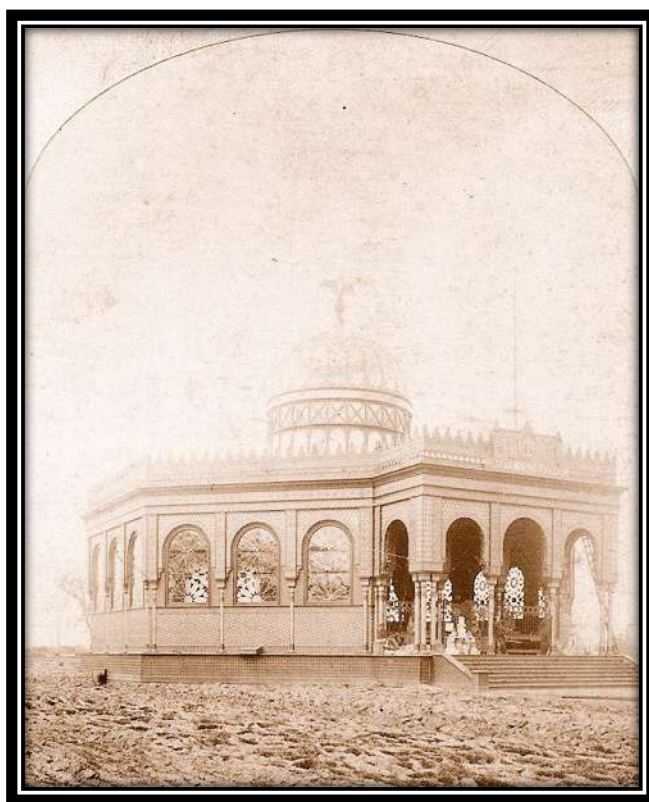
⁷¹ Herrera Feria, María de Lourdes, *La puesta en escena de la modernidad y el progreso: la participación de México en las exposiciones universales de la segunda mitad del siglo XIX*, en: Revista “Estudio” Historia e Historiografía de la Facultad de Filosofía y Letras de la BUAP, p.26.

⁷² Tenorio Trillo, Mauricio, *Artilugio de la nación moderna...*p.66.

⁷³ Nota periodística 1884. *La Libertad*, 2 de agosto, p.3.

en dicha feria; empero, nos sirve como un primer acercamiento a los programas culturales que irían representando a México en el país vecino.

A diferencia de las anteriores participaciones que había tenido México en las exposiciones universales, en la de Nueva Orleans los magos del progreso prefirieron no explotar el exotismo indígena del país, sino más bien apostaron por exhibir un exotismo más familiar para el gusto europeo, como el trabajo que realizó Ramón Ibarrola, quien diseñó el pabellón de México conocida como la “Alhambra mexicana”, una construcción arquitectónica multicolor de estilo morisco hecha de hierro y acero, la cual albergaba muestras de minerales mexicanos. Además de la Alhambra mexicana, se construyó un edificio de madera para recibir a la banda militar mexicana y a un escuadrón de caballería. De hecho, según los comentaristas de la feria, México y Japón montaron las exposiciones extranjeras más impresionantes de la Exposición de Nueva Orleans.⁷⁴



Pabellón Mexicano en Nueva Orleans. 1885.⁷⁵

⁷⁴ Tenorio Trillo, Mauricio, *Artifugio de la nación moderna...* p.70-71.

⁷⁵ Fotografía tomada del blog: <http://expoguy2.blogspot.com/2008/12/new-orleans-1885-mexican-pavilion.html>. Consultado el 25 de mayo del 2021. El blog es realizado por el investigador, Kenneth R. Speth;

La comisión mexicana que se nombró para residir en nueva Orleans durante la exposición de programada del 16 de diciembre de 1884 al 1 de junio de 1885,⁷⁶ fue compuesta por las siguientes personas: Elogio G. Gillow, como el representante del comisionado general; Lic. Francisco Béistegui, secretario del representante; Luis Siliceo, cronista e intérprete; Plutarco Ornelas, secretario de la comisión; Ramón L. Alcaráz, presidente de la comisión económica; Epitacio Calvo, G. Ramón Alcaráz, Marcelo Peña y José C. Segura, como agentes de la comisión económica; Genaro Becerril, mozo de la comisión económica; Gilberto Crespo, miembro de la comisión de publicaciones; Eugenio Ruíz, intérprete de la comisión de publicaciones; Juan Pérez Rivera, auxiliar de la comisión de publicaciones; Ernesto Lodoza, tenedor de libros; Placido León, oficial de correspondencia; Gaspar Hains, y Agustín Núñez, dependientes; Mateo Calderón, E. Vázquez, A. Vázquez y N. Ortega, jardineros; y por último, Ricardo de M. Campos, comisionado del ministerio de fomento.⁷⁷

Dentro de los integrantes de la comisión, se encontraba una comisión especial que organizó un programa llamado “Muestra de Bellas Artes”, compuesta por Antonio Carbajal, Ramon G. Lascuráin y Rafael Lucio. La parte musical fue organizada por el mismo comisionado general, G. Gillow; Mr. John Davis, Encarnación Payen y el Prof. Toledano. El comité especial encargado de las publicaciones de la exposición estuvo a cargo de Alfonso Lancaster Jones, Fernando Altamirano, Francisco Burlnes, Manuel Cordero, Francisco Cosmes, Gilberto Crespo, Alfonso Herrera, Gabriel Hinojosa, Alberto Sandoval Ruiz, José

escritor del libro “1884-New Orleans-1885. The Great World’s Fair”. En un pequeño texto extraído de su libro, menciona que el Pabellón mexicano, se encontraba situado cerca de la esquina sureste del Edificio Principal; era una estructura de hierro en forma de octágono, de setenta y ocho pies de ancho, coronado por una cúpula dorada coronada por un águila. La entrada al edificio multicolor de estilo morisco consistía en un pórtico ornamentado, con un letrero prominente en el techo que contenía el escudo de armas mexicano y el “Pabellón de la Minería de México”, en letras doradas. En las otras siete paredes del edificio se ubicaron veintiuna grandes ventanas arqueadas, de vidrio de colores delicadamente modelado. Dentro del pabellón había grandes vitrinas de vidrio, dispuestas en dos círculos, en las que se colocaron una multitud de minerales raros y gemas de cada uno de los estados minerales de México. Se exhibieron bellas muestras de oro, plata, cobre, hierro, zinc y plomo; además de bellos ejemplos de joyería, engastados con numerosas gemas y otras piedras preciosas. Debajo de la cúpula, en el centro del pabellón, se construyó una pequeña pirámide de metales preciosos; mientras que colecciones de varios arbustos tropicales se colocaron debajo de las ventanas de vidrio de colores que rodeaban el edificio. Finalizada la feria, se desarmó el pabellón y fue enviado a la Ciudad de México para instalarse en el lado sur de la Alameda, frente a la iglesia de Corpus Christi, donde permaneció hasta septiembre de 1910, año en que se trasladó a la colonia Santa María de la Ribera, sitio en que permanece hoy día conocido como el “kiosko morisco”.

⁷⁶ Prieto, Carlos Miguel, *A fair to remember. The 1884-1885 Concert Season in New Orleans*, The Historic New Orleans Collection & The Louisiana Philharmonic Orchestra, 2016, p.4.

⁷⁷ Nota periodística 1884. *El Siglo Diez y Nueve*, 18 de noviembre, p.3.

Oseguera y José F. Godoy.⁷⁸ Finalizando este listado añadiré en específico a los personajes que conformaron el personal de la Banda del 8º Regimiento; comenzaré por el ya mencionado director, Encarnación Payén; el pagador de la agrupación, Othon Chávez Tello; sesenta y seis músicos y cuatro citas;⁷⁹ los nombres de los integrantes de la banda los mencionaré más adelante para tener mayor claridad de la relación de los nombres que nos ha proporcionado la historiografía existente y poder relacionarlos con los que se encuentran en la primera lista localizada de estos músicos que asistieron a dicho evento.

La comisión mexicana fue la encargada de que los expositores tuvieran éxito en la feria de Nueva Orleans y pudieran destacar en aquel territorio. La mayor parte del personal que la conformó salió de la capital mexicana “el día 20 de noviembre en el tren expreso que [llevó] la primera remisión de objetos mexicanos”.⁸⁰ Dichos objetos se refieren a los instrumentos musicales, artesanías, pinturas, e incluso, restos arqueológicos que se presentaron en la feria. La comisión se enfocó en exhibir tres ejes centrales de la cultura mexicana: las Bellas Artes, la Arqueología y la Música. A continuación, mencionaré de forma general lo más sobresaliente, en cuanto a la exposición y expositores de cada eje, hasta llegar de lleno con la Banda del 8º Regimiento de Caballería y sus presentaciones en Nueva Orleans.

Bellas Artes:

En la exposición de “Bellas Artes”, destacó desde Uruapan y Huetamo una tierra usada por los indios para pintar. De igual manera, se exhibieron un grupo de figuras enviadas por la Sra. Guadalupe Besares, de Oaxaca. Las figuras fueron hechas por ella con fibras de maguey y personificaban a un hombre y una mujer. El hombre estaba representado con el peculiar traje de “charro” o jinete con botones y ribete de hilo de plata, con un amplio “sombrero” elegantemente ornamentado. La mujer ataviada con el traje de los aborígenes de Tehuantepec, un vestido vaporoso y fantástico, de la cintura para arriba, particularmente ligero y aireado, apropiado para una tierra de calor tropical. A los pies de los indios había un perro de Newfoundland tendido con la cara entre las patas.⁸¹

⁷⁸ Nota periodística 1884, *El Tiempo*, 20 de noviembre, p.3

⁷⁹ Nota periodística 1884, *El Tiempo*...p.3

⁸⁰ Nota periodística 1884, *El Tiempo*...p.3

⁸¹ Nota periodística 1884, *The Two Republics*, 18 de diciembre, p.4, traducido por Héctor Peña.

Estas figuras llevadas desde la ciudad de Oaxaca, y las demás expresiones artísticas siendo entendidas como sistemas de representación, tenían la función de exaltar la identidad nacional mexicana a través de las artesanías de distintos municipios del país. Dentro de esta exposición, se presentó toda una gama de expresiones culturales y artísticas, desde arreglos florales, hasta pinturas de expresidentes de México y de Estados Unidos; por ejemplo, el trabajo del joyero Miguel Sánchez, de San Luis Potosí, quien presentó una extraordinaria obra de arte; dentro de una caja de madera del Perú, forrada con adornos de plata en bajorrelieve y con una base en espiral, de estilo dórico y adornos de filigrana, presentó un trabajo nunca visto en Nueva Orleans; una creación en donde a través de un grabado de Jesús, María y José, lograría que su obra se comparara favorablemente con el realizado por los mejores joyeros de aquella ciudad.⁸²

Sin duda el mensaje que se intentaba dar no era tanto la de presumir al artesano, sino presumir la calidad del oro y la plata que se extraía de las minas de San Luis Potosí y así lograr capturar la atención de los inversionistas hacia dichas minas. Por último, referente a este eje de la exposición, se presentó una serie fotográfica de los presos en la penitenciaría de Salamanca Guanajuato, en donde resaltaban las vistas panorámicas del establecimiento. Toda la exposición de Bellas Artes estuvo dirigida por la Academia Nacional de Bellas Artes, destacando el nombre de su director el Sr. Ramón G. Lascuráin.⁸³

Arqueología:

En cuanto a la presentación de los avances arqueológicos en México, se presentaron las reliquias de diversos montículos del norte del país, exhibiéndose en el mismo sitio en que se exhibían momias egipcias de 3.000 años de antigüedad. De igual manera, se expusieron estudios de Dámaso Sotomayor sobre los escritos aztecas, en los cuales sostenía, en aquel momento, que la India oriental estaba relacionada con el México antiguo y el Egipto de los faraones; que la clave de todos los misterios de Oriente se encontraban en los escritos hieráticos de estos antiguos Imperios; que los hieráticos aztecas se habían preservado milagrosamente para arrojar luz sobre los escritos de Hermes de Tebas, y que su calendario azteca corregiría los errores de la actualidad.⁸⁴

⁸² Nota periodística 1884, *The Two Republics*...p.4.

⁸³ Nota periodística 1884, *The Two Republics*...p.4.

⁸⁴ Nota periodística 1884, *The Two Republics*...p.4.

Los avances presentados por Sotomayor, además de parecer algo fuera de lugar en nuestra época actual, representaban un avance para la arqueología mexicana de aquel momento, por ello es por lo que acudió a la exposición con la finalidad de mostrar la grandeza de México y la importancia que, según sus teorías, tenía el país para resolver los misterios de oriente. Otro investigador que acudió en el eje arqueológico fue el Prof. Plongeon, quien presentó algunos moldes de yeso de objetos encontrados en Uxmal y Chichén Itzá, Yucatán. Estas ruinas, que él mismo mencionaba, eran más antiguas que Grecia y Egipto, pero que difícilmente se podía comprobar, puesto que no revelaban ningún rastro de sus misteriosos arquitectos, que hace siglos hicieron de esa península tropical la sede de maravillosas ciudades y templos de mármol.⁸⁵

Música:

En la mayoría de los textos que hablan de la banda mexicana y su relación con la prehistoria del jazz, solamente se menciona a la del 8°; esto se debe a que sin duda fue la que más gustó al público norteamericano; sin embargo, no fue la única que estuvo presente en la exposición de Nueva Orleans, pues además de ésta se presentó de Uruapan, Michoacán, una orquesta de guitarristas compuesta por cincuenta indios con guitarras de Paracho, vestidos de calzoncillos y camisas de lona blanca y sombreros de palma. De igual manera, participó en el evento, la Orquesta Típica Mexicana, presentada de la siguiente manera:

Los integrantes de la orquesta fueron vestidos de charros⁸⁶ al estilo del típico jinete mexicano, con trajes de antes y sombreros debidamente plateados. Su música es típica de México y se produce con instrumentos de cuerda que manejan con una habilidad y un poder inimitables. Van a Nueva Orleans unas cuantas semanas. El personal de esta orquesta es el siguiente: director Carlos Curti (solista); primeros bandolones: Andrés Díaz de la Vega (solista), Pedro Zariñana (solista), Mariano Pagani, Manuel M. Barela, Apolonio Domínguez. Bandolones segundos: Vidal Ordaz, Vicente Soliz, José M. Zariñana y José Borbolla. Salterios: Encarnación García (solista) e Ismael Aburto. Violines: Enrique Palacios (piano acompañante). Flauta: Anastasio Meneses (solista). Arpa: Juan Curti (solista). Violonchelos:

⁸⁵ Nota periodística 1884, *The Two Republics*...p.4.

⁸⁶ Comenta el historiador Carlos Flores Claudio en su capítulo llamado *Del misterio del charro al charro del misterio. Peripicias de un jinete rural en la tradición mexicana*, dentro del libro “Mariachi: entre la tradición y la innovación”, que la construcción del estereotipo de habitante “típico” en el territorio que ahora llamamos México, recayó en la figura del jinete rural que ahora conocemos como charro y que al igual que algunos otros elementos de la cultura local, fue rescatado para establecerlo como la figura mexicana por excelencia con respecto a iconos de similares atributos como el gaucho argentino, el cowboy estadounidense, el huaso chileno o el llanero colombiano. La Orquesta Típica de Carlos Curti, utilizó el traje de charro para sus presentaciones en aquellos años en las ferias mundiales, a fin de dar a conocer una imagen de un país moderno, en vías de desarrollo y cierta idea de singularidad nacional.

Rafael Galindo y Eduardo Gabrielli. Viola: Ventura Herrera. Bajo: Pantaleón Dávila y Pedro Ávila.⁸⁷



Orquesta Típica de México. 1885 ca.⁸⁸

Esta agrupación se creó en el mismo año en que fue enviada a Nueva Orleans, 1884, y se caracterizó por que “no respondía a la cotidianidad musical de su época. De acuerdo con sus biógrafos, el adjetivo de “típica”, fue puesto por el general Díaz -presidente electo de México en el momento del debut de la orquesta (aparentemente en México)- quien así la llamó al terminar la velada, felicitando a sus integrantes [...] el término típica, generó inconformidades plasmadas en la prensa de la época que escribían lo siguiente: La orquesta se ha titulado Típica, es decir, copia original de nuestras costumbres, lo cual es inexacto, porque aquí nunca hemos formado conjuntos de ese género, ni típica es el arpa de pedales, ni típica la flauta, ni el violoncello, ni la viola, que son instrumentos importados de Europa”.⁸⁹

⁸⁷ Nota periodística 1884, *The Two Republics*...p.4.

⁸⁸ Fotografía tomada del blog: <https://www.mandoisland.de/noten2013/carlos-curti/curti.html> , consultado el 15 de junio del 2021. Al director de la banda, Carlos Curti, lo podemos observar en la parte inferior derecha sosteniendo un bandolón/mandolina (el último en la fila que sostiene un instrumento de ese tipo).

⁸⁹ Medrano Ruiz, Sonia, *La Orquesta Típica y el Mariachi. Promotores del nacionalismo mexicano en ambos lados de la frontera*. En: “Del Mariache al Maricahi, Música y Músicos”, Francisco Samaniego, coordinador. México, El Colegio de Jalisco, 2018, p. 254.

La Orquesta Típica Mexicana, al igual que la del 8° Regimiento, tuvo presencia y relevancia en territorio norteamericano, no sólo por lo mencionado en párrafos anteriores respecto a Juventino Rosas y su famoso vals, sino que, durante la primera mitad del siglo XX, la orquesta tuvo una relación directa con el jazz de los Estados Unidos de América, lo cual lo veremos en los capítulos siguientes.

Un par de meses antes de ir a Nueva Orleans ambas agrupaciones compartieron escenario en el Teatro Nacional de la Ciudad de México, en donde dieron un concierto dedicado a las colonias extranjeras como muestra de lo que irían a presentar a la “Exposición Universal”. El programa musical estuvo repleto de polkas, mazurkas y valsos con tintes nacionalistas; sin embargo, lo que llama la atención de este programa, es el uso del *xilófono* por parte del director de la Orquesta Típica, Carlos Curti, que, aunque no aparezca dicho instrumento en la lista de músicos de la página anterior, existen fuentes hemerográficas norteamericanas en donde señalan a Curti como “El Rey del Xilófono”.

Por último, además de estas agrupaciones, se presentó una colección de antiguos instrumentos musicales mexicanos y unas cuantas obras de compositores nacionales desde 1837 hasta la fecha de la celebración mencionada, lo cual sirvió para que los norteamericanos conocieran una parte de la historia sonora de México a través de sus instrumentos y a través de las melodías creadas en esta parte del continente americano.

Referente a las cuestiones musicales, la Banda del 8° llevó un repertorio completo de ópera, música clásica y ópera bouffe; es decir, todas las partituras que se tocaban en París; también interpretaron músicaailable y danzas mexicanas, como boleros y jarabes. Comenzaron su gira desde el día 20 de noviembre sobre el Ferrocarril Central Mexicano y la carretera Texas Pacífico. La banda permaneció en Nueva Orleans tres meses, yendo de allí a Washington para dar una serenata al presidente electo, Stephen Cleveland, de los Estados Unidos, y más tarde a Nueva York, Brooklyn, Boston, Filadelfia, Chicago, Cincinnati, St. Louis, San Francisco y de regreso a Nueva Orleans, en donde se estableció un periodo más.⁹⁰

La conformación de la banda es una de las piezas claves que le dieron origen a este capítulo, puesto que se cree que algunos de los músicos se sumaron e instruyeron a las primeras bandas de jazz, o estilo Nueva Orleans, del territorio norteamericano. Partiendo de la idea de que algunos de los músicos de la banda eran alumnos procedentes de la Escuela de

⁹⁰ Nota periodística 1884, *The Two Republics*...p.4.

Artes y Oficios de la ciudad de Morelia, recordando que esta tenía la sede en dicha ciudad y Payén instruía en la misma, me daré a la tarea de rescatar y conocer los nombres de los músicos que estuvieron presentes en la historia y formación del jazz de Nueva Orleans.

En la nota periodística que he citado en diversas ocasiones, para hablar de la comisión mexicana, se menciona que “sin excepción los músicos [eran] menores de 25 años, y muchos de ellos sólo de 23”.⁹¹ Esto puede ayudar a la inferencia referente a que en su mayoría eran estudiantes, si no del todo michoacanos, sí procedentes de la institución de Morelia, Michoacán; sin embargo, a pesar de contar con integrantes que a simple vista parecen ser demasiado jóvenes, también se aprecian en algunas fotografías músicos mayores, muy probablemente profesores de las instituciones señaladas en el párrafo anterior; en la siguiente imagen se muestra a la banda posando fuera del edificio de madera construido especialmente para el recibimiento de la banda militar mexicana.

⁹¹ Nota periodística 1884, *The Two Republics*...p.4.



Banda del 8° Regimiento de Caballería. 1884-1885.⁹²

Además de esta imagen existe otro retrato de la banda en la misma temporalidad; se trata de una fotografía retocada que cuenta con un fondo pintado, en donde se muestra a la banda alineada como si se encontrara en plena actividad musical. Esta imagen proviene de las partituras musicales que ponía a la venta la tienda musical “Beautiful Gems”, en donde mencionaban que se trataba de un compendio musical de “La Banda Militar Mexicana” con mayor éxito en la Exposición del centenario mundial del algodón de Nueva Orleans; argumentando que eran los arreglos completos de piano autorizados directamente por el director Encarnación Payén; la fotografía es muy peculiar, pues si prestamos atención y comparamos ambas imágenes, podemos notar algo interesante en ellas: en la primera se observa a un músico afroamericano sosteniendo un instrumento de percusión (parte inferior de la imagen, cerca del bombo), mientras que, en la foto/pintura, no se aprecia a ningún músico con esas características.

⁹² Fotografía tomada del blog: <http://expoguy2.blogspot.com/2008/12/new-orleans-1885-mexican-pavilion.html>. Consultado el 15 de abril del 2021.



Banda del 8º Regimiento de Caballería. 1885.⁹³

No sería extraño que por cuestiones raciales no lo hayan tomado en cuenta para esta segunda imagen, puesto que esta serviría para comercializar y representar a las músicas mexicanas; por ende, un músico con sus rasgos fisiológicos, aparentemente bajo la perspectiva norteamericana, no le daría el rango y la apreciación visual que la banda ameritaba. Como ejemplo, podemos mencionar una nota del año 1898, en donde se hace alusión al racismo que llegaban a sufrir algunos de los músicos de la banda. La nota mencionada refiere lo siguiente:

Cosas de los yanquis

Con este título da “El Obrero Libre” en su lenguaje, una noticia que puede concretarse a lo siguiente: Sabido es que el Sr. Payén fue a los Estados Unidos con una música, y que obtuvo muchos aplausos; pero he aquí lo grave. El que tocaba el tambor es negro, y los “primos”, indignados, se oponían a que siguiera ese individuo tocando. Para honra del Sr. Payén, bueno es hacer notar que no les dio gusto. Con razón dice el coleguita popular: “Y “ansí” dicen los yanquis que son “civilizados”.⁹⁴

⁹³Fotografía tomada del acervo digital de la *Biblioteca de la Universidad de Tulane*, en: <https://library.tulane.edu/> . Consultado el 27 de mayo del 2021.

⁹⁴ Nota periodística 1898, *La Voz de México*, 1 de septiembre, p.3.

Es probable que el músico señalado en la nota periodística sea el mismo que aparece en la fotografía sosteniendo el tambor y que el desdén hacia su persona se debió a que, justo en esa temporalidad, la segregación racial se encontraba en pleno auge, puesto que “los Estados del Sur comenzaron a aprobar nuevas constituciones que negaban al negro los derechos civiles y políticos”,⁹⁵ por lo que las acciones sociales eran aplicadas hacia cualquier ser sin importar la procedencia de origen.

Dejando un poco de lado las cuestiones raciales y luego de haber conocido visualmente a los integrantes de esta agrupación, es momento de conocer a los músicos e instrumentos de la banda que tanto sorprendieron al país vecino. Cuando se presentó por vez primera en Nueva Orleans, la banda estaba compuesta por 65 músicos que utilizaron, para esa ocasión, trajes de gala. Su vestimenta se caracterizó por usar “chaquetas de dolmán de lana azul marino con adornos de pasamanería, como las decoraciones francesas con liras de plata en hombros y brazos. Sus pantalones (comentó un periodista de la época) se ajustaban a sus botas de caballería y las tapas eran del mismo estilo, pero más sencillas”.⁹⁶

A continuación, los nombres de los integrantes de la banda, comenzando por “Encarnación Payén, el director de la orquesta. [Era] un solista que [tenía] la notable facultad de tocar su corneta con una mano y liderar con la otra”.⁹⁷ Los siguientes son los músicos, y sus instrumentos, que integraron la Banda del 8º Regimiento de Caballería:

Flauta pequeña: Leandro Ballardo. Flautas en mi-bemol, Simón Pérez; 1º: Domingo Vergara; Mi bemol 2d: Luis G. Laja. Petit clarinete: Cecilio Ramos. Oboe: 1º: Jesús Desachy; 2d: Félix Ávila. Clarinete: “directores” Susano Robles, Federico Gómez, Juan Pérez Tejada (solista). Ripianos: Vicente Benítez, Higinio Delgado, Emeterio Díaz, Patricio Luna; segundos: Juan Yepes, Modesto Pozzo, Antonio Trejo, Ladislao Martínez; 1º: Agustín Olmo, Apolonio Arias. Saxofones sopranos: Leandro Vizcaro (solista), Amado Arias; segundos altos: Petronilo Apodaca y Pedro Rodríguez. Tenores: Marcelino Paz y Plutarco González. Barítonos: Juan Lejarzar, Francisco Ortiz, Ismael Herrera. Cornetas: Víctor Paris (solista), Agustín Guzmán (solista), Casimiro Cendejas. 2d Bugles: Ignacio Santa Ana (solista), 1º Eduardo López; 2d, Arcadio Sánchez. Cuernos: 1º, Aurelio Benítez; 2d, Manuel Ruíz. Altos: 1º, Sixto Alamilla; Mi bemol, 1º, Mariano Luis; 1º Jesús Bustos; 2d, Nemecio Gonzales y Mauro Cazares; 3d, Juan Contreras. Trompetas: 1º, Rodolfo Rodríguez; 2d, Abraham López. Trombón: 1º, Gregorio Ortiz y Lorenzo Vega; 2d, Emiliano Sánchez y Francisco Acosta; 3d,

⁹⁵ Díez Nicolás, Juan, *El negro americano*, en: Revista de Estudios Políticos, ISSN 0048-7694, N° 120, 1961, p.70.

⁹⁶ Nota periodística 1884, *The Two Republics*...p.4.

⁹⁷ Nota periodística 1884, *The Two Republics*...p.4.

Filomeno Núñez; 4º, Miguel Díaz. Barítono, 1º, Gregorio Aranda; 2d, Manuel Guerra. Fagot: Si bemol, Ramón Cervantes. Oficleido: Domingo López. Contrabajo: Matías Saavedra, Joaquín García y Calixto Manrique. Bajo: Ricardo Mercado y Manuel Esquivel. Panderero: Candelario Estrada. Tambor: Valentino Acevedo. Platillos: Trinidad Torres. Tambor: Jesús B. Toledo. Triángulos: Felipe Cervantes.⁹⁸

El conocer a los integrantes y los instrumentos que se ejecutaron en la agrupación, permite entrelazar, romper y reconstruir las teorías que giran alrededor de esta banda militar mexicana y su relación con la prehistoria del jazz de Nueva Orleans. En el último apartado de este capítulo, retornaremos a los nombres de estos músicos y los entrelazaremos con los personajes mencionados dentro de la historiografía del jazz norteamericano; por el momento, continuemos con el recorrido de las bandas mexicanas dentro de los Estados Unidos.

La Banda del 8º Regimiento, debido al éxito obtenido, realizó constantes traslados dentro de aquel país durante todos los meses que duró la exposición. Luego de la inauguración del 16 de diciembre de 1884, el periódico estadounidense llamado *L'abeille de la Nouvelle-Orléans*, quien realizó una serie de seguimiento del evento, publicó una nota referente al arranque de la feria, en donde la banda mexicana se llevó los reflectores según la nota periodística. El periódico mexicano *El Tiempo*, realizó la traducción de esta serie y la publicó un mes después diciendo lo siguiente:

[...] a continuación publicamos la traducción de algunos párrafos relativos a la Banda del 8º Regimiento y de su director el Sr. Encarnación Payén, cuyos triunfos hacen ocupar a México un muy distinguido lugar.⁹⁹

Entre los párrafos señalados se denota una gran excitación por parte del redactor, quién mencionaba que lo mejor de la ceremonia había sido la banda mexicana, indicando que esta “ejecutó con tanta corrección y exquisito gusto un wals mexicano, con brillantes variaciones y solos de flautín, que veinte veces atronaron el salón unánimes aplausos”.¹⁰⁰ A continuación realizaré un breve recuento de lo mencionado por el periódico mexicano que traducía las publicaciones de *L'abeille*, a través de una narrativa personal para poder enlazar y darle sentido a la nota referida:

⁹⁸ Nota periodística 1884, *The Two Republics*...p.4.

⁹⁹ Nota periodística 1885, *El Tiempo*, 14 de enero.

¹⁰⁰ Nota periodística 1885, *El Tiempo*, 14 de enero.

*En la inauguración de la exposición*¹⁰¹, “toda la concurrencia se puso de pie cuando la banda tocó el Himno Nacional Mexicano”. *Con esto arrancó esta serie de comentarios por parte del periódico de Nueva Orleans; desde aquí notamos la relevancia que el redactor comienza a darle a la banda mexicana. En el periódico del día 21 de diciembre, el reportero de L’abeille decía la siguiente:* Dejádme deciros unas cuantas palabras sobre la banda de música del 8° de Caballería de México. Los sesenta y seis ejecutantes que la componen y que representan al arte y a México, han figurado del modo más distinguido en el programa del gran día de la inauguración (de la Exposición) continuando la excelente impresión que ya dejaron en el concierto del Washington Artillery Hall y el día de la celebración de la fiesta de Santa Bárbara. Haciendo a un lado los Aires Nacionales (México y los Estados Unidos) que fueron excelentemente ejecutados, me limitaré a recordar el gracioso y original wals que llenó de entusiasmo a un auditorio compuesto de diez mil personas por lo menos. Su instrumentación es inmejorable y sus combinaciones producen los más felices efectos. Lo que en primer lugar llama la atención en esa Banda de música, es la precisión que comprende y sigue a su director el Sr. Payén. [...] este tiene bajo su mano la orquesta entera, en que cada uno de sus miembros busca con afán a traducir sin vacilar la intención de su maestro. Todos están, puede decirse, suspendidos al brazo que los conduce y en el que cada movimiento tiene para ellos una significación precisa y definida. Es la obediencia militar, unida al mérito artístico, cuyo resultado es un conjunto perfecto. La Banda mexicana no se cuida de que la sonoridad sea vigorosa; la tiene y muy hermosa, pero no abusa de ella. Busca la variedad del efecto y lo obtiene.¹⁰²

Hasta esta parte de la nota se denotan algunos elementos que nos hacen comprender la impresión que dejó la banda desde su primera presentación en la exposición; en primer lugar, podemos apreciar que el Himno Nacional de México fue ejecutado en la inauguración de la misma; de igual manera, si prestamos atención, nos damos cuenta de que los músicos de la banda ejecutaban música que estaba fuera del contexto nacionalista, tanto norteamericano como mexicano, dándole pie a la variedad musical presente en algunos solos instrumentales. El autor de las notas del *L’abeille*, continúa con lo siguiente:

[...] se oye a cada instante lindos pianos, pianísimos, notas apagándose, muriendo, pero que se oyen perfectamente y guardan toda su expresión. La expresión y el colorido es lo que busca y consigue el Sr. Payen con infinita felicidad. El wals a que nos referimos, está llenó de contrastes. Es un verdadero placer observar con que exquisito gusto y delicadeza son observados todos esos contrastes coloridos; con que habilidad se recorre toda esa escala de tonos, desde lo más vigoroso y acentuado, hasta lo más tierno y ligero. Cada episodio melodioso pertenece a tal o cual instrumento, que lo sabe interpretar sin que el menor detalle sea omitido; y cuando después de esos pasos la Banda se une en un *tutti*, todo se halla superiormente refundido en un admirable conjunto. Se siente como un dulce arrullo en esos pianísimos sostenidos hasta lo infinito; y si hay que elogiar a los sesenta y seis artistas, que

¹⁰¹ Las palabras escritas en cursivas son mías.

¹⁰² Nota periodística 1885, *El Tiempo*, 14 de enero.

forman un conjunto, una unidad tan completa en su género, rindamos un homenaje de justicia al director que los conduce a tal resultado y no olvidemos al Sr *** (su nombre me es desconocido) en sus solos de clarinete. Muy hábil en su mecanismo; jugando con las dificultades; triunfante en los trozos más peligrosos; encantado con su instrumento, tan ingrato y expuesto en su buen éxito, que requiere del artista una rara posesión de sí mismo y un estudio constante para evitar desafinaciones o sonidos de exactitud dudosa, rindámosle también el homenaje a que es acreedor.¹⁰³

Esta última parte es de interés para comprender estas influencias, de las que hablan los historiadores norteamericanos, por parte de la Banda del 8° Regimiento, hacia las primeras agrupaciones del proto-jazz en nueva Orleans. Ya llegaremos a esa parte en donde todo se entrecruce y podamos reinterpretar esta relación musical-instrumental entre las bandas mexicanas y los inicios de este género musical. Sin embargo, por el momento es prudente señalar que, si de algo están seguros estos historiadores, es de que una de las bases rítmicas y melódicas de lo que en inicios del siglo XX se le denominó jazz, fueron las bandas militares. Basta con recordar a Jack Laine, quien perteneciente a una banda militar decide, en 1891, formar su propia banda, ya sin el mote militar, para posteriormente ser considerado como el “padre del jazz blanco”.

No es de extrañar que las bandas mexicanas tuvieran contacto directo con estas bandas militares estadounidenses. Para 1885, la Banda del 8° y la de “Washington Artillery”, tuvieron su primera presentación juntas, en donde al finalizar el concierto, esta última, otorgó un “premio al mérito, condecorando a Payén con el escudo de las armas del *Washington Artillery*, el cual personalmente el coronel puso en el pecho. Después se acercó un artillero presentando un elegante y delicado cuadro de raso, y en finísima seda grabado el escudo de armas, el acta que se levantó en la junta para tal obsequio y la dedicatoria a la música del 8°; todo [estaba] dibujado a pluma sobre seda, siendo por esto de gran valor intrínseco como estimativo”.¹⁰⁴

El obsequio otorgado a Payén, tenía más que un mérito musical; su significado estaba implícito en la conectividad de redes que la banda tendría desde ese momento, puesto que la Sociedad del Washington siempre habían sido los de la aristocracia del dinero, del saber y de la mejor reputación en la sociedad:

¹⁰³ Nota periodística 1885, *El Tiempo*, 14 de enero.

¹⁰⁴ Nota periodística 1885, *El Tiempo*, 26 de febrero.

En todo el Norte y hasta en Europa está altamente conceptuada esta sociedad, al grado de que lo que Washington Artillery califica, aprueba o recomienda, nadie se atreve a contrariar. Ellos no dan a todo el mundo sus consideraciones y menos sus medallas: el que tiene su escudo... ¡Escándalo! El que posee el medallón de sus armas, ya tiene pase libre, por decirlo así, para tener acceso hasta los salones de los reyes en todas partes del mundo.¹⁰⁵

De esta manera la banda mexicana quedó consolidada entre las más importantes de la exposición, lo cual fue favorable para que la Orquesta Típica regresara a Nueva Orleans, luego de su primera presentación en la que no tuvo tanto impacto. La Típica, dirigida por Carlos Curti, volvió en marzo de 1885. En un apartado del periódico *La Patria*, se encuentra una carta del corresponsal de la Orquesta Típica en donde se aprecia la relación que tenían ambas agrupaciones. En la nota se lee lo siguiente:

Llegamos a esta desde el 28 del pasado. En la estación nos esperaba la Banda del 8° que nos saludó con el Himno Nacional al presentarnos. Entramos a la ciudad vestidos de charros y seguidos de dicha banda, que es muy numerosa como verdad recordará, así como de una cantidad inmensa de gente que nos veía con sin igual curiosidad, llegando a ser un verdadero tumulto cuando entramos a la calle principal. Canal Street, en la que siempre hay gran movimiento de coches, wagones, carros y toda clase de vehículos. La gente comprendió que éramos mexicanos y nos acosaban a preguntas, que por supuesto sólo Curti y yo podíamos contestar, puesto que nuestros compañeros no hablan inglés. La Banda del 8°, en general, y Payén en particular, se han popularizado de una manera extraordinaria, debido a que este último es muy amable y atento con el numeroso público que tienen, siempre que tocan en la Exposición, que no los deja descansar ningún momento; de manera que, a nuestra llegada todos nos veían con marcadas señales de simpatía, tan sólo por ser mexicanos. El día siguiente tocamos en la Exposición, donde Payén nos dispensó de nuevo los honores de una recepción por decirlo así, oficial. La sala de música allí, es inmensamente grande y casi sin condiciones acústicas, por lo que solo la mitad del público pudo oírnos, pero nos aplaudió a rabiar y nos hizo repetir cuatro o cinco piezas. Las señoras y señoritas fueron las que aplaudían con un entusiasmo sin límites, por lo que quedamos bastante satisfechos de nuestro debut. [...] Los miembros de la prensa y muchos invitados que había, nos manifestaron su aprobación por medio de atronadores aplausos, haciéndonos repetir casi todas las piezas, resultando de esto, que al día siguiente casi todos los periódicos nos ponían por las nubes.¹⁰⁶

En esta carta se aprecia cómo a través de una estructura relacional y de identidad nacional, la Banda del 8° Regimiento de Caballería generó una estrecha relación con sus paisanos de la Orquesta Típica, pues desde el recibimiento es eminente la amistad entablada entre sus directores, Curti y Payén. Incluso, en el concierto que ofreció la Orquesta Típica dentro de la

¹⁰⁵ Nota periodística 1885, *El Tiempo*, 26 de febrero.

¹⁰⁶ Nota periodística 1885. *La Patria*, 16 de marzo, p.2.3 |q

exposición, es la banda de Payén la que le da, por decirlo de una manera coloquial, la patadita de la buena suerte, logrando con su presencia una buena impresión para que la aceptación de la orquesta fuera del gusto de los escuchas. Las relaciones de Payén funcionaron para que la típica fuera bien aceptada en aquel territorio, e incluso ofreciera conciertos fuera de la Exposición.

Ambas bandas mexicanas comenzaron a ganar adeptos en terreno norteamericano; la del 8º Regimiento fue considerada como la principal atracción de la Exposición.¹⁰⁷ Porfirio Díaz había cumplido con su cometido, pues México se presentó completo, tanto en su personal como en sus productos, admirablemente representados que apenas se podría decir si las personas o sus exposiciones atrajeron más la atención de los espectadores. La aceptación fue tanta que *L'abeille* de Nueva Orleans, en junio de 1885, comentaba lo siguiente:

[...] ¿Quiénes pueden simpatizarnos más que sus habitantes? Son inteligentes, instruidos, bien educados, sumamente corteses, y aunque son republicanos, pueden enseñarles a los aristócratas la manera de vivir bien; elegantes, caballerosos, dotados de instintos elevados, artistas en todo y por todo. El arte se encuentra en todas las calles de México [...] debemos a la casualidad que hayan venido a visitarnos dos orquestas, que desde hace tres meses están deleitando a nuestra población y a los viajeros que vienen a nuestra Exposición. Cuando menos lo esperábamos, hemos podido oír melodías deliciosas, ejecutadas con sorprendente maestría, que apenas pueden realizarla los mejores artistas de ambos mundos. [...] Si queremos dar cuenta de los recursos materiales, de la variada riqueza de nuestros vecinos, luego quedaríamos convencidos de que son incalculables. Podríamos explayarnos sobre el exquisito gusto, sobre el verdadero arte con que están adornados, preparados, ordenados y arreglados todos los objetos mexicanos; en ningún otro departamento se nota mayor tacto, mayor habilidad, ya sea en el plan propuesto como en su ejecución.¹⁰⁸

El papel de la comisión mexicana en Nueva Orleans dejó huella en todos los sectores de la exposición; sin embargo, en el sentido artístico-musical, el reconocimiento obtenido fue demasiado notorio, al punto de señalar en la prensa que a pesar de que en Estados Unidos habían “centenares de orquestas, no [había] ninguna que [fuera] superior a la del Sr. Payén”,¹⁰⁹ mencionando además que no había siquiera dos bandas norteamericanas que

¹⁰⁷ Nota periodística 1885, *The Two Republics* 1 de abril.

¹⁰⁸ Nota periodística 1885, *El municipio libre*, 6 de junio.

¹⁰⁹ Nota periodística 1885, *El municipio libre*...

pudieran rivalizar con la del 8°. En una nota del *The Two Republics*, se encuentra el siguiente artículo:

The Mexican Band

La principal atracción en la exposición

El gran “hit” en la exposición de Nueva Orleans es, sin lugar a duda, la banda mexicana. Los días que da sus conciertos en el *Music Hall* son siempre los días concurridos, los días que se hacen una buena actuación. Cualquier otra cosa que se haya criticado, la Banda Mexicana nunca lo ha sido. Los visitantes que regresan han cantado sus alabanzas de manera tan universal y ruidosa, que su fama, uno pensaría, en este momento se ha extendido por todo el país. Lo primero que un recién llegado debe de ver y escuchar es la Banda Mexicana, y un deleite siempre recurrente para el viejo visitante es encontrar un asiento cómodo y escuchar uno de sus conciertos.

En todas las ocasiones públicas se emplean los servicios de esta banda, y además de esto, regularmente, tres veces por semana se dan conciertos en el Music Hall. Mucho antes de la hora señalada para que comience la música, la sala comienza a llenarse, y la aparición de la banda siempre es recibida con un grito. A la primera tensión de agitación suave y armoniosa, la gente se apresura, se aglomera de todas partes, todo se deja atrás para otro momento, y todos los asientos, y a menudo los pasillos y vecindades cercanas, están atascados. Durante las próximas tres horas, esta audiencia escucha con gran deleite y entusiasmo. Cuando después de varios bises persistentes, la banda toca “Dixie”, entonces ves a un gran furor. Un sombrero aquí y allá sube salvajemente, y hay un gran aplauso y pisada y gritos pidiendo más, que suele dar el líder afable. Los músicos aprecian los aplausos del público, sus rostros oscuros e impasibles se iluminan y sonríen.¹¹⁰

A pesar de que la exposición terminó, según la fecha estipulada en las fuentes, el 1 de junio de 1885, ambas agrupaciones mexicanas permanecieron un par de meses en territorio estadounidense. La relación mencionada, Curti y Payén, consiguió que, luego de aquella presentación en donde la del 8° los presentó ante su público, la Orquesta Típica tuviera algunas presentaciones por su parte. El corresponsal de la Típica mencionó que “el propietario del *Spanish Fort*, [los] contrató para tocar todos los días de las 3 a las 5 de la tarde, mediante una regular cantidad diaria; cuya contrata [tuvieron] que aceptar, porque todos los teatros [estaban] tomados y no [tenían] donde trabajar mientras para hacer [sus] gastos que [eran] fuertes”.¹¹¹

¹¹⁰ Nota periodística 1885, *El municipio libre*, 6 de junio.

¹¹¹ Nota periodística 1885. *La Patria*, 16 de marzo, p.2.

De igual manera, la Típica, se presentó fuera de Luisiana; para principios de julio, ya terminada la exposición, tuvieron una presentación en Nueva York, en donde debido al éxito obtenido buscaron “recorrer las principales ciudades de [ese] gran país”.¹¹² Ambas agrupaciones continuaron con sus ejecuciones dentro de territorio norteamericano. El objetivo de su visita había dado un giro totalmente comercial al ser contratados para diversas actividades fuera de la Exposición. Por ejemplo, la Orquesta Típica tocó en la catedral de San Luis, Nueva Orleans; en donde “los padres hicieron un brillante negocio”¹¹³ luego de que se recolectó una entrada de \$1500, siendo la mayor parte para la iglesia; por otro lado, la Banda de 8° era anunciada para presentarse en el “English’s Opera-House”.



Banda del 8° Regimiento en el “English’s Opera-House”. 1885.¹¹⁴

La recepción y aceptación de las bandas mexicanas en esta exposición mundial se debió a ciertos puntos; “los músicos como representantes y expertos en el oficio, sintetizaron en primer lugar sus habilidades; en segundo, mostraron la creatividad de un pueblo que había adoptado, modificado y dominado la técnica para la construcción e interpretación de instrumentos extranjeros y de cualquier música sin distinción de su origen; en tercer término,

¹¹² Nota periodística 1885, *La Patria*, 16 de marzo, p.2.

¹¹³ Nota periodística 1885, *La Patria*...p.2.

¹¹⁴ Nota periodística 1885, *The Indianapolis Journal*, 25 de agosto, p.5.

México era un país cosmopolita desde la conquista, un crisol de culturas y eso se reflejó en un paisaje sonoro o al menos eso era lo que se quería demostrar a la par de las tradiciones”.¹¹⁵

Ambas agrupaciones regresaron a México a finales de 1885; la dirigida por Payén regresó a Morelia, en donde fue recibido por un concierto en el “Teatro Ocampo” ejecutado por sus estudiantes del Colegio de San Nicolás.¹¹⁶ La idea de este par de bandas era volver a suelo norteamericano, quizá por sus logros musicales conseguidos o sus ganancias económicas que se veían reflejadas en cada evento que ejecutaban. El 9 de octubre de 1885, se leía en *El Siglo Diez y Nueve*: “La música del 8º Regimiento. Se dice que su director el Sr. Payén se propone volver por su cuenta a Nueva Orleans, y que al efecto los individuos que componen aquella están ensayando nuevas piezas”.¹¹⁷ La idea del regreso al país vecino se concretó, pues ambas volvieron en el año de 1886.

En este apartado hemos elaborado una perspectiva de la participación de la Comisión Mexicana en la Exposición de Nueva Orleans de 1884-1885, con la finalidad de conocer el paso de las bandas mexicanas en territorio estadounidense, para con ello denotar la importancia en cuanto a la influencia sociocultural que lograron generar a través de sus ejecuciones y de sus sistemas de representación. Este apartado es de suma relevancia ya que estará completamente ligado al tercer y último apartado de este capítulo, en donde la relación de estas bandas, su influencia y el jazz, están entrelazadas entre sí.

Partiendo de la idea de que con una sola presentación de la banda mexicana, como se maneja en la historiografía existente, es insuficiente para influenciar en los gustos de los músicos y la sociedad norteamericana y además poder generar una identidad híbrida entre ambas naciones, realizaré un breve recorrido en las trayectorias de la Banda del 8º Regimiento durante el periodo en que permaneció activa, 1886-1894, en donde de forma breve, mencionaré lo más relevante respecto a sus presentaciones en los Estados Unidos y Europa.

¹¹⁵ Medrano Ruiz, Sonia, *La Orquesta Típica y el Mariachi...*, p.255-256.

¹¹⁶ Mercado Villalobos, Alejandro, *La educación musical en Morelia 1869-1911*, México, UMSNH, 2015, p.74.

¹¹⁷ Nota periodística 1885, *El Siglo Diez y Nueve*, 9 de octubre, p.3.

1.2. Panorama del florecimiento musical de la Banda Mexicana del 8° Regimiento de Caballería. Exposiciones, viajes y trayectorias, 1886-1894

Los triunfos que tuvo la banda del 8° Regimiento, en la gran exposición de Nueva Orleans, no bastaron para que los problemas comenzaran a verse inmersos al interior de la agrupación. Encarnación Payén no quería regresar a suelo mexicano, por lo que comenzó a rumorearse, a finales de 1885, que dejaría la dirección de la banda, e incluso, se rumoró la disolución de esta por orden de la Secretaría de Gobernación.¹¹⁸ He de señalar que la estadía de la “Mexican Band” en el norte de América, estuvo auspiciada por recursos federales, por lo que su regreso era más que evidente.

Los problemas internos se vieron implícitos en las actuaciones de la banda durante el año de 1886, pues sólo tuvieron actividad dentro de la ciudad en donde residía, Morelia, Michoacán. Por ejemplo, en marzo del año mencionado, la agrupación tocó para el general Jackson, quien visitó la ciudad como representante de los Estados Unidos. “El señor ministro, después de visitar en palacio al señor gobernador, recorrió todo el edificio [palacio de gobierno] en compañía de los otros ilustrados y amables viajeros y después todos los establecimientos públicos, como el Palacio de Justicia, el Colegio de San Nicolás, la Escuela de Artes y Oficios y algunos otros. En la tarde de ese día [tocó] la banda del 8° regimiento, que tan gratos recuerdos [dejó] en la América del Norte y aplaudió y felicitó con caluroso entusiasmo al modesto e inspirado director de la música”.¹¹⁹

Esta actuación haría pensar que la relación entre Payén y el gobierno federal se encontraba en buen estado de salud, tan aparente era la reconciliación que la prensa nacional volvía a publicar notas referentes a la banda:

Nos es grato felicitar una vez más al hábil director Encarnación Payén, por la altura a que ha hecho llegar la banda del 8° Regimiento, sin embargo, de que algunos de los principales instrumentistas, eran principiantes hace muy poco tiempo, la dedicación del señor Payén y su vasta instrucción en la materia, harán que siempre la banda que dirige sea la primera de la República.¹²⁰

¹¹⁸ Nota periodística 1885, *El Tiempo*, 8 de octubre.

¹¹⁹ Nota periodística 1886, *El Siglo Diez y Nueve*, 10 de marzo, p.3.

¹²⁰ Nota periodística 1886, *La Voz de México*, 13 de marzo.

Las presentaciones de la banda fueron escasas; en la ciudad de Morelia se presentó nuevamente para celebrar las mejoras de la Escuela de Artes, en donde “se estrenó, además, para el tiro de la *Gaceta* la gran prensa mecánica, la primera en su género que [llegó] a Michoacán y que fue traída por el general Jiménez”.¹²¹ A pesar de la poca aparición de la Banda del 8° a nivel nacional e internacional, la música de Payén se comenzó a comercializar en las tiendas de la Ciudad de México, ya que este buscaba de una u otra manera conseguir los fondos para regresar a la ciudad en donde tanto fue vitoreado.

GRAN REPERTORIO DE MUSICA

y almacén de pianos y órganos de todas clases

H. NAGEL SUCESOES.

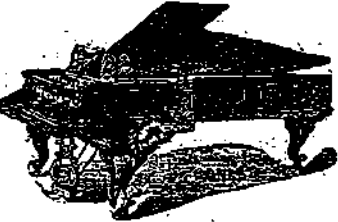
México —Calle de la Palma núm 5.—México.

UNICOS AGENTES DE LAS RENOMBRADAS FABRICAS DE PIANOS DE

Wm. Knabe & Comp.
Baltimore.

Geo. Steck & Comp.
Nueva York.

M. P. Rachals & Co.
Hamburgo.



J. BLUTHNER.
Leipzig.

G. SCHWECHTEN
Berlín.

C. BERLES
Berlín.

NUEVAS PUBLICACIONES MUSICALES.

PARA PIANO SOLO:

Blasco, "La Gioconda," Fantasia eleganto.....\$	1 00	Ettonart, "Recuerdos de Mme. Judic".....\$	0 75
Ituarte J., "La Gioconda," Fantasia de Salon.....\$	0 75	Heistain. J. "La Primavera" Obertura.....	1 00
Rios, M. "La Gioconda," Schottisch.....	0 50	4 2 manos.....	1 50
Londini, P., "Dolores," Mazurka.....	0 50	4 4 manos.....	0 75
Nueva Coleccion de 30 Danzas.....	2 00	Ituarte, J. "Feliz Año," Valse.....	0 75
Rios, M. Coleccion de 20 Jarabes y Aires nacionales.....	2 50	Morales, M. "Mignon," Arrulladora.....	0 75
Vicioli, "La Luna de Miel," Mazurka.....	0 37	Leon, T. "No tiene Nombre," Danza.....	0 12
Navarro, Cuatro Danzas nuevas.....	0 37	Rivas, J. "La Diva," Reminiscencias.....	0 75
		Payen, E. "El Arcero de Tio Juan," Polka.....	0 50
		Ka.....	0 50
		Metra, O. "Los Voluntarios," Marcha.....	0 50

PARA PIANO Y CANTO.

Seliva, J. "Pirar," Danza.....\$	0 25	Croesty, "Ave Maria".....\$	0 62
Ituarte, J. "La Merced," Danza.....	0 50	Omedo, Guadalupe, "La Partida,".....	0 62
Ponchielli, "La Gioconda" Romanza.....	0 50	Arrieta, "El Capitan Negro" Romanza.....	0 50

Sigue abierto el registro de suscripciones a la popular publicacion musical "La Revista Melódica."

52 64 2

Pieza de Payén: El arnero de Tío Juan "Polka". 1886.¹²²

Además de la venta de sus partituras, otra de las posibilidades que buscó el director para regresar al país vecino, fue el crear una nueva agrupación que fuera auspiciada por el gobierno estatal. En el mes de junio, se formó en la ciudad de Morelia, Michoacán, una sociedad filarmónica llamada Mariano Jiménez, en donde el Sr. Eduardo Gonzales fungió

¹²¹ Nota periodística 1886, *El Siglo Diez y Nueve*, 11 de agosto, p.3.

¹²² Nota periodística 1886, *El Tiempo*, 4 de febrero.

como presidente de esta, mientras que Encarnación Payén se encargó de la dirección de esta.¹²³

La noche del 23 de octubre de 1886 el Teatro Ocampo de la ciudad de Morelia, Michoacán, estaba adornado con todo lujo y elegancia, profusamente iluminado y literalmente lleno de lo más granado de las familias morelianas, que acudieron puntualmente al estreno de la Sociedad filarmónica “Mariano Jiménez”. [...] Con un amplio repertorio compuesto de valeses, pasodobles, marchas, mazurcas y diversos chotís, la filarmónica no sólo recorrió los diferentes teatros de la República Mexicana, sino que realizó extensas giras en Estados Unidos con triunfos clamorosos.¹²⁴

Con la nueva agrupación de la ciudad de Morelia, buscaría regresar por su cuenta a los Estados Unidos; sin embargo, el peso que había cobrado la Banda del 8° Regimiento no era comparable con la “Mariano Jiménez” aún y cuando el director de ambas bandas fuera el mismo personaje.

El tiempo transcurrió y la banda mexicana siguió dentro del estado, sin salir a ferias nacionales ni internacionales. Payén parecía ocuparse más de su nueva agrupación dejando un poco de lado la del 8° Regimiento; empero, todo cambió cuando en 1887, en la Ciudad de México, firmó ocho contratos con el señor Alberto Zarate, para realizar una serie de conciertos en la temporada 1888-1889, en donde se propuso a Encarnación Payén formar una banda militar de instrumentos de metal, aunque también debía de considerar la anexión de un orquesta de ex alumnos del Conservatorio de Música y cinco cantantes de la Academia del Sr. Testa.¹²⁵ El contrato estaba estipulado para que esta “fuerte combinación [diera] una serie de conciertos de despedida en [la Ciudad de México] durante la primera semana de septiembre de 1888, y luego [partir] para una gira por el interior de la República y Estados Unidos”.¹²⁶

El director continuó dirigiendo ambas agrupaciones; consideraría de estas a los integrantes que conformarían la banda a presentarse en los Estados Unidos en la gira de 1888, incluso, meses antes de partir, realizaría conciertos en donde además de la banda “Mariano

¹²³ Nota periodística 1886, *The Two Republics*, 23 de junio. Traducción de Héctor Peña

¹²⁴ Amézaga Heiras, Gustavo, *Mexicanos exitosos: el músico Encarnación Payén y los fotógrafos Manuel y Felipe Torres*, en: “De tu piel espejo. Un panorama del retrato en México, 1860-1910”, México, Museo del Estanquillo Colecciones Carlos Monsiváis, 2019, p.85.

¹²⁵ Nota periodística 1887, *The Two Republics*, 8 de agosto.

¹²⁶ Nota periodística 1887, *The Two Republics*

Jiménez”, invitaría a alumnos de la Escuela de Artes y Oficios a presentaciones de carácter oficial dentro de la ciudad de Morelia, Michoacán,¹²⁷ por ende, es muy probable que la banda que estuvo de gira a finales de la mencionada década tuviera en sus filas a “varios músicos salidos de la trinchera artística de la Escuela de Artes y Oficios, misma en la que Payén prestaba sus servicios”.¹²⁸

La agrupación que se presentaría en los Estados Unidos, en la gira del 88, por razones obvias, iría bajo el nombre de la del 8° Regimiento de Caballería, pero con una aparente reorganización instrumental y musical.¹²⁹ Durante la segunda mitad de 1888, la banda estuvo en constante actividad musical. Los roces de los años anteriores entre el gobierno federal y el director de la banda habían quedado en el olvido, pues el ir y venir se convirtió en algo cotidiano para la agrupación. En el periódico *La Patria* del 5 de mayo, se puede leer lo siguiente:

Concierto de despedida: el distinguido artista y director de la banda del 8° Regimiento, Capitán Encarnación Payén, mediante una magnífica y honrosa contrata, emprenderá en este mes, en compañía de sus excelentes músicos, un viaje a los Estados Unidos, con el fin de dar conciertos públicos en los principales teatros de la gran unión americana. Antes de partir, el Sr. Payén quiso que su carrera de triunfos se iniciara en Morelia, única ciudad mexicana donde la premura del tiempo permite dar un solo concierto. Deseamos al inteligente maestro un feliz éxito en su expedición artística.¹³⁰

A mediados de mayo, la banda llegó a San Luis Missouri; tocaron durante una semana en “uno de los teatros del hermoso edificio de la Exposición de San Luis. [Comentaba la prensa que] El éxito sería el mismo, o si no mejor, que el que obtuvo en aquella misma ciudad, hacía tres años atrás después de un triunfo en Nueva Orleans”.¹³¹

La primera presentación de la banda se realizó el 28 de mayo de 1888, dentro del salón de música de la exposición, donde la concurrencia fue inmensa y satisfactoria. El periódico de San Luis Missouri llamado *El Comercio*, señalaba que el notable regreso de la banda a territorio norteamericano, se le debía al mexicano Alberto Zarate, con quien Payén firmó el mencionado contrato un año atrás, y al Sr. Nahm, procedente del país vecino. El

¹²⁷ Nota periodística 1887, *El Tiempo*, 11 de octubre.

¹²⁸ Mercado Villalobos, Alejandro, *La educación musical...*p.115.

¹²⁹ Nota periodística 1888, *The Two Republics*, 13 de abril.

¹³⁰ Nota periodística 1888, *La Patria*, 5 de mayo, p.3.

¹³¹ Nota periodística 1888, *El Tiempo*, 13 de junio.

redactor de la pequeña columna señalaba lo siguiente: “hemos oído a muchas bandas y de varios países del mundo y no es exagerado decir que, en el conjunto armonioso, la perfección de tono, la admirable disciplina y el extenso repertorio de aires nacionales e internacionales, el simpático y patriótico capitán Payén, tiene la primera entre las primeras. Esta no es tan solo una opinión de *El Comercio del Valle*, sino de casi todos los peritos que han podido escuchar tan espléndida combinación de talento musical”.¹³²

Después de los conciertos en Missouri, la agrupación vuelve a la ciudad de Morelia en el mes de agosto para recibir por parte de la “Sociedad Filarmónica de Pátzcuaro, Epifanio Reyes”, una medalla de honor, en donde el acompañamiento musical fue realizado por algunos alumnos de la Escuela de Artes.¹³³ A su regreso comenzó a rumorearse, de nueva cuenta, que el director se retiraría de la Banda del 8° Regimiento y que dejaría a su cargo al entonces director de clarinetes, el Sr. Santibáñez.¹³⁴

Aquí hay algo importante por mencionar y es el hecho de conocer el nombre de un miembro de la banda que no aparece en la lista de aquellos clarinetistas que fueron a la exposición de 1884; la importancia radica en que se ha mencionado en la historiografía existente a un par de clarinetistas que se quedaron a radicar en Nueva Orleans y que enseñaron el uso de este instrumento por aquella zona. Incluso pudiera ser que la poca participación de la banda durante el año de 1886 se debiera a que la agrupación quedó incompleta luego de que varios de sus integrantes se quedaran a radicar en el país vecino; más adelante hablaremos a detalle de esta y otras teorías que relacionan a esta banda militar con el jazz.

Como parte de los contratos acordados con Alberto Zarate, se realizó un concierto en el “West End” de Nueva Orleans, en el mes de septiembre. En el diario *El Correo de Occidente* se lee una traducción de un periódico de Nueva Orleans que mencionaba algo respecto a dicha actuación:

[...] West End presentaba anoche un magnífico aspecto con motivo de la presentación en esta ciudad de la Banda Mexicana del 8° de Caballería, dirigida por el capitán Encarnación Payén. El coronel J.A. Welker, presidente de la Compañía Ferrocarrilera de Nueva Orleans, desplegó

¹³² Nota periodística 1888, *El Tiempo*, 22 de junio.

¹³³ Nota periodística 1888, *El Siglo Diez y Nueve*, 27 de agosto, p.3.

¹³⁴ Nota periodística 1888, *The Two Republics*, 8 de agosto.

inmediatamente el espíritu de empresa que le caracteriza, y contrató la magnífica Banda para que diese una serie de conciertos en aquel popular centro de reunión, en West End. Cuando llegaban los músicos de la Banda Mexicana, todo el mundo trajo a la memoria los encantadores días de la Exposición Universal, durante los cuales nos regalamos con sus armoniosas melodías, admirando su magistral ejecución y dándose siempre las sinceras alabanzas dictadas por nuestro natural entusiasmo. Recordamos las deliciosas cadencias de la Masurka “María”, las melodías dulcísimas de “Cloe”, las notas acompasadas de “A medianoche” y las chispeantes y juguetonas armonías de “La Paloma”, todo tan fresco en nuestra memoria como si lo hubiéramos escuchado ayer. [...] Cuando el capitán Payén levantó su batuta, un torrente de armonía se precipitó por todas partes, llevando las notas magníficas de “Dixie”. La multitud completa prorrumpió en ruidosas aclamaciones. Eran atronadores aplausos”.¹³⁵

El señor Zarate, fungió, por decirlo de alguna manera, de mánager de la banda; primeramente, por organizar la presentación en junio del mismo año con el Sr. Nahm y luego esta última coordinada con el presidente de la Compañía Ferrocarrilera de Nueva Orleans, el coronel J.A. Welker. Sin duda estamos frente a una etapa en que la banda se alejaba del interés principal por el que Díaz la envió en la exposición de Nueva Orleans de 1884, pues ahora el significado que cobró la banda estaba enfocado totalmente en una industrial cultural que se implementaba en los Estados Unidos a finales del siglo XIX.

Luego de los eventos realizados en los Estados Unidos, la banda regresó a México con la intención de asistir a la Exposición de París a celebrarse en el año de 1889. El panorama de la agrupación comenzaba a hacer ruido en el antiguo continente y buscaban contar con sus servicios en su evento a realizar. En febrero de 1889 se hablaba ya en la prensa francesa y nacional, que el gobierno mexicano tenía la intención de enviar a París a la Banda del 8° Regimiento. Intentaron convencer a Díaz con la idea de que la participación de esta dentro de la exposición crearía una visión progresista de México ante el mundo y que además “México no podía dejar de presentar a intérpretes autorizados de su música nacional en el extranjero”.¹³⁶

Referente al aspecto económico de la exposición se pensaba, de muy mala manera, que no se tendría una desventaja tan grave al asistir a la misma; debido a que los gastos correrían por parte del gobierno mexicano, el transporte de los músicos estaría cubierto con las compañías navieras comerciales y durante su estancia en Francia, los músicos gastarían

¹³⁵ Nota periodística 1888, *El Correo de Occidente*, 12 de septiembre, p.2.

¹³⁶ Nota periodística 1889, *Le Trait D'union*, 12 de febrero. Traducción de Héctor Peña.

sólo un poco más que en su país natal sin recibir algún aumento en sus ingreso; sin embargo, la participación de la banda incrementaría la brillantez de México dentro de la Exposición Universal.¹³⁷

La cuestión administrativa-económica no le agradó nada al director de la banda, pues unos días después de conocer la noticia se anuncia que “por orden superior, el maestro Encarnación Payén queda suspendido de todo arreglo referente a su magnífica banda del 8° Regimiento que debía concurrir a la Exposición de París”.¹³⁸ Por razones obvias, la banda no participó en la Exposición de París y de nueva cuenta sus presentaciones fueron muy escasas dentro y fuera del territorio nacional. Fue hasta noviembre, del mismo 89, que se presentó en las fiestas morelianas, en donde el 25 de noviembre tuvo lugar la iluminación de la ciudad; “en obsequio del Sr. presidente: las dos torres de la catedral estaban primorosamente iluminadas y era tanto más sorprendente su aspecto porque las coronaban diez y seis focos de luz eléctrica [...] Las músicas de viento estaban colocadas en cada kiosco y tocaron primorosamente hasta las once de la noche”.¹³⁹ En esa velada tuvo participación la Banda del 8°, siendo de las primeras que tocó dentro del recién creado kiosco de la hoy llamada plaza de armas.

Fue hasta el año de 1891 que la agrupación volvió a salir del país. En mayo, tras recuperarse Payén y 28 de sus músicos de influenza,¹⁴⁰ de nueva cuenta parten de la ciudad de Morelia rumbo a los Estados Unidos, presentándose en Nueva Orleans el 24 del mismo mes. La presentación se realizó en el “West End”; se lee en el periódico oficial, luego de una serie de conciertos, que “raras veces ha habido a orillas del lago una diversión que atrajera a un público tan numeroso; habiendo recibido la Banda una ovación de parte del deleitado auditorio. Como es de suponerse, apenas cabían en los trenes que iban y regresaban de esa ciudad para el paseo, las 20,000 personas que lo visitaron, pudiendo estimarse en más de 10,000 las que de continuo escuchaban la música”.¹⁴¹

¹³⁷ Nota periodística 1889, *Le Trait D'union...*

¹³⁸ Nota periodística 1889, *El Tiempo*, 16 de febrero.

¹³⁹ Nota periodística 1889, *El Tiempo*, 28 de noviembre

¹⁴⁰ Nota periodística 1890, *El Siglo Diez y Nueve*, 28 de abril.

¹⁴¹ Nota periodística 1891, *Periódico Oficial*, 13 de julio, p.250.

A estas alturas la banda ya se encontraba inmersa en el gusto musical de la gente y de los músicos de Nueva Orleans; los números de personas que asistían a sus conciertos lo deja más que claro, su popularidad se esparcía a lo largo de territorio norteamericano y europeo, que, si bien aún no se presentaba en el viejo continente, ya recibía condecoraciones por parte del gobierno de España.¹⁴² Por ejemplo, luego de que la banda cumpliera con sus presentaciones establecidas en el West End, se realizó un contrato extraordinario; en el *The Two Republics* se lee algo al respecto:

El Sr. C. Wedderin, vinculado con la firma de Leon Gedebaux, de Nueva Orleans, quien realizó para el capitán Payén, líder de la banda mexicana, todos los contratos para la gira por los Estados Unidos, está en recepción de una carta de Minneapolis, que se reproduce aquí como de interés para todos los amigos lectores de hoy. Como se dijo en un despacho de la ciudad de Sioux, la banda ayudó en la inauguración de la exposición de esta ciudad, donde permanecerán hasta el día 17. De allí se dirigen a la exposición de Atlanta haciendo su regreso a México vía Nueva Orleans el 9 de noviembre. Mientras estén allí, de camino a México, la banda, de acuerdo con el deseo expreso del Capitán Encarnación Payén, dará un concierto para organizaciones benéficas que lo merezcan.¹⁴³

En la carta de Brackett, secretario y director general de la exposición de Minneapolis, se aprecia la gratitud que le tiene al Sr. Weddein por haber hecho posible la participación de la Banda del 8º Regimiento en la exposición de Minneapolis; escribiéndole lo siguiente en la carta: “supongo que ha tenido noticias del capitán Payén sobre la forma en que se recibió la banda. Ha dado una satisfacción universal, tanto a nuestra organización como al público general. Lamento profundamente que no hubiese podido estar aquí para compartir el triunfo que la banda ha recibido con nosotros, y espero sinceramente que pueda ser mi buena suerte para en un tiempo futuro poder conocerlo personalmente”.¹⁴⁴

La agrupación no sólo captaba la atención de la prensa del país vecino; en México se escribía en la Revista Militar mexicana que “aunque muchos son los buenos directores de músicas militares, entre los que se podría escoger el director para la gran música de artillería, el ojo estaría fijo en el director de la fanfare del 8º de Caballería, Capitán Encarnación Payén, [pues] para comprender la propuesta, bastaba recordar la Exposición última habida en los

¹⁴² Nota periodística 1889, *El Siglo Diez y Nueve*, 25 de mayo.

¹⁴³ Nota periodística 1891, *The Two Republics*, 15 de octubre, p.1.

¹⁴⁴ Nota periodística 1891, *The Two Republics*...p.1.

Estados Unidos, a donde el expresado Capitán llevó dicha música, acreditando, tanto su saber, como sus grandes aptitudes para la dirección”.¹⁴⁵

Tras su regreso de los Estados Unidos, la relación del director con el presidente, Porfirio Díaz, se reestructuró luego de no haber participado en la exposición de París de 1889, pues la banda tocaría en la fiesta de su esposa Carmen Romero Rubio y un día después en la Alameda central,¹⁴⁶ en donde realizó una serie de conciertos durante los meses de julio y agosto, poco antes de partir a España. En uno de los conciertos ofrecidos en el mes de agosto, tocaron el siguiente programa:

1ª Parte.

1. “Guillermo III”. Paso doble. – Sellenick
2. “Obertura de Rienzi”. – Wagner
3. “Feliz momento”. Mazurka. – Ortiz
4. “Adán y Eva”. Polka – Reynaud. – Cornetines solos Sres. F. Maldonado y F. Martínez.
5. “Traviata”. Fantasía variada. – Verdi. – Clarinete solo Sr. L. España
6. “El molino en la selva negra (The mil in the black florest). – Eilenberg. – Idilio, pieza imitativa

2ª Parte

7. “obertura de Semiramis”. – Rossini
8. “Vivette”. Mazurka variada. – Douard. – Flautín solo Sr. D. Espinosa
9. “Escenas napolitanas”. – Massenet
10. “El pirata”. Variaciones. – Bellini. – Clarinete solo S. V. Torres.
11. “La cezarini”. Mazurka rusa. – Ganne
12. “Los cazadores” (a hunting scene) pieza descriptiva. – Bucalossi.¹⁴⁷

Podemos apreciar que existen algunas variaciones en el programa de esta temporalidad en comparación de lo que presentaban en los primeros años de la conformación de la banda; esto debido a que poco a poco se generaba una hibridación entre las identidades culturales que se gestaban por el contacto entre los músicos mexicanos y estadounidenses que solían interactuar entre sus presentaciones; en el caso particular de este, es el hecho de los solos de clarinete, flautín y cornetines ejecutados por los músicos, algo que no se había señalado como tal en algún otro programa; no quiero decir que hasta ese momento realizaron tales

¹⁴⁵ *Revista Militar Mexicana*, 1891, p.323.

¹⁴⁶ Nota periodística 1892, *The Two Republics*, 16 de julio.

¹⁴⁷ Nota periodística 1892, *El Siglo Diez y Nueve*, 31 de agosto, p.3.

ejecuciones, sino que hasta ese momento se dieron cuenta que estos solos generaban un gusto especial a los espectadores.

Luego de las presentaciones en la Ciudad de México, la banda partió hacia España, llegando al puerto de Santander en el mes de septiembre. Un periódico español llamado “*La Voz Montañesa*” mencionó lo siguiente tras el arribo de la banda mexicana:

Hablan español como nosotros, son todavía, aunque emancipados de la madre patria, españoles de corazón, y sobre sus chacós kepis tremolaba la tricolor divisa mexicana: ¿qué más hacía falta para que Santander los recibiera con los brazos abiertos, no como huéspedes, sino como hermanos? Y así lo hizo el pueblo. Bravos, amantes de su independencia, marciales como nuestros militares, el ejército los recibió como camaradas. Esto nos inspira el recibimiento dispensado ayer mañana a la banda de música de México. Numeroso gentío esperaba desde que el vapor-correo se había dirigido al puerto, anunciada la banda, en los muelles de pasajeros y en toda la línea longitudinal desde Puerto-Chico a la Comandancia del puerto. Las bandas de música del regimiento de Burgos y la municipal, salieron en vapores Corconeras a recibir a la que México envía al centenario y en una trainera, la del Sr. Lavín, saludó también la llegada. El cónsul de México pasó a bordo, y con el representante del Gobierno mexicano Don Francisco Losa y los jefes de la banda, recibieron cariñosos saludos de comisiones que pasaron a bordo. Antes de desembarcarse habían dejado oír los acordes, y saludados por las bandas de acá al poner el pie en tierra española, tocaron la marcha real. Después ejecutaron otros números, entre ellos aires de su país. [...] Magnífica música que toca con precisión exactísima y con una afinación superior a todo encomio, agradó muchísimo a los inteligentes.¹⁴⁸

A su llegada a Madrid, ciudad en donde se realizó la exposición conmemorativa del cuarto centenario del descubrimiento de América, la agrupación mexicana, tocó para la Reina de España, el 4 de octubre, “a las 9 en punto dio comienzo la serenata, siendo muy aplaudidas casi todas las composiciones que se ejecutaron, y repetidos a instancias del público, algunos números del programa, como “A Hutia Scene” y “La Jota de los Ratas”. También S.M. la Reina pidió la repetición de algunos números. Como novedad debe citarse el que los músicos mexicanos acompañaban con la voz a sus instrumentos, coreando las composiciones, con lo que resultó un efecto muy agradable”.¹⁴⁹

Jesús Galindo Villa menciona un par de anécdotas sobre la banda y Vicente Riva Palacio, quien se encontraba en España en aquella época como jefe de la Comisión Mexicana en la Exposición Histórico-Americana de Madrid, en uno de sus textos publicados en *El*

¹⁴⁸ Nota periodística 1892, *El Siglo Diez y Nueve*, 20 de octubre, p.3.

¹⁴⁹ Nota periodística 1892, *El Siglo Diez y Nueve*, 27 de octubre, p.3.

Tiempo Ilustrado titulado “De mis viejos recuerdos de ultramar. El Gral. Riva Palacio”. En dicho texto, Villa, hace una breve, pero contundente, síntesis de lo que aconteció en la exposición de Madrid de 1892, en donde si bien Riva Palacio fungió como jefe de la Comisión, ya se encontraba desde antes cumpliendo con la función de ministro de México en aquella Corte. Jesús Galindo Villa redactó lo siguiente:

[...] Poco después de nuestra estancia en Madrid, llegó la banda del 8º Regimiento, dirigida por el Capitán Payén, y que iba también a figurar en las fiestas del centenario de Colón. La banda iba precedida de renombre y fama. Siguiendo los deberes de la etiqueta, nuestros músicos saludaron primero a la Soberana de España, la Reina Regente¹⁵⁰, con una serenata en la Plaza de la Armería, contigua al Real Palacio y después, y en otra noche, los diarios de Madrid anunciaron que la banda tocaría en la Legación de México.¹⁵¹

La distribución instrumental de aquella presentación en la Plaza de la Armería, estuvo a cargo de un flautín, dos flautas, dos oboes, un requinto, once clarinetes, un fagot, siete saxofones, seis cornetines, dos figles, dos trompas, cuatro saxofones altos mi bemol, dos trompetas de armonía, cuatro trombones de pistón, uno de varas, cuatro barítonos, un bajo si bemol, dos contrabajos si bemol, tres bajos mi bemol, una pareja de timbales, una tambora o bombo, una caja de guerra, dos pares de platillos, una pandereta y varios accesorios.¹⁵²

En una nota tomada del periódico español “*La Época*”, se menciona que “hacia apenas dos años que la banda se [había] reorganizado, entrando a formar parte de ella, en su mayoría, jóvenes procedentes de la Escuela de Artes de Morelia, en la cual [era] el señor Payén maestro de la clase de música”;¹⁵³ de igual manera, se lee lo siguiente referente al diálogo establecido entre la Reina y el director de la agrupación:

S.M. (Su Majestad) la Reina Regente recibió al músico mayor, señor Payén, dirigiéndole frases de elogio y significándoles que le había agradado extraordinariamente la fiesta. S.M. dispuso que los músicos fueran obsequiados en el vestíbulo con profusión de dulces, pastas, vinos y habanos. El general Riva Palacio, refería que el director Payén se le acercó tímido y

¹⁵⁰ María Cristina de Habsburgo-Lorena. Fue Regente de España (1885 -1902) luego de fallecer el Rey Alfonso XII y tener que esperar que su hijo, Alfonso XIII, cumpliera la mayoría de edad para poder gobernar. Véase: Sánchez Casado, Ma Ángeles; Moreno Seco, Mónica, “María Cristina de Borbón y María Cristina de Habsburgo: dos regentes entre los modos aristocráticos y los burgueses”, en: *Historia y Política*, ISSN: 1575-0361, núm. 31, Madrid, enero-junio (2014), págs. 113-138.

¹⁵¹ Nota periodística 1892, *El Siglo Diez y Nueve*...p.3.

¹⁵² Nota periodística 1892, *La Voz de México*, 27 de octubre, p.2.

¹⁵³ Nota periodística 1892, *La Voz de México*...p.2.

turbado y le dijo: “Señora, no sé cómo saludar a una Reina”, “como usted quiera, maestro, le respondió, yo soy una mujer como todas”.¹⁵⁴

La banda permaneció por un periodo considerable en tierras madrileñas, en donde además de obtener algunas condecoraciones, coñac y cigarrillos, realizaron algunas presentaciones externas a las de la celebración gubernamental de Madrid, puesto que en algunas cuantas ocasiones se presentaron a tocar en unos circos de la ciudad a beneficio de los pobres.¹⁵⁵

Encarnación Payén dirigió su serenata de despedida en una noche a inicios del mes de diciembre de 1892. Recuerda Galindo Villa que, durante esa última presentación, Riva Palacio se le acercó y en tono de juego le dijo: “dígame usted a Payén que toque lánguidamente la *Mamá Carlota*”. Una canción que a letra burlona se había publicado en el periódico *El Pito Real*, en donde la letra fue acomodada por el mismo Riva Palacio, que compuso hacia aquellos días cuando la infortunada princesa abandonó México (1866) con la esperanza de detener ante Napoleón III y el Papa Pío IX, el derrumbe del frágil Imperio de Maximiliano y entonces se hicieron muy populares esa letra y esa música, sobre todo entre los republicanos; como se hacen populares tantos aires y cantos en tiempos de luchas y guerras. La danza o canción empezaba así:

“Adiós mamá Carlota.
Y adiós mi tierno amor.
Te llevan viento en popa
Y sin tu Emperador”.¹⁵⁶

Entre las condecoraciones recibidas en España fue la distinción que realizó la Reina, cuando “concedió la encomienda Isabel la Católica al capitán Encarnación Payén, director de la música del 8º Regimiento”,¹⁵⁷ la más importantes conseguida en aquel territorio. “El triunfo obtenido por la banda difícilmente se puede explicar: los periódicos de todos los colores políticos [habían] dado un testimonio público de la gran estimación con que fue recibida la banda, y del entusiasmo con que fue aplaudida en todas partes donde se hizo oír, S.M la Reina Regente concedió al director la cruz de Isabel la Católica”.¹⁵⁸ Tras finalizar su paso por

¹⁵⁴ Nota periodística 1905, *El Tiempo Ilustrado*, diciembre, p. 801.

¹⁵⁵ Nota periodística 1892, *El Siglo Diez y Nueve*...p.3.

¹⁵⁶ Nota periodística 1905, *El Tiempo Ilustrado*...p.801.

¹⁵⁷ Nota periodística 1892, *La Voz de México*, 8 de noviembre, p.3.

¹⁵⁸ Nota periodística 1893, *El Tiempo*, 14 de marzo, p.1.

España, la banda partió rumbo a México para preparar sus maletas y partir casi de inmediato a Chicago, en donde participaría en la exposición a celebrarse en el año de 1893.

Para la exposición de Chicago se pretendía que, además de la del 8º, fuera también la Orquesta Típica que, si bien no estuvo presente en estas exposiciones europeas, sí estuvo en constantes presentaciones dentro de los Estados Unidos, cobrando auge y relevancia a lo largo de aquel país. Dicho auge se debió por una parte al gobierno por enviarlos a esas comisiones culturales, pero también a sus contratos individuales que les permitió establecerse por un gran periodo tocando en diversos teatros de los Estados Unidos.

Para 1893, un año antes de que la banda del 8º Regimiento dejara de llamarse de esa manera, Encarnación Payén introdujo un nuevo instrumento a su banda que era el equivalente a un violoncello de una orquesta sinfónica,¹⁵⁹ todo esto con la finalidad de sorprender, una vez más, a sus escuchas del país vecino. La banda se preparó para cumplir con su contrato de la exposición de Chicago, saliendo de México a mediados de septiembre y llegando a territorio norteamericano a finales del mismo mes.

La agrupación además de funcionar como una parte integral de la exposición, tocó en algunos lugares de conciertos y teatros; incluso, finalizando la celebración de Chicago, se llevó a cabo una gira artística por varios Estados, puesto que era muy solicitada por muchos empresarios norteamericanos.¹⁶⁰ Hemos visto que los recibimientos de la banda en los Estados Unidos siempre fueron favorables, a tal grado que en cuestión de casi diez años se adjudicó una fama considerable en aquel territorio, lo cual nos hace pensar que por dicha fama la banda regresaba constantemente; sin embargo, fueron también las cuestiones monetarias las que la hacían volver. Por ejemplo, se lee en la prensa lo siguiente respecto a su presentación en Chicago: “[...] Le espera a esa compañía de músicos buena cosecha de aplausos y de algo más... de dinero, que es uno de los mejores resultados de la fama artística, pues, aunque sea el oro cosa tan despreciable no es despreciada, pero ni tantito, por esta miseria humanidad”.¹⁶¹

¹⁵⁹ Nota periodística 1893, *The Two Republics*, 20 de julio. Traducción de Héctor Peña.

¹⁶⁰ Nota periodística 1893, *La Voz de México*, 15 de octubre, p.1.

¹⁶¹ Nota periodística 1893, *La Voz de México*...p.1.

La banda realizó una pequeña gira antes de regresar a México; un corresponsal en los Estados Unidos hacía llegar al *Universal* el siguiente texto sobre las presentaciones de la agrupación: “Ya no podemos quejarnos por falta de fiestas, desde que vino la banda del 8°. Tras de nuestra recepción en el “Music Hall” vino el baile en la Administración; luego el concierto y baile en el edificio de nueva York; otro concierto y baile que en nuestro honor se efectuó en el edificio de Michigan, y finalmente un concierto dado hoy por la Dirección del certamen a beneficio de la misma banda [...] las entradas son de paga, y los salones están muy concurridos”.¹⁶²

La agrupación regresó a México en el mes de noviembre, llegando directo a Monterrey, Nuevo León, donde permanecieron por unos días para la presentación de algunos eventos; se instalaron en el hotel Iturbide, en donde gracias a la lista de recepción de este, podemos conocer los nombres de los músicos que conformaban la banda en aquel momento. Eran cuarenta y uno en total, incluido el pagador Alberto Toledo. El registro hotelero del Iturbide muestra la siguiente lista:

Capitán Encarnación Payén, director de la banda, Francisco Maldonado, Higinio Delgado, Jesús Guzmán, Próspero Victoria, Reyes Martínez, Jesús María Chávez, Marcelino Paz, José Ismael Contreras, José María Maldonado, Fsa, Francisco Gonzáles, Mariano Juárez, Urso Villalobos, Saturnino Amezcua, Rómulo Aranda, Manuel Rentería, Félix G. Ávila, Candelario Estrada, Gregorio Ortiz, Mariano Torres, J, Jesús Pedraza, Mauro Cazares, Arcadio A. Sánchez, Ireneo Vázquez, Florentino Martínez, Manuel Gutiérrez, Felipe Martínez, Jesús Ávila, Gregorio Morres, Luis Arriola, Trinidad Concha, Ruperto Méndez, Emilio Martínez, Feliciano Becerra, Francisco Marín y Federico Gómez.¹⁶³

Esta lista muy importante por dos razones; la primera se debe a que solamente se muestra una tercera parte de la conformación total de los músicos que integraban a la banda; las fuentes hemerográficas en su mayoría hacen alusión a que la agrupación contaba con sesenta o más integrantes, lo cual hace suponer que algunos músicos de la Banda del 8° Regimiento ya residían en los Estados Unidos, además si le sumamos a esto que tampoco aparece el nombre del clarinetista principal de la banda, Lorenzo Santibáñez, quien ya era reconocido y mencionado por la prensa norteamericana debido a los solos de clarinete que solía ejecutar a la perfección.

¹⁶² Nota periodística 1893, *El Municipio Libre*, 29 de octubre, p.3

¹⁶³ Nota periodística 1893, *The Two Republics*, 9 de noviembre. Traducción de Héctor Peña

Los nombres subrayados en la lista antes mencionada son aquellos que, luego de aproximadamente diez años, seguían estando en la banda desde aquella exposición universal de 1884, lo cual lleva a suponer una migración de músicos mexicanos a territorio estadounidense; incluso tampoco parece erróneo suponer que la banda terminaba por completarse cuando llegaba al país vecino, en donde aquellos músicos mexicanos que vivían en los Estados Unidos y que ya formaban parte de dos identidades culturales, se unían a la banda y mostraban a los músicos que residían en México los géneros musicales que estaban gestándose en aquel territorio.

Luego de estar por corto periodo en Monterrey, la banda se dirigió a la Ciudad de México en donde tuvo algunas participaciones arrancando el año de 1894; sin embargo, la estancia fue breve, luego de que se enterará de una nueva exposición a la que tenía que asistir en los Estados Unidos. La exposición para presentarse fue la mundial de California con sede en San Francisco. La banda partió en el mes de mayo, teniendo como primera parada la ciudad de Los Ángeles, en donde el tren en el que viajaban se detuvo por cerca de una hora para interpretar algunas piezas.¹⁶⁴

Es interesante mencionar una exposición que territorialmente hablando se despega de todas las zonas en las que la banda mexicana se había presentado, lo cual hace evidente la popularidad que había cobrado no sólo en la parte suroeste y sureste, en donde regularmente se presentaba, sino que también en las demás zonas del territorio estadounidense.

Decía un periódico de San Francisco, California; refiriéndose a la banda del 8º: “Los bancos colocados delante del pabellón donde toca la música, están siempre ocupados por distinguida concurrencia, y con bastante anticipación si se desea obtener asiento. El domingo último se tributó a la Banda una ruidosa ovación, y los ejecutantes fueron obsequiados con valiosos ramos de escogidas flores”.¹⁶⁵ En dicha presentación, sólo Encarnación Payén y Lorenzo Santibáñez, el clarinetista principal de la banda, recibieron más allá de un arreglo floral; Payén recibió un atril compuesto de rosas y un testimonio de admiración a través de un tarjetón armado por varias señoras conteniendo versos y frases que honraban al director; Santibáñez fue acreedor de una lira, con su correspondiente dedicatoria.

¹⁶⁴ Nota periodística 1894, *El Tiempo*, 22 de mayo.

¹⁶⁵ Nota periodística 1894, *El Siglo Diez y Nueve*, 10 de julio, p.2.

Santibáñez comenzaba a tener presencia en la banda y en los eventos a los que acudía; seguramente debido a sus peculiares solos, como lo mencionaba la prensa, que hicieron se volviera tan popular en los Estados Unidos, o incluso, puede que su popularidad se debiera al hecho de que él, muy probablemente, radicaba en los Estados Unidos y que por aquel territorio ya se encontrara tocando con alguna banda. Lo menciono porqué en muchas fuentes hemerográficas aparece como un músico destacado de la agrupación; por ejemplo, en una nota de prensa del periódico *El Comercio de San Francisco*, traducido por *El Tiempo* del 22 de julio de 1894, se aprecia lo siguiente: “El maestro Santibáñez, en el solo de clarinete, estuvo tan feliz e inspirado como siempre. El público dice, y con razón, que Santibáñez ya no puede tocar más ni menos; es decir, que ya no puede tocar mejor de lo que toca. Con esta está dicho que el aplauso del público está ya encadenado a la encantada caña hueca del Profesor Santibáñez”.¹⁶⁶

A su regreso a México, la del 8° ofreció un par de conciertos en El Paso, Texas; en donde la Opera House fue totalmente concurrida gracias a la agrupación mexicana. La exposición de California fue la última en la que Payén acudió como director de la banda. Tras su regreso a territorio mexicano, iniciando el mes de agosto, solicitó su separación de la agrupación debido a una enfermedad crónica que padecía, por lo que propuso a Santibáñez como su reemplazo de director.¹⁶⁷ Un par de días después de la solicitud de, se confirmó su separación de la banda que durante diez años lo llevó a conseguir fama en diversas ciudades de los Estados Unidos y Europa. Su sucesor, como era de esperarse y justo como el director lo pidió, fue el clarinetista, Lorenzo Santibáñez.¹⁶⁸

A pesar de que el pretexto inicial fue su enfermedad, Payén tenía otras intenciones para dejar la agrupación. Como lo hemos visto en las páginas anteriores siempre que regresaba de los conciertos extranjeros, que no eran meramente oficiales, tendía a rumorearse que dejaría la banda para luego partir por su cuenta a Nueva Orleans o cualquier estado norteamericano; en esta ocasión sí estuvo dispuesto a realizarlo, pues decidió probar y lanzarse a la fama sin las vestiduras militares que por muchos años lo acompañaron.

¹⁶⁶ Nota periodística 1894, *El Tiempo*, 21 de julio, p.3.

¹⁶⁷ Nota periodística 1894, *El Tiempo*, 5 de agosto.

¹⁶⁸ Nota periodística 1894, *El Tiempo*, 10 de agosto.

Al respecto de su separación, se lee en *El Siglo Diez y Nueve*: “El Sr. D. Encarnación Payén ha solicitado y obtenido licencia ilimitada para separarse del mando de la Banda del 8° Regimiento, que ha merecido tantos lauros. Queda al frente de la banda el Sr. Lorenzo Santibáñez, afamado clarinetista a quien ya se ha extendido despacho de Teniente. El Sr. Payén ha marchado para Morelia donde organiza ya una banda con la que tiene contrato para tocar el año entrante en Nueva Orleans.”¹⁶⁹

Y así fue, el ahora exdirector de la del 8° Regimiento formó una nueva banda, o mejor dicho reconfiguró una banda que ya tenía, en la ciudad de Morelia. Incluso podría casi asegurar que la reconfiguración partió con la base de la banda Mariano Jiménez, que había conformado desde el año 1886, con algunos estudiantes de la Escuela de Artes y Oficios y algunos músicos de la del 8° que decidieron quedarse a tocar con él, como fue el caso de los hermanos Torres y el clarinetista Félix Ávila.

Estamos ante el final de un periodo en que la banda del 8° Regimiento de Caballería alcanzó un buen grado de maduración de la mano de uno de los directores más importantes de la época. En este breve panorama de diez años, luego de la Exposición Mundial de Nueva Orleans de 1884, vimos cómo se fue abriendo paso en otras exposiciones tocando en las principales ciudades de la confederación americana, en donde recibió aplausos y unas cuantas condecoraciones; vimos también, una serie de conciertos extra gubernamentales en donde la banda buscaba permanecer todo el tiempo posible en Norteamérica debido a la buena paga que estos tenían en los teatros de aquellas ciudades; vimos el interés que se tuvo en al antiguo continente, Europa, para que la agrupación fuera participe en las exposiciones de París y de Madrid, en donde los intereses de la primera fueron opuestos a los del director, por lo que no acudió a esa celebración; empero, la de Madrid fue del todo bien recibida y regresó de ella con una de las medallas más importantes recibidas en aquel momento.

Durante este periodo se aprecia como la banda se introdujo en la vida cultural y en el gusto musical de los estadounidenses, pues sus presentaciones se descentralizaron de Nueva Orleans llegando a varios Estados de aquel país en donde antes de la exposición del 84, no tenían idea de la banda mexicana que tanto ruido ocasionó en el país vecino. En el siguiente apartado, observaremos lo ocurrido luego de que Encarnación Payén dejara la agrupación y

¹⁶⁹ Nota periodística 1894, *El Siglo Diez y Nueve*, 21 de agosto.

emprendiera nuevos viajes con otras bandas a los Estados Unidos y Europa, lo cual reafirmaría lo conseguido en años anteriores.

1.3. Encarnación Payén y sus giras por los Estados Unidos y Europa, 1895-1906

Una nueva etapa se aproximaba para el director de la que fuera una de las bandas mexicanas más importantes del último cuarto del siglo XIX. Con su idea de regresar a los Estados Unidos y luego de dejar la dirección de la Banda del 8° Regimiento, Encarnación Payén, concentró en Morelia, Michoacán, una agrupación de “cincuenta discípulos del mismo maestro [quien] se [propuso] inaugurar la nueva banda el día 2 de abril y marchar después con ella a los Estados Unidos para dar [una serie de] conciertos”.¹⁷⁰

Bajo la premisa de que eso que tocaba la banda era una “nueva música”, el director regresó a Nueva Orleans con su nueva agrupación para mayo de 1895, pasando por varias ciudades norteamericanas como San Antonio, Austin, Houston y Galveston, en las que ofreció varios conciertos. Con esa agrupación volvió a alcanzar el mismo éxito que con la del 8°. Se leía en la prensa: “los músicos han llegado a esa ciudad, y sabemos que los conciertos dados hasta ahora han alcanzado un éxito completo, haciéndose de moda. La banda es muy aplaudida y objeto de demostraciones de simpatía”.¹⁷¹

Luego de la breve gira en los Estados Unidos, la agrupación volvió a México para mediados de agosto y a partir de ese momento sus presentaciones musicales estuvieron limitadas dentro de la ciudad de Morelia. Fue hasta el mes de octubre que volvió a tener actividad musical, ya que el director participó por un corto periodo en el movimiento antirreeleccionista contra Aristeo Mercado,¹⁷² regresando a las andadas musicales tras haber sido invitado a dirigir a su antigua banda en la “Velada literaria en honor de Ntra. Sra. de Guadalupe”, realizada en la Ciudad de México, lugar en donde radicaba la ahora llamada “Banda del Estado Mayor”.¹⁷³

A pesar de que muchas fuentes bibliográficas mencionan que la Banda del Estado Mayor se consolidó en 1893, fue hasta 1895 tras la salida de Payén, que la Banda del 8° Regimiento cambia su nombre y su lugar de residencia, trasladándose a la Ciudad de México

¹⁷⁰ Nota periodística 1895, *El Siglo Diez y Nueve*, 27 de marzo, p.8.

¹⁷¹ Nota periodística 1895, *El Popular*, 9 de mayo, p.2.

¹⁷² Nota periodística 1895, *El Tiempo*, 6 de septiembre.

¹⁷³ Nota periodística 1895, *El Tiempo*, 20 de octubre.

y cobrando el mote del “Estado Mayor”, quedando configurada como una agrupación de corte y de dependencia totalmente gubernamental.

Al parecer la velada literaria convenció a Payén de quedarse a dirigir a la banda un par de eventos más, pues en las notas periodísticas referentes al XI Congreso Internacional de Americanistas, se puede leer lo siguiente: “durante la comida ejecutó selectas piezas la música del Estado Mayor, antiguamente 8° de Caballería, y entre ellas tuvo la feliz idea el Sr. director Capitán Payén de ofrecer a los Congresistas los himnos extranjeros. A la conclusión de estos los delegados aplaudieron frenéticamente”.¹⁷⁴

Para febrero de 1896 ya se considera a Payén como el director a cargo de la Banda del Estado Mayor; en realidad no se sabe con precisión en qué momento se le nombra director de la agrupación; sin embargo, las fuentes hemerográficas son de suma relevancia para inferir la temporalidad de dicho cargo. Me atreveré a decir que fue luego de los conciertos dados en el Congreso Internacional de Americanistas, que decide tomar la batuta de la Banda del Estado Mayor, es decir, a finales de 1895.

El director propuso algunos términos para dirigir a la banda, como el poder participar en giras extra gubernamentales o incluso programar música distinta en sus eventos; esto sin dejar de lado los compromisos oficiales, como su asistencia en la celebración de la embajada rusa en la Ciudad de México durante el mes de mayo,¹⁷⁵ o su participación en el “2° Congreso Médico Pan-Americano” en donde podemos mencionar lo siguiente referente a su presentación:

La música que antes era del 8° Regimiento y es dirigida por el Capitán D. Encarnación Payén, concurrió a esta fiesta tocando con la habilidad que tiene demostrada “Aires Nacionales Americanos” que obtuvo nutridos aplausos, enseguida “Los Negritos”, polka; “El Molino de la Selva Negra”, fantasía; “La Posta”, Wals; “Amigos Libres”, wals; “Fantasía de Tanhausser”; “Cloe”, danza; “El Postillon”, polka; que también fueron aplaudidas. La banda que dirige Payén y una orquesta, tocaban las más escogidas piezas de su repertorio, y a sus acordes, los entusiastas por el baile se lanzaron a bailar en los diversos salones.¹⁷⁶

La presentación de la banda en este tipo de eventos denota la importancia que tenía en esos momentos, aun siendo una banda relativamente nueva. Es interesante notar como la prensa

¹⁷⁴ Nota periodística 1895, *El Tiempo*, 23 de octubre.

¹⁷⁵ Nota periodística 1896, *El Tiempo*, 28 de mayo.

¹⁷⁶ Nota periodística 1896, *El Tiempo*, 17 de noviembre.

de la época para referirse a la del Estado Mayor, siempre recurría a mencionar que se trataba de la “antigua Banda del 8° Regimiento” y resaltaba, sobre todo, que la dirección estaba a cargo del “Capitán Encarnación Payén”. El nombre del director fue pieza clave para el éxito en las presentaciones de la nueva agrupación; es decir, si bien la configuración de la banda sobresalía por contar con buenos músicos, no se puede dejar de lado la fama que había cobrado Payén, quien voluntariamente había dejado la del 8°, para luego regresar y continuar el legado con la del Estado Mayor, con la que consiguió logros y encomiendas importantes, como el de la creación de una marcha heroica de la campana de la independencia, que sería tocada el día de la translación.¹⁷⁷

La Banda del Estado Mayor tuvo sus primeras apariciones en la segunda mitad de 1895, todas ellas dentro del país. Fue hasta abril de 1896 que salió de la Ciudad de México rumbo a Nueva York, en donde se presentaría en los eventos conmemorativos en la tumba del General Grant. En esta presentación el presidente, Porfirio Díaz, buscaba darle otro significado a la banda, pues esta asistió al evento sin contrato alguno, como sí ocurría con la del 8°; los gastos totales corrieron a cargo del gobierno mexicano, que buscaba que la banda fuera obteniendo adeptos similares a su antecesora, pero demostrando el poder económico con el que contaba sin tener necesidad alguna hacia con sus músicos; sin embargo, a pesar de ir con el mote de “Estado Mayor”, la banda seguía señalándose en la prensa como la del 8° Regimiento. En el periódico neoyorkino *Las Novedades*, traducido por *El Municipio Libre*, se lee lo siguiente:

[...] Según anunciamos oportunamente, anoche se verificó en la Academia de Música el concierto por la famosa banda de música mexicana del Octavo Regimiento de Caballería. Acudió un público selecto; del que formaban parte – demás está decirlo – todos o casi todos los mexicanos residentes en Nueva York y un número no pequeño de otras personas de nuestra raza y del país. En uno de los palcos principales se hallaba, con su distinguida familia, el Cónsul General de México, Sr. Navarro. La Banda compuesta de 60 músicos ejecutó con extraordinaria maestría, bajo la hábil batuta del primer músico mayor, Capitán D. Encarnación Payén, o del segundo director Don Lorenzo Santibáñez, los números del selecto programa, y muchos más, porque como el público no se cansaba de aplaudir los “encores” eran inevitables siendo muy celebradas las piezas clásicas, pero más los aires peculiares de México, “La Paloma”, el vals “El Ferrocarril” coreado, un gran solo de clarinete ejecutado por el Sr. Santibáñez y el galop humorístico “Kikiriki”. Otros números fueron la marcha “Grant” de Morales, la obertura de “Rienzi” por Wagner, una fantasía de “Caballería

¹⁷⁷ Nota periodística 1896, *El Tiempo*, 26 de julio.

Rusticana”, Mascagni, obertura de “Tanhuser”, Wagner, fantasía de “Sansón y Dalila” Saint Saëns, “Una escena de caza” de Bucalossi, etc. Para terminar, el público pidió el himno nacional de México, que fue muy aplaudido.¹⁷⁸

Podemos darnos cuenta de que las piezas interpretadas por la banda son muy distintas a las tocadas en años anteriores; de igual manera, se nota la preferencia, al menos por parte de los periodistas extranjeros, por la música con “aires peculiares de México”, como el tema de la “Paloma”, una composición peculiar que, aunque no es meramente mexicana, tiene de cierta manera alguna conectividad con los principios sonoros del jazz en Nueva Orleans, lo cual retomaremos más adelante.

Tras su regreso de los Estados Unidos, Payén vuelve a pedir licencia para dejar temporalmente la dirección de la Banda del Estado Mayor y poder regresar por su cuenta a Nueva Orleans. El año de 1898 es pieza clave para comprender la importancia que se le daba al director y a sus músicos en aquel territorio en donde se comenzaba a sembrar la semilla que años más tarde germinaría como el fruto de jazz.

El 1 de abril de 1898, la banda que años atrás se había formado en la ciudad de Morelia, partió rumbo a Nueva Orleans. El contrato inicial fue firmado por la permanencia de la banda durante tres meses. El *The Two Republics*, menciona al respecto: “Esta banda popular será bien recibida en la ciudad criolla, ya que se ha escuchado a menudo allí antes, y los criollos amantes de la música saben cómo apreciar su excelente música en su valor adecuado. El Capitán Encarnación Payén tiene muchos amigos en nueva Orleans que datan de su visita memorable en 1884-85 durante la exposición”.¹⁷⁹

Como lo mencioné al inicio de este capítulo, los músicos criollos eran los que tenían mayor posibilidad de acceder a los recintos en donde se presentaban las bandas mexicanas; la nota anterior nos sirve para que esa inferencia a primera instancia se encuentre justificada con mayor solidez; por otro lado, también es importante señalar las redes de Payén en la ciudad de Nueva Orleans, pues quizá los múltiples amigos que señala la nota, se traten de algunos músicos que se quedaron a residir en aquella ciudad, luego de la exposición de 1884.

¹⁷⁸ Nota periodística 1897, *El Municipio Libre*, 14 de mayo, p.11.

¹⁷⁹ Nota periodística 1898, *The Two Republics*, 2 de abril, p.8. Traducción de Héctor Peña.

Esto de los músicos radicados en los Estados Unidos es muy factible, puesto que para esta gira salieron de México 45 músicos, esperando la incorporación de algunos cuantos, de la ciudad de San Francisco, California y otros de Nueva Orleans;¹⁸⁰ por ende, no es descabellado inferir que muchos de los integrantes de las agrupaciones creadas por Payén y otras bandas mexicanas como la Orquesta Típica, se fueron quedando en el país vecino y de cierta manera ayuda a entender y comprender el papel que pudieron tener estos músicos mexicanos al estar en constante intercambio cultural y de identidad con los músicos que darían origen a las aproximaciones sonoras del jazz.

La banda fue organizada en la ciudad de Morelia; los músicos que compusieron esta agrupación eran “notables ejecutantes salidos de las principales músicas militares y orquestas de la República. La mayor parte de estos [eran] michoacanos y jaliscienses”.¹⁸¹ Lo peculiar de esta banda fue que no llevó ningún carácter militar ni oficial, esto se ve reflejado incluso en sus uniformes, que fueron al gusto del director y que no eran semejantes siquiera a los que usaban los músicos de los cuerpos del ejército de aquella época.¹⁸² La misma prensa lo hace evidente en algunas de sus notas periodísticas:

En todas partes ha provocado entusiasmo esa banda mexicana; pero especialmente en Nueva Orleans, donde ha hecho furor. Se comprende esto, porque en esa ciudad quedan todavía muy vivos el espíritu francés, las costumbres francesas, el gusto francés, el oído francés que no es la misma cosa que el oído de los yankees del Norte, pues es este mas sajón que latino, y con decir eso, esta dicho todo y explicado el entusiasmo con que los Sres. Payén y compañía han sido acogidos. Decimos esto, porque esa banda ha dejado ya de ser militar y es ahora una orquesta trashumante que trabaja por su propia cuenta.¹⁸³

Más allá de la función que tiene esta cita hemerográfica respecto al nulo carácter militar de la banda, nos sirve, de nueva cuenta, para entender el acogimiento y significado social que tuvieron los habitantes de Nuevo Orleans en cuanto a las músicas mexicanas. Por lo que, si la banda se hubiera presentado en un primer momento, por ejemplo, en el mismo año de 1884, en algún estado del norte, de los Estados Unidos, esta no hubiera tenido el mismo éxito que el que obtuvo en las ciudades del sur del país vecino.

¹⁸⁰ Nota periodística 1898, *El Tiempo*, 24 de abril.

¹⁸¹ Nota de revista 1898, *El Mundo*, 24 de abril, p.321.

¹⁸² Nota periodística 1898, *El Tiempo*, 24 de abril.

¹⁸³ Nota periodística 1898, *El Tiempo*, 26 de junio, p.1.

Como era ya costumbre antes de llegar a Nueva Orleans, la agrupación realizó una serie de paradas en donde ofreció algunos conciertos en Laredo, San Antonio, Austin, Houston y Galveston,¹⁸⁴ llegando a tiempo para los conciertos de verano en Nueva Orleans. En una carta enviada como correspondencia especial para *El Tiempo*, se aprecian algunos rasgos interesantes sobre el espacio de actuación de la banda, lo que nos acerca a un panorama social y ambiental en que se desenvolvían los músicos. En la carta se puede leer lo siguiente:

Nueva Orleans; junio 4 de 1898. – Sres Redactores de EL TIEMPO – México.

Muy señores míos: La banda mexicana que organizó el capitán Payén exclusivamente para verificar una excursión por el Continente Americano, y cuyo personal se sirvieron ustedes insertar en su respetable periódico, se encuentra sin novedad en esta ciudad, dando el lleno a un contrato que tiene pactado con la empresa de los “Chutes” “Athletic Park” en donde da sus conciertos todas las noches de 7 a 11. Este parque se halla a unos 3 kilómetros al O. de la ciudad, y es un lugar arreglado a propósito para recreo y refrigerio, que todo el mundo busca en la estación del verano. [...] La parte del E. está dedicada al juego de pelotaris; caballitos, ciclistas, y un café y restaurante. En el ángulo N.O. se levanta un pequeño foro teatral, dedicado a exhibiciones de su género, y que generalmente varían cada semana. [...] sobre este plano corre una triple vía herrada, que termina en la superficie del agua de un pequeño lago artificial que existe en el centro del parque y que tendrá unos 60x20 y 2m de profundidad. A flote se encuentran una docena de botes chicos conteniendo cuatro asientos transversales. Pues bien, estos botes en la quilla tienen un tren rodante y que uno a uno van subiendo por tracción de cable, por la vía del centro. Simultáneamente, por la vía de la derecha va ascendiendo la gente, acomodada en unos carros ascensores. Al llegar a una plataforma, que existe en la parte más alta, la gente se trasborda del carro al bote, de ocho en ocho personas y un marinero que va parado en la popa para tripular la nave. Ya en esta disposición, colocan el bote en el descenso y lo sueltan. A medida que el vehículo se viene precipitando en la pendiente va adquiriendo mayor velocidad, hasta llegar vertiginosamente a caer en el agua, donde el bote sigue su impulso, rebotando a flote hasta desembarcar por el lado opuesto. Esto es “Chute”: caída.¹⁸⁵

Esta carta nos permite entender que en aquella ocasión la banda, por primera vez, fue contratada para ofrecer conciertos en un parque de atracciones, en donde entre todas las bandas que existían en los Estados Unidos, los empresarios del “Athletic Park”, decidieron contratar a una banda mexicana, que, aunque ya no llevaba el nombre de la del 8º, su director ya formaba parte de una especie de tradición musical entre los eventos importantes de Norteamérica. La carta continúa de la siguiente manera:

¹⁸⁴ Nota periodística 1898, *El Tiempo*, 13 de mayo.

¹⁸⁵ Nota periodística 1898 *El Tiempo*, 18 de junio, p.1.

Los conciertos que da la banda constan de 12 piezas en 4 partes. De modo que en los dos intermedios la gente ve la escena de teatro y la caída. En el ángulo SO. existe el lugar destinado a la música. Es una caja acústica en forma de concha, pintada al óleo y alumbrada con ochenta focos de luz incandescente. El vistoso uniforme de los músicos, en combinación con el viso de sus instrumentos y la profusión de luz, da un conjunto agradable a la vista. Los días domingo son mucho más concurridos que entre semana, y los que son verdadera fatiga para la banda mexicana, porque son repeticiones hasta cuatro o cinco ocasiones; los aplausos son interrumpidos por los momentos que dura una pieza y muchas veces en cada transición, en cada pasaje, en cada pausa o calderón que hace la música, el público toma parte activa y brío en crescendo hasta llegar al vivaz ... y loco, al delirio! ...¹⁸⁶

La figura del director, como lo mencioné en párrafos anteriores, fue fundamental para que la banda contara con el mismo éxito que el obtenido con la del 8° Regimiento de Caballería, pues a pesar de que con esta agrupación no contara con músicos que habían alcanzado renombre, como el clarinetista Santibáñez, es muy probable que los músicos que se incorporaron en los Estados Unidos tuvieran ya algún público que gustara de sus interpretaciones. Respecto al director de la banda se lee lo siguiente en la carta:

El inteligente maestro Payén ha logrado con su estilo músico (sui géneris) no sólo conquistar el beneplácito y aprobación general de la opinión, sino algo más, que está vedando a los demás directores de músicas militares. Me permito aquí hacer uso de una figura: El hábil maestro Payén ha llegado a poner en su banda las difíciles piezas obligadas a palmadas, con variaciones de ¡hurras! y vivas, sobre temas del frenético entusiasmo público. Esta popularidad que ha alcanzado el capitán Payén, especialmente en el extranjero, fuera de su país, obedece en parte al artificio que les peculiar, a la amabilidad de su carácter, y a lo franco y generoso que es con el público con que trata: intuitivamente sabe lo que el público desea oír, y que tiene el don de atingencia: toca aquello que agrada. Por supuesto que frecuentemente hace punto omiso del programa, y toca lo que a él le conviene. Aquí me permito plantear una pariedad: El director Payén hace con sus programas, lo que hacen con su carta fundamental los Gobierno de algunos países: una cosa es lo que está escrito, y otra es lo que se hace. Porque así conviene.¹⁸⁷

El rescate de esta carta enviada por el periodista Othon CH. Tello, me pareció necesario para que a través de, como diría Mauricio Tenorio, la imaginación histórica,¹⁸⁸ podamos acercarnos a una interpretación de ese espacio de actuación en que la banda se encontró inmiscuida durante un buen periodo de tiempo. Por ejemplo, imaginar esa “caja acústica” con forma de concha, decorada con pinturas al óleo, que construyeron especialmente para

¹⁸⁶ Nota periodística 1898 *El Tiempo*, 18 de junio...p.1

¹⁸⁷ Nota periodística 1898 *El Tiempo*, 18 de junio...p.1

¹⁸⁸ Véase Tenorio Trillo, Mauricio, *Culturas y memoria: manual para ser historiador*, México, Tusquets, 2012, P.357.

que tocara la banda, es algo que pudiera interpretarse como sumamente grato para los músicos mexicanos; sin embargo, la realidad fue otra.

Payén advirtió que la concha que le construyeron en el “Athletic Park” para que tocara su banda era deficiente en cuanto a requisitos acústicos, por lo que pidió a la mesa directiva de la compañía que lo contrató, que le construyeran un kiosco que tuviera mejores condiciones auditivas. La compañía aprobó sin escatimar en gastos, y la petición del director se llevó a cabo inaugurando su nuevo espacio el 3 de julio de 1898.¹⁸⁹ En el diario mexicano *El Tiempo*, se encuentra lo siguiente respecto a esta petición, en donde esta se extendió más allá de la construcción del kiosco:

En esta última gira en los Estados Unidos, la banda de música del capitán Payén ha causado más furor que en todas las otras, sobre todo en Nueva Orleans, ciudad más francesa que yankee y por tanto mejor dotada en sus órganos auditivos, pues cosa es bien sabida que el oído anglosajón es, como los idiomas del mismo origen, un poco duro.

Deseó el capitán que se reformara un tanto la *caja musical del kiosco* en el que tocaba la banda, y el acto fue no reformar, sino echando todo por tierra y reconstruido completamente. Se quejó de que sus músicos se sentían molestos por el calor, y en el acto fueron colocados en el *kiosco* unos ventiladores mecánicos, y todas las tardes se les servían bebidas refrescantes. ¡Vamos, la banda y su capitán son los *niños mimados* de Nueva Orleans!¹⁹⁰

Este acto deja en claro que la concurrencia que tenía la banda mexicana en el parque norteamericano resultaba un gran negocio para aquellos que la contrataron, pues el cumplimiento de los “caprichos” de esos “niños mimados de Nueva Orleans”, no era cosa que se cumpliera a cualquier agrupación estadounidense. Esto obviamente alejaba los ánimos de Payén para regresar a la dirección de la Banda del Estado Mayor, pues le resultaba más remunerable hacer contratos por su propia cuenta “asociando a sus muchachos en la empresa, para que más y más se [lograrán] adelantar y adaptar a los gustos norteamericanos”.¹⁹¹ Además de su contrato dentro del parque de Nueva Orleans, la banda se presentaba en fiestas particulares; incluso se llegó a mencionar que “[estaba] haciendo tanto furor positivo en aquella populosa ciudad, [que no había] fiesta a la no [fuera] invitada”.¹⁹²

¹⁸⁹ Nota periodística 1898 *El Tiempo*, 23 de junio, p.1.

¹⁹⁰ Nota periodística 1898 *El Tiempo*, 31 de julio, p.1.

¹⁹¹ Nota periodística 1898 *El Tiempo*, 31 de julio, p.1

¹⁹² Nota periodística 1898 *El Tiempo*, 28 de julio.

La agrupación regresó a México en el mes de agosto, justo cuando culminó el permiso del director para hacer la gira en los Estados Unidos.¹⁹³ Tras su llegada a territorio mexicano, “vuelve a tomar posesión de su empleo bajo la Dirección de la Banda del Estado Mayor”¹⁹⁴, en la cual inmediato de su regreso al cargo, se presentó en una fiesta íntima del presidente, Porfirio Díaz.¹⁹⁵

En el mes de octubre la Banda del Estado Mayor, ya dirigida de nueva cuenta por Payén, recibió la noticia de su posible participación en la Exposición Internacional de París a celebrarse en el año de 1900. “Al efecto la banda que [en ese momento contaba] con 50 individuos, [sería] reforzada al doble, es decir, [contaría] con 100 músicos”.¹⁹⁶ Un mes después, el rumor se convirtió en una realidad y entre las diversas bandas militares existentes en aquella época, Porfirio Díaz eligió a la del Estado Mayor para figurar en el certamen parisiense como parte de la sección mexicana de la exposición, por lo que, de nueva cuenta, todos los gastos correrían por parte del gobierno mexicano.

Sin embargo, llegado el año de 1899, las cosas darían un giro a lo que se tenía previsto meses atrás. En el mes de enero, el *The Two Republics*, mencionaba lo siguiente sobre la participación de la Banda del Estado Mayor para la exposición de 1900:

Payén en París 1900?

Este mes se decidirá si el Capitán encarnación Payén y su incomparable banda de ochenta artistas representarán a México y a la música mexicana en la exposición de París de 1900. Ya no es cuestión de si se realizará un concurso de bandas para decidir que banda irá, pero está tan bien decidido que si alguna banda va será la banda preferida del presidente (que ha representado a México en todas las ocasiones de importancia internacional). El autor de este artículo tuvo por primera vez el placer de conocer al Capitán Payén en la 1884 en la exposición de Nueva Orleans, y estuvo con él en Nueva York en 1885, en la feria de Chicago en 1893 y en el Grant Memorial en 1897. [...] El Capitán Payén y su banda, acompañarán al presidente Díaz en su visita a Monterey el día 15 de este mes, y poco después de su regreso de allí, sin duda, comenzarán sus ensayos habituales para las nuevas obras que se retomarán para la próxima temporada. Durante su última visita en la oficina mexicana, el mensajero musical informó al representante que Payén, en su villa de Morelia, tiene un salón construido especialmente para ensayos, y sus dimensiones son de 35x60, con el propósito de ensayar a su organización.¹⁹⁷

¹⁹³ Nota periodística 1898 *El Tiempo*, 24 de agosto.

¹⁹⁴ Nota periodística 1898 *El Tiempo*, 6 de septiembre.

¹⁹⁵ Nota periodística 1898 *El Tiempo*, 18 de septiembre.

¹⁹⁶ Nota periodística 1898 *El Tiempo*, 20 de octubre.

¹⁹⁷ Nota periodística 1899 *The Two Republics*, 22 de enero. Traducción de Héctor Peña.

Iniciaba el año y parecía que todo transcurriría perfecto en la organización delegacional mexicana que iría a París. Se llevó a cabo una competencia para elegir a la banda representante de México, a pesar de que el resultado era más que evidente, pues Díaz, como lo vimos en párrafos anteriores, había ya elegido a la banda a presentarse en la exposición parisina. Payén iría como director principal de la Banda del Estado Mayor, mientras que el clarinetista, Lorenzo Santibáñez, asistiría como el subdirector de la banda, quedando de esta manera conformada la agrupación que representaría la música militar mexicana, o al menos eso era lo que se creía al arranque del año de 1899.

Para el mes de abril, el director volvió a la ciudad de Morelia en donde reorganizó una banda particular con la finalidad de realizar una gira en los Estados Unidos. La banda sería contratada para realizar una serie de conciertos durante ocho meses por el Sr. Isidoro Tesshuer, quien era el editor del Correo Musical de Nueva York.¹⁹⁸ En esta gira, también se tenía contemplada la participación de la Orquesta Típica Mexicana, dirigida por Carlos Curti, que desde hacía ya varios años se encontraba trabajando en los teatros de los Estados Unidos, por lo que su popularidad alcanzada ya era prudente para realizar una gira de esa índole. En *La Voz de México*, se encuentra lo siguiente sobre dicho contrato:

El capitán D. Encarnación Payén, exjefe de la famosa banda del 8º, ha organizado otra banda mexicana, con el objeto de asistir a la exposición próxima, que se efectuará en París el año de 1900. El sábado en la tarde y ante el Notario Público Lic. D. Rodolfo Araujo, quedó firmado el contrato con el Sr. Payén, y con el profesor Carlos Curti, quien llevará a la capital de Francia una orquesta “Típica Mexicana”. Este contrato fue también firmado por el profesor IsidoroW. Tesshuer representante del “Correo musical” de Nueva York.¹⁹⁹

El contrato firmado entre Payén, Curti e Isidoro, hace notorio que la banda extra gubernamental con la que realizaría la gira por los Estados Unidos estaría a tiempo para partir a la exposición de París de 1900; además, es importante señalar que la Orquesta Típica también estaba contemplada para formar parte de la cuestión lúdica de dicha exposición. De igual manera, he de resaltar que del total de músicos contemplados en la banda de Payén, se formaría la Orquesta Típica de Curti, es decir, ambas agrupaciones compartirían algunos de sus músicos:

¹⁹⁸ Nota periodística 1899 *El Tiempo*, 25 de abril.

¹⁹⁹ Nota periodística 1899 *La Voz de México*, 24 de mayo, p.3.

[...] Los 75 ejecutantes ya contratados deben estar reunidos en Morelia, el día 1° del mes entrante (julio), para iniciar sus estudios. De entre ellos, 25 o 30 formarán también una orquesta típica y esta será dirigida por el conocido Profesor Don Carlos Curti. [...] Los miembros de la Banda y de la Orquesta Típica llevarán trajes de charro, todos uniformes en su confección y aplicaciones; esos trajes serán de paño oscuro, los pantalones con artísticas botonaduras de plata y las chaquetas con alamares negros de seda. Los sombreros serán de color gris, con ancho galón y toquilla de plata, llevando bordadas en la parte media de la copa y a uno y otro lado, el águila mexicana y dos banderas entrelazadas. El día 10 de septiembre próximo, dará la gran banda, en esta capital (Ciudad de México), un concierto de despedida, dedicado, al Primer Magistrado de la República y a los Secretarios de Estado. Se dirigirán luego a los Estados Unidos, para hacer una gran gira por las principales capitales. A París deberá llegar la banda en los primeros días de abril del año entrante, pues la apertura de la Exposición está anunciada para el 1° de Mayo. Año y medio durará la excursión, pues una vez terminado el gran certamen internacional, nuestros compatriotas visitarán Madrid, Barcelona, Lisboa, Londres, Roma, Berlín, Bruselas y otras capitales europeas.²⁰⁰

Resulta algo confuso el arreglo que se había firmado con Isidoro Tesshuer, pues, como se mencionó en las páginas anteriores, desde finales de 1898 se había estipulado que la banda mexicana que iría a la exposición de París sería la del Estado Mayor y ésta que había organizado Payén para cumplir con su contrato, no era siquiera de carácter militar. Incluso se especulaba que, en su mayoría, era la misma que en el año anterior había tocado en la temporada de verano dentro del “Athletic Park”,²⁰¹ por ende, la banda que asistiría París no sería la del Estado Mayor, lo cual resultó nada grato para Porfirio Díaz.

El plan de enviar a la Banda del Estado Mayor a la exposición de París se veía cada vez más alejado de una realidad, pues al parecer el director de esta nunca mantuvo al tanto de los planes que tenía en cuanto a la agrupación que llevaría a territorio parisense. Payén, desde su regreso a la dirección de la Banda del Estado Mayor, tenía carta abierta para hacer con la banda lo que fuera de su preferencia; sin embargo, eso de quitar el carácter militar y gubernamental de la agrupación, no fue bien visto por el presidente de México.

Díaz decidió quitarle la licencia como director de la Banda del Estado Mayor, dejando el cargo a Lorenzo Santibáñez. La solución parecía efectiva; Payén tocaría con su banda independiente una gira más por los Estados Unidos y Santibáñez dirigiría a la del Estado Mayor en la exposición de París; lo que el general Díaz no tenía presente fue la muerte

²⁰⁰Nota periodística 1899 *El Tiempo*, 13 de junio.

²⁰¹Nota periodística 1899 *La Patria*, 15 de junio, p.3.

inminente del clarinetista y capitán Santibáñez, quien fuese asesinado por Jesús Casillas, un joven que la familia de Santibáñez había acogido años atrás luego de que este se encontrara viviendo en condición de calle. Lorenzo ayudó a Casillas hasta que este se convirtió en abogado, lo cual hizo que su ego se enalteciera a tal grado de sentirse “el dueño de la casa”, lo que propicio una serie de problemas entre ambos personajes, concluyendo sus contrariedades con dos disparos en la cabeza del occiso director de la Banda del Estado Mayor.²⁰²

En el mes de agosto la Secretaría de Guerra realizó una convocatoria para nombrar al nuevo director de la Banda del Estado Mayor, por la vacante que había dejado el recién occiso Lorenzo Santibáñez. La oposición fue señalada para el día 10 de agosto, presentándose en tiempo marcado para la inscripción cinco personas. El jurado nombrado para el examen de los postulados fueron los señores Apolonio Arias, quien fue presidente del jurado; el Capitán Pacheco, quien era director de la Banda de Artillería; Velino M. Preza, el entonces director de Zapadores; Arturo Rocha y Susano Robles.

Los cinco candidatos que se presentaron a realizar el examen, fueron: el profesor de piano, Jesús Ramírez, quien resolvió bien el cuestionario hecho por el jurado, pero que no le alcanzó para ocupar el puesto; posteriormente, tocó Rodolfo Calderón, de quien Apolonio Arias tachó de no tener amplios conocimientos para el puesto; prosiguió Carlos Curti, al que de igual manera lo encasillaron entre los músicos que contaban con conocimientos prácticos, pero no teóricos, por lo que no pudo obtener la dirección de la banda; luego de Curti, pasó Gregorio Inostrosa, revelando ser buen músico, pero no lo suficiente para el cargo; por último, se presentó el entonces joven clarinetista, Nabor Vázquez, quien fue del que mejor se habló y al que consideraron como el mejor elemento para obtener el puesto como director de la Banda del Estado Mayor, mismo en el que perteneció hasta la disolución de la misma.²⁰³

Volviendo al caso de la Exposición de París de 1900 y después de diversos disgustos y tantas disputas, al evento no fue ni la banda de Encarnación Payén, ni la Orquesta Típica de Curti y mucho menos, la Banda del Estado Mayor que, aunque ya contaba con su nuevo líder, el oaxaqueño Nabor Vázquez, este no tenía el renombre suficiente para llenar el vacío

²⁰² Nota periodística 1899 *El Chisme*, 6 de junio, p.2.

²⁰³ Nota periodística 1899 *La Patria*, 12 de agosto, p.1.

que dejaba el director que tanto había gustado en las exposiciones anteriores. La única banda mexicana que participó en la exposición, la podemos conocer gracias a la obra de Sebastián B. De Mier, quien fuera en aquella época Comisario en la Exposición de París. En su texto *México en la Exposición Universal de París–1900*, impreso un año después de la celebración por la imprenta de J. Dumoulin, se encuentra un capítulo llamado “Solemnidades y fiestas en el edificio de México” en donde se puede leer lo siguiente:

Una numerosa orquesta y los coros del Conservatorio de París, por una parte, y por la otra la banda del 9º Regimiento de Línea, ejecutaron alternativamente las mejores piezas de su repertorio. [...] A las once en punto la banda militar situada al pie de la loggia, entre la orilla del río y el Pabellón, ejecutó el Himno Nacional, que todos los invitados oyeron de pie y descubiertos, y que aplaudieron con entusiasmo, vitoreando a México y al Sr. Presidente de la República. La orquesta y los coros instalados en el Salón lo entonaron a su vez, provocando el mismo movimiento de entusiasmo. Después del Himno Nacional mexicano, dirigido por el maestro Gustavo E. Campa, se tocó la Marsellesa y se cantó un coro “a Francia” del compositor mexicano, que fue saludado con aplausos. Continuaron después el concierto y los bailes hasta pasada media noche.²⁰⁴

La Banda mexicana del 9º Regimiento, dirigida por Gustavo E. Campa, fue la encargada de asistir a la exposición parisiense de 1900, pero, a diferencia de las exposiciones de años anteriores, esta banda sólo tuvo presentaciones dentro del pabellón mexicano, por lo que su presencia vagamente pasó desapercibida para el público general de la exposición.

Payén cumplió su contrato en los Estados Unidos y regresó al país sin estar comprometido con ninguna instancia gubernamental. A inicios de 1900 volvió a Michoacán con su amigo y protector el general Epifanio Reyes para trabajar con la administración de una finca arrocera en Pátzcuaro.²⁰⁵ En el mismo año, tuvo un par de conciertos en la ciudad de Guadalajara, lugar que sería su residencia por un breve periodo.

Para 1901, en específico el 27 de julio, fue nombrado director de la Banda de la Gendarmería del Estado de Jalisco, en donde “fue recibido por los músicos con gran entusiasmo”.²⁰⁶ Con esta banda regresó a la música con carácter institucional; sin embargo, su paso por Guadalajara duró solamente un par de años, siendo el concierto ofrecido en las

²⁰⁴ B. De Mier, Sebastián, “Solemnidades y fiestas”, en: texto *México en la Exposición Universal de París – 1900*, París, Imprenta de J. Dumoulin, 1901, p.175-176.

²⁰⁵ Ruíz Torres, Rafael Antonio, *Historia de las Bandas Militares de Música en México: 1767-1920*, (tesis de maestría, Universidad Autónoma Metropolitana 2002), p.204.

²⁰⁶ Nota periodística 1901 *El Imparcial*, 28 de julio.

fiestas septembrinas su participación más importante con esta agrupación.²⁰⁷ Para inicios de 1902, se lee en *La Patria* lo siguiente referente al director de la banda del Estado:

El Sr. Payén, que dirige actualmente la excelente Banda de la Gendarmería del Estado de Jalisco, es ya un anciano respetable que goza con sus recuerdos de artista, que se envanece con sus triunfos y que perdona a sus enemigos en el arte. La Banda que dirige está considerada por personas competentes, como la primera del país y Guadalajara debe estar orgullosa con tener en su seno al laureado maestro Payén, el único que pudo reemplazar en la dirección de la Banda que tiene en sus manos, al excelso artista Don Clemente Aguirre, maestro de tantos filarmónicos notables que figuran y han figurado tanto en Guadalajara como en el resto de la República.²⁰⁸

El paso por la Banda de Gendarmería fue muy breve, pues para el mes de junio viajó a la ciudad de Aguascalientes, en donde fue nombrado, con inmediatez el día 13, como el nuevo director de la Banda del Estado²⁰⁹. Aguascalientes se convirtió en el lugar predilecto para lograr emprender y realizar nuevos proyectos; el primero de ellos fue la creación de una academia de música con la que pretendía “enseñar para luego formar una buena banda de música”.²¹⁰ Con esa academia consiguió formar dos agrupaciones, una banda infantil ²¹¹y un quinteto de saxofones, del que hablaremos más adelante.

La actividad del director en Aguascalientes fue muy intermitente a pesar de contar con un gran número de proyectos. Fue hasta los años de 1904 y 1905, ya con 61 años, que volvió a tener reflectores a nivel nacional. En el mes de diciembre de 1904, después de varios años de no tener algún acercamiento con el presidente de la República, dirigió una audición en honor a la toma de posesión del reelegido mandatario. “En el Palacio Nacional [sonó] una audición musical por la Banda del Primero Ligero del Estado de Aguascalientes, en honor del señor Gral. Porfirio Díaz”;²¹² unos días después de la mencionada celebración, el famoso director se presentó en el kiosko de la Alameda de la Ciudad de México, en donde al finalizar la presentación se le otorgó el nombramiento de Inspector de las Bandas Militares.²¹³

²⁰⁷ Nota periodística 1901 *El Imparcial*, 26 de agosto.

²⁰⁸ Nota periodística 1902 *La Patria*, 8 de abril, p.2

²⁰⁹ Nota periodística 1902 *The Two Republics*, 14 de junio.

²¹⁰ Nota periodística 1902 *El Correo Español*, 28 de junio.

²¹¹ Nota periodística 1902 *El Imparcial*, 8 de octubre.

²¹² Nota periodística 1904 *El Tiempo*, 2 de diciembre.

²¹³ Nota periodística 1904 *La Patria*, 7 de diciembre.

En el año de 1905, ya con el nombramiento de Inspector, preparó una gira con su Quinteto de Saxofones en los Estados Unidos, pero a diferencia de lo sucedido con su última gira en el país vecino, decidió acudir a la Ciudad de México, en donde “obtuvo el consentimiento del Sr. Gral. Díaz para tomar parte con su notable quinteto de saxofonistas (escogidos entre los mejores músicos de la banda) en la convención minera del Paso”.²¹⁴

El pretexto fue la convención minera de Texas, pero Payén tenía planeado realizar una gira por algunas ciudades de los Estados Unidos. El periódico, *El Republicano*, realizó una nota especial referente a las audiciones del quinteto en el país vecino, en donde señala los sitios de presentación y una breve semblanza del director del grupo; es importante rescatar este pequeño artículo, acompañado además de una fotografía del quinteto señalado, debido a que es de las últimas notas que se publicaron nacionalmente sobre el director que logró la obtención de fama nacional e internacional. A continuación, unos fragmentos de este artículo:

El profesor Encarnación Payén, Capitán de Bandas del Ejército Mexicano, en su larga carrera artística puede considerarse como uno de los músicos que han recibido mayores honores en los centros musicales de México y otros países. Bajo la dirección de este distinguido filarmónico hizo su presentación en un país extranjero la primera banda militar mexicana: esta fue la del 8° Regimiento de Caballería, que volvió a su madre patria después de haber hecho gloriosas conquistas y alcanzando triunfos y aplausos universales. El Capitán Payén, desde aquella época, ha tenido una larga y triunfante carrera en varios puestos importantes y es ahora considerado como uno de los notables músicos de México.²¹⁵

Después de tantos años de que aquella banda cambiara de nombre, seguía siendo recordada por la prensa como una de las más importantes del país y además como banda pionera en presentarse en el extranjero. Quizá esto último no sea del todo correcto; sin embargo, lo de los contratos con empresas norteamericanas para acudir a sus eventos, sí resultó algo nuevo para las agrupaciones mexicanas.

²¹⁴ Nota periodística 1905 *Gaceta de Guadalajara*, 26 de noviembre, p.5.

²¹⁵ Nota periodística 1905 *El Republicano*, 24 de diciembre, p.6.

El 13 de noviembre, llegó el Quinteto de Saxofones a El Paso, Texas, presentándose en el “Hotel Sheldon”,²¹⁶ “[...] tocó durante la recepción y fue una de las cosas que más contribuyeron al éxito de la fiesta. Los músicos demostraron que son artistas de rara habilidad y cada pieza que tocaron fue una verdadera joya”.²¹⁷ El pequeño ensamble estaba compuesto por saxofones: soprano, alto, barítono y bajo; su repertorio se caracterizaba por piezas esencialmente mexicanas, como se le nombraba en aquella época.²¹⁸



Encarnación Payén y su Quinteto de Saxofones. 1905.²¹⁹

²¹⁶ Erigido en El Paso, Texas; en el año de 1884. Fue considerado, en la época, como el mejor hotel del suroeste. En este hotel, fue en donde el presidente de los Estados Unidos, Howard Taft, se quedó durante la histórica reunión con el presidente Porfirio Díaz el 16 de octubre de 1909.

²¹⁷ Nota periodística 1905 *El Republicano*...p.6

²¹⁸ Nota periodística 1905 *El Republicano*...p.7

²¹⁹ *Encarnación Payén y su Quinteto de Saxofones*, 1905. Fotografía extraída del periódico *El Republicano* del 24 de diciembre de 1905. La foto aparece en una calidad muy baja; sin embargo, es de las pocas, por no decir única, que existe de este quinteto.

Un par de días después el quinteto viajó a Nueva Orleans, en donde ofreció un concierto en el “Hotel St. Carlos”; en el artículo antes mencionado, que he de aclarar que a pesar de que se publicó en *El Republicano* este realizó traducciones de periódicos norteamericanos como *The Daily Picayune* o *The Times Democrat*, se puede leer lo siguiente:

El Capitán Payén da un Concierto a sus Amigos

El Capitán Payén, Director de la Banda del Estado de Aguascalientes, México; que es un favorito entre los Neworleaneses de la música, dio anoche un concierto a sus amigos en el Jardín de las Palmas del Hotel St. Charles. La noticia de que el Capitán Payén estaba en la ciudad con cinco miembros de su banda y que había consentido en dar un concierto en memoria de tiempos pasados, atrajo a un gran número de sus admiradores y se llenó por completo el Jardín de las Palmas. El Capitán que, como sus músicos, estaba vestido de gran uniforme, fue recibido con una ovación al presentarse para el primer número del programa. Entre estas se tocaron las siguientes piezas: La Paloma, Cloe, Amoureuse, Stabat, Mater y Dixie. La Paloma fue la que más agradó al auditorio y tuvo que ser tocada tres veces hasta que el quinteto se puso a tocar Dixie como final del programa: esto fue recibido con entusiastas aplausos. El Capitán Payén permanecerá unos cuantos días en la ciudad. Después del concierto muchos de sus amigos tuvieron el gusto de darle un apretón de manos y el Coronel A. L. Blakely lo obsequió a él y a sus músicos con un lunch en el hotel.²²⁰

Este fragmento corresponde al periódico *The Times Democrat* de Nueva Orleans, en donde podemos apreciar las canciones que interpretó el quinteto de saxofones. Conocer las piezas que tocaban, para ese momento, es de suma relevancia para conocer y entender estos enlaces musicales entre los Estados Unidos y México, que se gestaron a través del último cuarto del siglo XIX y principios del XX, y es que no es que tocaran estas melodías por vez primera, sino que eran una reinterpretación de lo que tocaron en cada una de sus presentaciones posteriores a la de 1884. En *The Daily Picayune* se localiza lo siguiente sobre el mismo evento:

[...] El programa incluyó gran variedad de música, pero las deliciosas melodías Mexicanas predominaron. Todas las piezas populares, La Paloma, La Golondrina, Media Noche y Cloe, que tanto furor hicieron en la Exposición de Nueva Orleans hace 20 años, fueron ejecutadas en medio de los aplausos de la concurrencia. [...] Durante los últimos años (Payén) ha sido contratado para tocar en varios centros veraniegos del Norte y del Este, y actualmente hace una gira artística por el Sur. El Capitán Payén acostumbra a escoger para sus bandas únicamente músicos hábiles y debido a esto ha podido alcanzar gran prestigio en los círculos musicales. Esto no quita que él sea un músico notable y el favorito del público de esta ciudad.²²¹

²²⁰ Ídem.

²²¹ Ídem.

Aunque el rastro hemerográfico pierde huella del quinteto en diciembre de 1905, es posible inferir que permaneció hasta mediados de 1906 en territorio estadounidense, pues en una breve nota de *El Imparcial* del mes de mayo, se lee que la banda del 2° Regimiento de León, Guanajuato; fue a tocar a las fiestas de Aguascalientes, debido a que Payén renunció a la dirección de la Banda del Estado para seguir con sus presentaciones en los Estados Unidos.²²²

El Quinteto de Saxofones regresó a México a mediados de 1907, regresando a Aguascalientes, en donde participó en la inauguración de la Biblioteca Pública de la capital.²²³ La carrera musical de Encarnación Payén entró a su última etapa estando en Aguascalientes. A sabiendas del proceso revolucionario que se vivió en el México de 1910, la Banda del Estado de Aguascalientes sufrió los embates de la política y se desintegró. A partir de ese momento se pierde el rastro del director en asuntos musicales. Antonio Ruíz Torres, comenta en su trabajo de investigación, *Historia de las Bandas Militares de Música en México: 1767-1920*, que “en 1914, al entrar la División del Norte en dicha ciudad, Francisco Villa mandó llamar a Payén y lo nombró Inspector de Bandas de la División del Noreste la cual estaba al mando del general Francisco Murguía”.²²⁴

Un par de años más tarde causó baja del ejército revolucionario y se retiró a Morelia; sin embargo, retomó el puesto estando en dicha ciudad en donde realizó su última presentación en el año de 1917. En el periódico *El Pueblo*, se lee una carta de Payén invitando a la gente a una audición en la cual estaría como director de la banda a presentarse:

Morelia, agosto de 1917.

Queriendo dar una muestra de cariño y respeto muy merecidos al actual mandatario de este Estado, en el que he vivido muy gratamente durante muchos años, me permito invitar a usted y a su honorable familia, al concierto que he organizado en honor de dicho alto funcionario y cuyo programa se encuentra en el interior de esta invitación, el cual será desarrollado por la Banda de Policía de esta ciudad. No dudando se designará usted concurrir a las 7p.m del día de mañana, al teatro Ocampo, en donde tendrá verificativo, me permito anticiparle mis cumplidas gracias y aprovecho esta oportunidad para subscribirme muy afectuosamente su atento y S.S. Encarnación Payén.²²⁵

²²² Nota periodística 1906 *El Imparcial*, 4 de mayo, p.5.

²²³ Nota periodística 1907 *El Imparcial*, 24 de julio.

²²⁴ Ruíz Torres, Rafael Antonio, *Historia de las Bandas Militares de Música en México...*p.53.

²²⁵ Nota periodística 1917 *El Pueblo*, 25 de agosto, p.6.

El programa estaba dividido en dos partes en donde se tocaron canciones como “La Golondrina” y la “Rapsodia núm. 2” de Liszt. El programa, publicado en *El Pueblo*, finaliza con una inscripción que nos lleva a confirmar la reintegración del director como inspector de bandas, pues se lee cual si se tratara de una firma al final de un documento, lo siguiente: “El Inspector de Bandas de la 2ª división del Noreste. Mayor, E. Payén”.²²⁶

Pasarían tan sólo dos años de este último concierto, para que el afamado músico y director dejara de tocar en este plano terrenal; falleció en la ciudad de Morelia el 25 de noviembre de 1919, en donde su cuerpo tuvo sepultura dentro del panteón municipal. La causa de su muerte es desconocida; es posible que se debiera a problemas del sistema respiratorio, ya que a lo largo de su vida tuvo complicaciones de esa índole, las cuales aumentaron cuando a principios de la década de 1890, justo en plena epidemia, se contagió de influenza.

La vida musical de Encarnación Payén, a cargo de diversas bandas y agrupaciones, es fundamental para comprender la presencia de las bandas mexicanas en Nueva Orleans durante el último cuarto del siglo XIX y principios del XX y así entender la hibridación cultural y musical entre ambos países que dieron como resultado nuevos géneros musicales, que más tarde serían conceptualizados y comercializados como fue en el caso del jazz.

A continuación, y como a manera de conclusión de esta travesía musical que giró en torno a Encarnación Payén, se verán inmersas las múltiples teorías de las obras que hacen alusión a la banda mexicana que se presentó en la exposición de Nueva Orleans de 1884 y su posible relación con los acercamientos sonoros del jazz de finales del siglo XIX y principios del XX, con la intención de darles una reinterpretación histórica reforzada con este largo recorrido de la banda antes señalada.

²²⁶ Nota periodística 1917 *El Pueblo*...p.6

Capítulo II. Conjeturas de lo que se fue y lo que regresó. De la hibridación musical México-Estados Unidos, a los nuevos estilos musicales

Como señalé en el principio de este trabajo, varios investigadores norteamericanos que han estudiado la historia del jazz han señalado e inmiscuido a esta banda mexicana dentro de los bastiones que de las primeras aproximaciones sonoras de este género musical. Resulta imposible corroborar esas teorías e hipótesis de los historiadores norteamericanos; sin embargo, es posible a partir de la historia desarrollada a lo largo de estas páginas, contribuir y fortalecer estas teorías y reinterpretar lo que se ha creído y mitificado hasta el momento.

Las identidades híbridas que surgieron con el intercambio cultural entre ambos países pueden entenderse como una forma de concebir la modernidad, siendo las exposiciones universales uno de los sitios en donde las mezclas e influencias gubernamentales, económicas, sociales y culturales, se vieron inmiscuidas dentro de ellas, siendo de gran relevancia para el surgimiento de una cultura musical nueva y moderna.

Por lo tanto, podemos decir que la presencia de músicos mexicanos en Nueva Orleans fue importante para la configuración inicial de una nueva identidad que surgió como “producto del cruce que se *dio* entre lo global y lo local, entre el pasado y el futuro, la estabilidad y el cambio, la estructura y la agencia, la tradición y la traducción [...]; el surgimiento de *estas* nuevas identidades híbridas *fueron* el producto de la traducción cultural”²²⁷ que emergió entre el choque de identidades nacionales, dando como resultado la música que supo aprovechar la industria cultural de aquella época. Stuart Hall señala a la identidad:

[...] como un término controvertido [...] pues daría cuenta de tensiones, contradicciones y procesos inestables atravesados por oposiciones y configuraciones de poder, discursos y prácticas de dominación y resistencia que hacen de la identidad un punto de sutura entre, por un lado, los discursos y prácticas que intentan interpelarnos, hablarnos o ponernos en un lugar como sujetos sociales de discursos particulares y, por otro, los procesos que producen subjetividades, que nos producen como sujetos susceptibles de decirse.²²⁸

²²⁷ Hall, Stuart, *Identidad y Diáspora*... p.89.

²²⁸ Ídem.

Partiendo de esta idea de identidad y de que “las naciones modernas son todas híbridos culturales”,²²⁹ como señala Hall, sin duda alguna, los músicos mexicanos fueron partícipes en este cruce de identidades contradictorias en discursos y sistemas de representación dentro del panorama musical de Nueva Orleans de finales del siglo XIX, que terminarían por crear nuevas identidades e integraciones culturales a través de la relación entre los músicos de ambos países. La apertura que dio la Banda del 8° Regimiento de Caballería a otras bandas mexicanas para poder presentarse en los Estados Unidos es invaluable; el ejemplo claro lo tenemos con la “Banda de Zapadores”, que también consiguió grandes logros en el país vecino.

En este apartado se estarán mencionando algunos conceptos que acompañarán el recorrido de este capítulo y de los subsiguientes. Por ende, es preciso determinar a través de postulados teóricos a que nos referimos cuando hablamos de modernidad, industria cultural y cultura de masas, ya que son conceptos que a partir del surgimiento de dichas identidades híbridas quedaron implícitos y relacionados entre sí a la hora de marcar las pautas y propagar los nuevos sistemas de representación cultural del siglo XX, por lo que de una forma breve se dedicarán unas cuantas páginas para hablar al respecto.

²²⁹ Ídem.

2.1. Modernidad, industria cultural y cultura de masas en las trayectorias del jazz.

La modernidad es un concepto que ya se ha mencionado desde capítulos anteriores; lo encontramos, por ejemplo, en el capítulo que trató la historia de la comisión mexicana enviada a la exposición de 1884 y la función que esta tenía en las exposiciones universales, en donde más allá de presumir sus dotes artísticos, arqueológicos y arquitectónicos, eran enviados para demostrar que México era moderno y capaz de pertenecer a las élites de los países europeos más desarrollados.

La modernidad puede relacionarse con otros conceptos que forman parte de la misma familia léxica, pero que tienen diferentes significados y usos, como es el caso de “modernización” y de “moderno”, que también serán utilizados en los apartados siguientes. Bruno Latour diferencia de forma muy práctica estos conceptos de la siguiente manera:

La modernidad tiene tantos sentidos como pensadores o periodistas hay. No obstante, todas las definiciones designan de una u otra manera el paso del tiempo. Con el adjetivo moderno se designa un régimen nuevo, una aceleración, una ruptura, una revolución de tiempo. Cuando las palabras “moderno”, “modernización”, “modernidad” aparecen, definimos por contraste un pasado arcaico y estable. Además, la palabra siempre resulta proferida en el curso de una polémica, en una pelea donde hay ganadores y perdedores, Antiguos y Modernos.²³⁰

Para Latour la modernidad debe ser entendida como una categoría de análisis, como un auto posicionamiento respecto a lo que se es o no se quiere ser, una categoría que define la identidad. La modernización es el proceso por el que se implementa la modernidad; en este proceso están inmiscuidas las políticas de mejoramiento tecnológico y social. Respecto a lo moderno, plantea entenderlo como una condición de adelanto respecto a lo viejo. Todos estos conceptos tienen en común que de una u otra forma designan una relación con el paso del tiempo.

La modernidad, menciona Latour, parte entonces de la separación naturaleza-cultura, lo cual hace posible que lo moderno plantee un régimen nuevo y una evolución del tiempo. Es decir, lo moderno “designa dos conjuntos de prácticas totalmente diferentes que, para seguir siendo eficaces, deben permanecer distintas, aunque hace poco dejaron de serlo. El primer conjunto de prácticas crea, por “traducción”, mezclas entre géneros de seres

²³⁰ Latour, Bruno, *Nunca fuimos modernos. Ensayo de antropología simétrica*, Argentina, Siglo XXI, 2007, p.27.

totalmente nuevos, híbridos de naturaleza y de cultura. El segundo, por “purificación”, crea dos zonas ontológicas por completo distintas, la de los humanos, por un lado, la de los no humanos, por el otro”.²³¹

La modernidad plantea esta separación doble, lo humano y lo no humano, lo de arriba y lo de abajo. Dicha distinción alude al mundo natural y al mundo social, proponiendo a la vez fundamentos para proponer una nueva visión del mundo sobre la cual se construye la cultura, la política, los aspectos sociales y la ciencia.

De igual manera, podemos entender a la modernidad como “la experiencia de la tensión y contradicción en las formaciones sociales modernas. Así, existe una tensión entre el deseo de dar al mundo moderno nuevas formas de estructura, orden y reglamentación, por un lado y, por otro, el reconocimiento de la desintegración de la experiencia moderna de ese mundo (por ejemplo, experimentar el tiempo como transitorio, el espacio como efímero y la casualidad reemplazada por lo fortuito y arbitrario); entre lo antiguo y lo siempre nuevo”.²³²

En lo que resta de este trabajo el concepto de modernidad y sus derivados serán utilizados para referirnos a los modos de experimentar lo nuevo en la sociedad moderna, en donde las representaciones estéticas y artísticas transitivas desde la segunda mitad del siglo XIX hasta inicios del XX, dieron como resultado una serie de modernismos estéticos que se ofertaban bajo el mote de “lo nuevo”. Esto lo veremos en los capítulos siguientes, en donde escuchar jazz, tener una radio, fumar cigarrillos y realizar ciertas prácticas culturales se convirtió en un sinónimo de ser moderno; sin embargo, la modernidad también significó un conflicto para las identidades nacionales que emergían en el México posrevolucionario, en donde el ser moderno no encajaba con la identidad apegada a su pasado histórico.

Dentro del proceso transitivo de la modernidad surgieron nuevas identidades producidas por las industrias culturales de las sociedades occidentales, las cuales dominaron las redes globales y formaron parte de la proliferación de las diferentes opciones de identidades. Las industrias culturales son el segundo concepto por tratar en este breve

²³¹ Latour, Bruno, *Nunca fuimos modernos...* p.28.

²³² Frisby David, Bielsa Esperanza, *Para analizar la modernidad*, Guaraguo, Summer, 2001, Año 5, N° 12, CECAL, p.93.

apartado. Según Adorno y Horkheimer, la industria cultural le dio un giro radical a lo que antes era concebido como arte y cultura:

La cultura es una mercancía paradójica. Se halla hasta tal punto sujeta a la ley del intercambio que ya ni siquiera es intercambiada; se disuelve tan ciegamente en el uso mismo que ya no es posible utilizarla. Por ello se funde con la publicidad. Cuanto más absurda aparece ésta bajo el monopolio, tanto más omnipotente se hace aquella. Los motivos son, por supuesto, económicos.²³³

El concepto de industria cultural fue utilizado para describir este sistema de la cultura, que funciona de la misma manera que cualquier empresa capitalista, como el cine, la radio y la televisión que son sistemas de producción mercantil producidos en serie; es decir, el arte aparece en el capitalismo como parte de la industria, creando una integración total que identifican el sistema de la industria cultural. Aparéntenme una integración cultural demandada por la modernidad sería una buena noticia para el mundo; sin embargo, “la estandarización y producción en serie ha sacrificado aquello por lo cual la lógica de la obra se diferenciaba de la lógica del sistema social”.²³⁴

De este modo, la industria cultural funcionaría como sustento ideológico de manipulación para asegurar el dominio y la explotación que llevan el progreso y racionalización hacia la barbarie. Esta idea de manipulación, de la que hablan Adorno y Horkheimer, se basa en entender el trasfondo que esconden las industrias culturales, ya que el argumento de su existencia es el de atender la demanda de entretenimiento de las masas y ofrecer patrones de consumo, de comportamiento social, moral y político. “La industria cultural sigue siendo la industria de la diversión. Su poder sobre los consumidores está mediatizado por la diversión, que al fin es disuelto y anulado no por un mero dictado, sino mediante la hostilidad inherente al principio mismo de la diversión.”²³⁵

La ideología de las industrias culturales es el negocio. Durante las últimas décadas del siglo XIX y entrando al siglo XX, los Estados Unidos se caracterizaron por ser un “centro de producción cultural y circulación globales. Este surgimiento es a la vez desplazamiento

²³³ Horkheimer, Max. Adorno, Theodor W, *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos*, Madrid, España, Editorial Trotta, 1998, p.206.

²³⁴ Horkheimer, Max. Adorno, Theodor W, *Dialéctica de la ilustración...*p.166.

²³⁵ Horkheimer, Max. Adorno, Theodor W, *Dialéctica de la ilustración...*p.181.

hacia la principal cultura popular estadounidense y sus formas tecnológicas de cultura de masas, como mediación de la imagen”.²³⁶

Las industrias culturales norteamericanas funcionan de ejemplo perfecto para entender como este concepto ha formado y seguirá formando parte de esta investigación. Por ejemplo, el auge de la Banda del 8° Regimiento de Caballería, además de ser considerablemente una buena agrupación, estuvo respaldada por la reciente industria cultural que se encargó de distribuir y vender las piezas musicales de la banda, creando a través de la masificación de estas piezas un gusto hacia la sociedad portuaria por la música mexicana, para después contratar de nueva cuenta a la banda y verse beneficiados por esos eventos.

Estas industrias culturales dieron como resultado a las políticas culturales que determinaban lo que estaba bien y lo que estaba mal, siendo jueces ante las luchas de la diferencia, de la producción de nuevas identidades, y de la aparición de nuevos sujetos en el escenario político y cultural.²³⁷ Por ejemplo, determinaron que la cultura popular “siempre tiene su base en las experiencias, los placeres, los recuerdos, las tradiciones de la gente. Está en conexión con las esperanzas y aspiraciones locales, tragedias y escenarios locales, que son las prácticas y las experiencias diarias del pueblo común, *es decir* lo vulgar, lo popular, lo informal, lo grotesco, la cara inferior. Es por eso por lo que se lo contrapuso a la alta cultura y es así un sitio de tradiciones alternativas.”²³⁸

Estas políticas culturales son cambiantes según lo que impongan las industrias culturales como moda. En el caso mexicano lo podremos ver en la masificación de las músicas y danzas modernas de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, que en un principio fueron impulsadas por dichas industrias, pero que cuando el significado de estas comenzó a cambiar, se tornaron en contra de las mismas, pues los sistemas de reproducción cultural utilizados para su masificación estaban fuera de lo moralmente permitido por las políticas culturales de la época.

²³⁶Hall, Stuart, *¿Qué es lo “negro” en la cultura popular negra?*, en: “Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales”, Colombia, Envión Editores, 2010, p.287.

²³⁷ Hall, Stuart, *¿Qué es lo “negro” en la cultura popular negra?*...p.289.

²³⁸ Hall, Stuart, *¿Qué es lo “negro” en la cultura popular negra?*...p.290.

Las industrias culturales pueden entenderse desde diferentes perspectivas; hay quienes lo hacen criticando sus procesos, como Adorno y Horkheimer, que señalaban los riesgos de banalización de los productos culturales masificados; y por otro lado, están los que denotan la función social que dichas industrias ejercieron a través de los medios de comunicación. Estas ideas contrapuestas las sintetiza Umberto Eco en su obra *Apocalípticos e integrados* en donde trazó el perfil de lo que en un principio denominó como las dos reacciones más comunes ante el fenómeno de la cultura de masas.

[...] la primera, es la del “apocalíptico”, teórico que piensa que la cultura es contraria a la vulgaridad de la muchedumbre y, por tanto, aristocrática, postura que le permite afirmar que la cultura de masas sencillamente equivale a la anticultura, y la otra reacción es la del “integrado” que valora positivamente que los bienes culturales estén a disposición de todos, en una actitud pasiva que no se pregunta por la procedencia de esa recién surgida “cultura”.²³⁹

Eco recolecta una serie de críticas hacia la cultura de masas que recaen directamente a los *mass media*, los difusores de dicha cultura, de los que además defiende al referirse a estos como medios de carácter formativo y no solamente de entretenimiento, argumentando que

[...] No es cierto que los medios de masas sean conservadores desde el punto de vista del estilo y de la cultura. Como constituyen de un conjunto de nuevos lenguajes, han introducido nuevos modos de hablar, nuevos giros, nuevos esquemas perceptivos (basta pensar en la mecánica de percepción de la imagen, en las nuevas gramáticas del cine, de la transmisión directa, del comic, en el estilo periodístico...) Bien o mal, se trata de una renovación estilística que tiene constantes repercusiones en el plano de las artes llamadas superiores, promoviendo su desarrollo.²⁴⁰

La idea de este apartado no es determinar si la cultura de masas representa un bien o un mal para la sociedad; sin embargo, el conocer algunas de las posturas teóricas al respecto, nos ayudan a entender mejor el concepto mismo. Para esta investigación “[...] la industria cultural y su consumo deben ser entendidos como la creación, reproducción y circulación en masa de signos culturales a través de diversos dispositivos [...] el término industria evoca montajes, reproducción, circulación y consumo en serie, el llegar a más personas de forma

²³⁹ Uribe Viveros, Margarita María, *Masas y cultura visual: un mapa*, en: Katharsis, N° 12, julio-diciembre, Colombia, 2011, p.

²⁴⁰ Eco, Umberto, *Apocalípticos e integrados*, España, Penguin Random House, 2021, pp. 73-74.

más rápida y accesible económicamente, por lo tanto, la capacidad de difusión fue un factor clave de la cultura de masas”.²⁴¹

La cultura de masas contaba con algunos *mass media*, o medios de comunicación de masas, que utilizó para comercializar los productos de las industrias culturales. El jazz no fue la excepción, ya que, al contar con múltiples símbolos y signos de representación cultural, fue digno de ser comercializado y masificado a lo largo de la primera mitad del siglo XX, convirtiéndolo en uno de los productos más vendidos y consumidos de aquella época. Esta masificación comenzó luego de que la misma industria se encargó de apropiarse de una música popular para luego resignificarla y elevarla dentro de los gustos de la élite social. Sin embargo, a pesar de que estos medios de comunicación masiva fueran utilizados para la propagación del producto, en México también fueron empleados para impulsar la identidad nacional que estaba emergiendo en el país.

La modernidad, las industrias culturales y la cultura de masas, están implícitas en las trayectorias de los músicos mexicanos, en los espacios de actuación, en la comercialización de partituras, en la venta de ropa, cigarrillos, radios, etc.; en toda la sociedad mexicana que fue enseñada a ser moderna a través de los *mass media*, como lo veremos en los capítulos siguientes. Por el momento, continuemos con las conjeturas de los músicos mexicanos en la prehistoria del jazz de Nueva Orleans.

Durante el Porfiriato y posteriormente tras la Revolución, México experimentó las contradicciones del querer ser moderno y de sus circunstancias y características particulares. Los músicos mexicanos, en sus diversas trayectorias, formaron parte, como actores móviles, de procesos culturales en los Estados Unidos y en sus lugares de origen. En ambos sitios se discutían y negociaban diferentes proyectos culturales y procesos identitarios que fueron mediados por la acción de las industrias culturales de las que fueron actores relevantes por su capacidad de adaptación y de cumplir con las funciones que se les exigían.

²⁴¹ Rodríguez Herrejón, Guillermo Fernando, *Videojuegos y la cultura de masas a finales del siglo XX. Un ejemplo de dos ciudades de América Latina: Morelia y Valparaíso de 1985 a 2000*, México, UMSNH, 2022, p.57.

2.2. Los músicos mexicanos y su presencia en Nueva Orleans, confluencia y construcción de identidades

La presencia de músicos mexicanos en aquel territorio en construcción de una nueva identidad, es eminente y fundamental para entender el proceso gestacional del jazz de Nueva Orleans; algunos de los investigadores que mencioné en páginas anteriores, aseguran que además de que la Banda del 8° Regimiento influenció a los músicos de aquella ciudad tras la exposición de 1884, muchos integrantes se quedaron a radicar en la ciudad portuaria y que además formaron parte de las primeras bandas del proto-jazz norteamericano.

John Storm Roberts, en su obra, *El toque latino. El impacto de la música latinoamericana en los Estados Unidos* menciona cosas sugestivas respecto a la banda del 8° Regimiento. En primer lugar, me gustaría mencionar lo referente a estos músicos mexicanos que se quedaron a radicar en Nueva Orleans, lo que ahora podemos corroborar con la historia desarrollada de la banda en el capítulo anterior. Storm menciona lo siguiente:

[...] varios integrantes de la “Mexican Band” se quedaron en Nueva Orleans, entre ellos Joe Viscara o Vascaro, saxofonista de quien Jack “Papa” Laine ha dicho: casi no podía hablar inglés, pero ese hijo de... ¡sí que sabía tocar la trompeta! [...] varios escritores de jazz han definido a músicos importantes de los inicios de su movimiento como “criollos”, aunque de hecho eran de origen mexicano. Entre estos, el clarinetista Lorenzo Tío, cuyo padre también se desempeñó en tal oficio, además del de saxofonista, en Tampico; otra rama de la familia venía de Veracruz y tuvo un hijo que dio clases a muchos de los clarinetistas destacados de Nueva Orleans. Otros mexicanos fueron Luis, hermano de Tío, y Florencio Ramos, también veterano de la “Mexican Band”. Entre otros músicos de antecedentes latinos incluimos a Alcide “Yellow” Núñez, quien durante una temporada tocó en la Dixieland Band Jazz original. El padre de Núñez era mexicano y uno de sus tíos había llegado a Nueva Orleans con la Banda del Octavo Regimiento de Caballería. Entrevistas y otras evidencias demuestran que por lo menos dos docenas de músicos con apellidos españoles se presentaban con regularidad en la memoria de los jazzistas iniciales.²⁴²

Storm Roberts no es el único que señala a estos nombres de los músicos mexicanos. En todas las investigaciones que hacen alusión a la presencia mexicana dentro de la conformación del jazz se suelen subrayar los nombres de Lorenzo Tío y Florencio Ramos; sin embargo, a lo largo de este texto podemos darnos cuenta de que la presencia mexicana sobrepasa a la

²⁴² John Storm Roberts, *El toque latino. El impacto de la música latinoamericana en los Estados Unidos*, México, EDAMEX, 1982, pp.54-55.

particularidad de estos dos personajes, incluso resulta más grato hablar de un total general de la banda, para destacar su importancia en territorio estadounidense.

En el apartado dedicado a la comisión mexicana en la exposición de Nueva Orleans, se mostró por vez primera una lista de los integrantes y sus instrumentos que conformaron aquella Banda del 8º Regimiento, misma que ahora será de utilidad para corroborar y desmitificar algunos de los nombres a los que hacen alusión los investigadores de este género musical. A continuación, se muestra una tabla con los nombres de los integrantes de la banda y su respectivo instrumento en el año de 1884:

Músico	Instrumento	Músico	Instrumento	Músico	Instrumento	Músico	Instrumento
Leandro Ballardo	Flauta Pequeña	Ladislao Martínez	Violín Ripiano 2º	Arcadio Sánchez	Bugle 2º	Gregorio Aranda	Trombón Barítono 1º
Simón Pérez	Flautas en Mi-Bemol	Agustín Olmo	Violín Ripiano 1º	Aurelio Benítez	Cuerno 1º	Manuel Guerra	Trombón Barítono 2º
Domingo Vergara	Flautas en Mi-Bemol 1º	Apolonio Arias	Violín Ripiano 1º	Agustín Ruíz	Cuerno 2º	Ramón Cervantes	Fagot Si-Bemol
Luis G. Laja	Flautas en Mi-Bemol 2º	Leandro Vizcaro	Saxofón Soprano (solista)	Sixto Alamilla	Cuerno Alto 1º	Domingo López	Oficleido
Cecilio Ramos	Petit clarinete (Principal-Solista)	Amado Arias	Saxofón Soprano	Mariano Torres	Cuerno Mi-Bemol 1º	Matías Saavedra	Contrabajo
Jesús Desachy	Oboe 1º	Petronilo Apodaca	Saxofón Alto 2º	Jesús Bustos	Cuerno Mi-Bemol 1º	Joaquín García	Contrabajo
Félix Ávila	Oboe 2º	Pedro Rodríguez	Saxofón Alto 2º	Nemecio Gonzales	Cuerno Mi-Bemol 2º	Calixto Manrique	Contrabajo
Susano Robles	Clarinete (director)	Marcelino Paz	Saxofón Tenor	Mauro Cazares	Cuerno Mi-Bemol 2º	Ricardo Mercado	Bajo
Federico Gómez	Clarinete	Plutarco González	Saxofón Tenor	Juan Contreras	Cuerno Mi-Bemol 3º	Manuel Esquivel	Bajo
Juan Pérez Tejada	Clarinete (solista)	Juan Lejarzar	Saxofón Barítono	Rodolfo Rodríguez	Trompeta 1º	Candelario Estrada	Pandero
Manuel Benítez	Violín Ripiano	Francisco Ortiz	Saxofón Barítono	Abraham López	Trompeta 2º	Valentino Acevedo	Tambor
Higinio Delgado	Violín Ripiano	Ismael Herrera	Saxofón Barítono	Gregorio Ortiz	Trombón 1º	Trinidad Torres	Platillos
Emeterio Díaz	Violín Ripiano	Víctor París	Corneta (solista)	Lorenzo Vega	Trombón 1º	Jesús B. Toledo	Tambor
Patricio Luna	Violín Ripiano	Agustín Guzmán	Corneta (solista)	Emiliano Sánchez	Trombón 2º	Felipe Cervantes	Triángulos
Juan Yepes	Violín Ripiano 2º	Casimiro Cendejas	Corneta	Francisco Acosta	Trombón 2º	Encarnación Payén	*Director
Modesto Pozzo	Violín Ripiano 2º	Ignacio Santa Ana	Bugle 2º (solista)	Filomeno Núñez	Trombón 3º		
Antonio Trejo	Violín Ripiano 2º	Eduardo López	Bugle 1º	Miguel Díaz	Trombón 4º		

Banda del 8º Regimiento de Caballería y sus instrumentos musicales. 1884²⁴³

²⁴³ Nota periodística 1884, *The Two Republics...*p.4.

En la tabla podemos encontrar concordancia con al menos tres personajes de los que menciona Storm y la historiografía del jazz norteamericano; sin embargo, aunque la concordancia no es del todo exacta, sí cuenta con muchas similitudes que mencionaremos puntualmente.

Comencemos por Florencio Ramos, a quien Luc Delanoy, con una variante en el nombre mencionándolo como Florenzo Ramos, señala como “el primer músico mexicano de importancia que se estableció en Nueva Orleans”.²⁴⁴ En los textos que se menciona a Ramos, lo hacen partiendo de la idea de que era integrante de la Banda del 8° Regimiento y que luego de la exposición de 1884 se quedó a radicar en Nueva Orleans; empero, conocida la lista de los músicos que llenaban las filas de la banda de aquella época, observamos que no hay ningún Florencio o Florenzo Ramos en la lista, pero sí hay un músico apellidado Ramos que cuenta con las características del que señalan las obras antes mencionadas.

En la tabla encontramos, señalado en letras rojas, el nombre de Cecilio Ramos; este hombre ejerció como clarinetista principal de la banda y se caracterizó desde sus inicios por la ejecución de sus solos diferenciándose de los demás integrantes de la banda, lo cual pudimos observar en más de una cita hemerográfica de las páginas pasadas. Lamentablemente la escasez de fuentes sigue limitando la precisión en la identificación de estos músicos, pues en la lista que se logró rescatar aparece sólo un nombre acompañado de un apellido, por lo que, si bien tenemos concordancia con el apellido Ramos, no sabemos si había algún nombre anterior o posterior al de Cecilio, cabiendo la posibilidad de que este músico fuera llamado “Cecilio Florencio Ramos” o “Florencio Cecilio Ramos”.

De igual manera, aunque se ha señalado a “Florencio Ramos” como uno de los primeros saxofonistas en la escena del proto-jazz, lo cual genera una discordancia instrumental con el “Cecilio Ramos” de nuestra tabla, es muy probable que este último siendo habilidoso con el clarinete también lo fuera con el saxofón; por lo que la similitud de ambos personajes resulta ser factible.

Por ende no es tan descabellado pensar en la posibilidad de que se trate del mismo músico, aunque en definitiva no se pudo haber quedado en Nueva Orleans desde aquella

²⁴⁴ Delannoy, Luc, *¡Caliente! Una historia del jazz latino...*p.48.

primera presentación de 1884, pero puede que lo haya hecho en alguna de las otras presentaciones de la banda en aquel territorio, pues recordemos que para 1888 el clarinetista principal de la banda ya no era Ramos, sino Lorenzo Santibáñez, quien fue considerado como uno de los músicos más importantes de la agrupación, a tal grado que años después fue elegido como el director suplente de la Banda del Estado Mayor tras las múltiples ausencias del director Encarnación Payén.

La historia del director mencionado, de la Banda del 8° y de las demás bandas mexicanas que estuvieron presentes en los Estados Unidos, resulta fundamental para dejar de creer que la presencia o influencia, según los estudiosos del tema, de músicos mexicanos, se realizó sólo con la exposición de 1884 en Nueva Orleans, ignorando la popularidad y las demás presentaciones que obtuvieron bajo contrato a lo largo del último cuarto del siglo XIX alrededor de varios estados norteamericanos.

Otro de los nombres que suelen mencionarse entre la historia del jazz de Nueva Orleans y México es el de Alcide “Yellow” Núñez, de quien menciona Storm Roberts, tocó en la Dixieland Band Jazz original. Este fue uno de los músicos reconocidos de descendencia mexicana más importantes, considerado como pionero y participe dentro de las primeras grabaciones de ese género musical. Si bien su relación con la Banda del 8° no es del todo directa, su descendencia sí que la tiene, pues su padre era mexicano y uno de sus tíos había llegado a Nueva Orleans con la Banda del Octavo Regimiento de Caballería.

El que señala Storm, como el tío del Yellow Núñez, es el trombonista de la Banda del 8°, Filomeno Núñez, pues es el único integrante de la agrupación que cuenta con el homónimo apellido. Las coincidencias de los personajes señalados con la historiografía del tema y la lista encontrada de los músicos, muestran, más allá de la reafirmación y contribución a las teorías existentes, un amplio panorama para entender la recepción y adaptación de los músicos mexicanos en Nueva Orleans, a tal grado de dejar su país de origen para quedarse a radicar y lograr inmiscuirse en las prácticas culturales y musicales del país vecino, generando de esta manera una hibridación de identidades que terminaría por verse reflejadas entre la interpretación y la recepción de las diferentes sonoridades de ambos países.

En un caso similar al de Florencio Ramos, encontramos el nombre de Joe Viscara dentro de aquellos músicos mexicanos que luego de formar parte de las filas de la del 8° de

Caballería, se le relaciona directamente con los principios del jazz en Nueva Orleans. Menciono que la situación de este músico es muy similar a la de Ramos debido a que sólo se cuenta con un nombre y un apellido dentro de la lista de músicos integrantes de la agrupación. El músico que localizamos en la lista es Leandro Vizcaro, aunque bien podría haberse llamado “José Leandro Vizcaro” o “Leandro José Vizcaro”, pues su puesto en la banda como saxofonista soprano-solista, lo relaciona con aquel “Viscara-Vascaro” que como señalaba Papa Jack Laine, “aunque no podía hablar americano, sí que podía manejar un cuerno”.²⁴⁵

La similitud instrumental y el apellido del músico de nueva cuenta hacen que esta inferencia, de que pueda tratarse del mismo personaje, sea muy viable para la reinterpretación histórica de estos músicos mexicanos que engrosaron la lista de las bandas norteamericanas próximas a la sonoridad del jazz; un ejemplo claro lo tenemos en las conexiones con músicos pioneros del proto-jazz, como el caso del mencionado Papa Jack Laine, quien en sus memorias recordaba a estos músicos mexicanos y esas presentaciones dentro de las exposiciones. De igual manera, esta situación de Joe (en nuestra lista, Leandro) Viscara (Viscaro) nos deja claro, como lo menciona Samuel Barclay, en su *Historia del Jazz de Nueva Orleans*, que “aunque las diferencias de idioma pueden haber presentado un problema, no hubo dificultad, para los mexicanos, consolidar un lugar en la vida musical de la comunidad criolla de la ciudad”.²⁴⁶

Papa Jack Laine en las diversas entrevistas que le realizaron, solía comentar que no solamente eran jóvenes blancos los que integraban sus bandas, sino que también contrató músicos de piel más ligera, “dark skined” les llamaba él, que solía señalarlos como sus músicos favoritos; estos músicos eran de origen cubano y mexicano.²⁴⁷ Laine es el ejemplo perfecto para entender la importancia de las exposiciones y las bandas militares mexicanas en los Estados Unidos durante el último cuarto del siglo XIX.

De todos los músicos de esa primera generación de ragtimers, Laine vivió más tiempo y se convirtió en parte de los esfuerzos para rastrear las raíces del jazz temprano en estos antes de las grabaciones. Nació en Nueva Orleans el 21 de septiembre de 1873. Su padre era un contratista y fue de infancia cómoda. Comenzó a tocar la batería cuando tenía once años, justo después de que su padre le regalara una caja militar de tonos profundos que había sido

²⁴⁵ Barclay Charters, Samuel, *A trumpet around the corner*...p.37.

²⁴⁶ Barclay Charters, Samuel, *A trumpet around the corner*...p.38.

²⁴⁷ Barclay Charters, Samuel, *A trumpet around the corner*...p.69.

una de las cosas que se habían dejado después de la exposición de 1885 [...] cuando William Russell lo entrevistó en 1957, estaba recordando con más de setenta años: “comencé en la música cuando era niño. Solía tocar en cacerolas de hojalatas hasta que llegó la Exposición del Algodón y Azúcar. Han pasado setenta y tantos años allá, años ahora, y yo tenía unos ocho años cuando me compraron un tambor y un tambor de campo después de que terminaron y se fueron de aquí, ¿ven? Cerraron aquí y vendieron todo lo que tenían allá arriba, todo tipo de instrumentos y esas cosas”. Pronto había organizado a todos los niños del vecindario en una banda y recibieron algunas instrucciones de un músico mayor que tocaba flautín.²⁴⁸

Las primeras bandas a las que perteneció Laine fueron de corte militar; primero fue participe de una agrupación gubernamental de Nueva Orleans, pero luego hizo lo mismo que Payén, al separarse de las filas institucionales para realizar sus propias agrupaciones. En la última década del siglo XIX, Laine ya contaba con varias agrupaciones particulares con las cuales realizó diversas giras hacia el norte del país. Arnold Loyocano, quien fuera el bajista de la primera banda blanca en viajar al norte de Chicago, menciona lo siguiente respecto a Papa Jack Laine: “no puedo decir con seriedad quién tuvo la primera banda de jazz blanca en Nueva Orleans. No lo sé. Pero sé que Jack Laine tenía la banda más popular en ese momento. Tenía más demanda alrededor de 1900 y desarrolló compañeros como Nick la Rocca, Tom Brown y Raymond López. Todos tocaron con él [...] tenía dos o tres bandas en ese momento, era tan popular que no podía llenar todas las fechas. Muchas veces, Bud, mi hermano y yo lo sustituimos”.²⁴⁹

²⁴⁸ Barclay Charters, Samuel, *A trumpet around the corner*...p.67.

²⁴⁹ Barclay Charters, Samuel, *A trumpet around the corner*...p.64.



Jack Laine's Reliance Brass Band. 1906.²⁵⁰

El ejemplo de Laine sirve para entender dos cosas a mencionar de la presencia de músicos mexicanos en Nueva Orleans. En primer lugar, la huella e impacto que dejaron las bandas militares, como la del 8º Regimiento y la Orquesta Típica de Curti, en los músicos criollos y blancos de Nueva Orleans y en segunda, la estancia de estos músicos en aquel territorio, siendo partícipes de estas primeras agrupaciones con acercamiento sonoro a lo que después se le conceptualizaría con el nombre de jazz. He de resaltar, y como hemos visto a lo largo de estas trayectorias, las bandas mexicanas desde aquella presentación de 1884 llamaron la atención de los músicos y el público general del país vecino.

Al respecto Sonia Medrano rescata una interesante nota de prensa en donde se lee lo siguiente referente al impacto ocasionado por las bandas mexicanas que llegaron a territorio norteamericano durante los últimos años del siglo XIX:

Algunos de los ciudadanos residentes dijeron que entraron en éxtasis con los encantos de la música y baile que encendió sus sentimientos y su cerebro como el vino viejo... La multitud amante de la música abarrotaba los escenarios cuando tocaba el rey de las bandas... México nos ha introducido a una nueva música, tan distinta y de diferente forma que hemos tenido que acostumbrarnos a ella como a las deliciosas frutas tropicales en contraste con nuestras

²⁵⁰ Jack Laine's Reliance Brass Band, 1906. Fotografía extraída del libro: *A trumpet around the corner: the story of New Orleans Jazz*. En la foto aparecen, partiendo de la parte izquierda y los que están de pie, Dave Perkins, Vicent Barocco, Sidney Moore, Pete Pellegrini, Freddie Neuroth y Jack Laine sosteniendo sus baquetas. Los músicos que se encuentran sentados son Manuel Belasco y Joe Alexander.

peras y manzanas de Nueva Inglaterra, tan nuevas como deliciosas al gusto. Yo sentí que nunca llenaría de la fruta mexicana como de la música mexicana durante la exposición. El emocionado público aplaudiendo alborotado de pie, hizo levantar tres veces la cortina al final.²⁵¹

Antes de pasar a este segundo aspecto, relacionado con las piezas musicales que interpretaban las bandas mexicanas, en especial la del 8° Regimiento, me gustaría finalizar la relación de los nombres de los músicos mexicanos relacionados con las primeras bandas del proto-jazz de los Estados Unidos.

El último personaje por mencionar es Lorenzo Tío, del quien también habían encasillado dentro de la banda dirigida por Payén; sin embargo, aunque sí era mexicano y sí forma parte de la prehistoria del jazz, no perteneció a la Banda del 8° de Caballería. Charles E. Kinzer, en su artículo titulado: *The Tios of New Orleans and their pedagogical influence on the early jazz clarinet style*, menciona lo siguiente:

Entre los numerosos nombres legendarios asociados con el desarrollo temprano del jazz, uno de los más destacados es “Tío”. Tres miembros de esta familia criolla de color tocaron y enseñaron clarinete en Nueva Orleans durante las décadas formativas del estilo: Lorenzo Tío Jr. (1893-1933); su padre, Lorenzo Sr. (1867-1908); y su tío, Louis “Papa” Tío (1862-1922). Cada uno fue considerado un intérprete y maestro magistral por sus compañeros y sucesores, y juntos dejaron un legado musical notable, un legado que se manifiesta más fácilmente por el número de sus estudiantes que posteriormente alcanzaron el éxito como músicos de jazz. Junto a Manuel Manetta y James B. Humphrey, los Tío son quizás los primeros pedagogos importantes en la historia del jazz, y su principal contribución radica en el establecimiento y mantenimiento de una norma para la formación de los músicos de viento de jazz dentro y fuera de Nueva Orleans. Lorenzo Tío Jr. trabajó con Joe Oliver, Jelly Roll Morton y otros durante una carrera de actuación de veinticinco años que incluyó estadías prolongadas en Chicago y Nueva York. Como pedagogo, enseñó a varios estilistas de clarinete importantes, incluidos Jimmie Noone, Omer Simeon, Albert Nicholas y Barney Bigard. No menos de once de sus otros estudiantes también siguieron carreras profesionales en el jazz. En su mejor momento, Tío fue considerado el músico de viento-madera más influyente en su ciudad natal; y es cierto que, a través de un papel dual como intérprete y maestro, hizo tanto como cualquiera para ayudar a cristalizar y difundir el sonido distintivo del clarinete en Nueva Orleans.²⁵²

Lorenzo Tío junto con su hermano, Louis, procedentes de Tampico, migraron hacia Nueva Orleans con toda su familia luego de que su padre falleciera en el año de 1878. La primera

²⁵¹ Medrano Ruiz, Sonia, *La Orquesta Típica y el Mariachi...*, p.256.

²⁵² Charles E. Kinzer, *The Tios of New Orleans and Their Pedagogical Influence on the Early Jazz Clarinet Style*, USA, University of Illinois Press, 1996, pp. 279-280. Traducción de Héctor Peña.

noticia que se tiene sobre la actividad musical de estos hermanos en Nueva Orleans, fue su participación en *The Excelsior Brass Band* como parte de las orquestas que se presentaron en la exposición de 1884, un año fundamental para Lorenzo y Louis, pero también para el desarrollo del Jazz en Louisiana, ya que aunque en ese tiempo las bandas tenían dentro de su repertorio sólo música como marchas, música militar, vales, arreglos de piezas de ópera, música religiosa, mazurcas, polkas, two step, schottische, fue a partir de ese momento cuando comenzaron a mezclarse nuevos ritmos para hacer música más ligera y orquestas más compactas [...] Louis y Lorenzo entonces comenzaron a buscar la manera de entrar en los círculos musicales criollos de Nueva Orleans, siendo en 1889 cuando junto a otros músicos fundaron el club social Lyre Musical Society que con el paso del tiempo terminaría siendo *The Lyre Club Symphony Orchestra* bajo la dirección musical de Louis Tío y Theogene Baquet.²⁵³

Los Tío son otro claro ejemplo de la mezcla musical y de identidades que se generaron en Nueva Orleans luego de la exposición de 1884, en donde las bandas existentes en aquel territorio comenzaron a introducir en sus filas a músicos mexicanos y con ello las canciones que estos interpretaban con las agrupaciones, por ejemplo, de la Orquesta Típica y del 8º Regimiento de Caballería. Justo este el siguiente punto a tratar, para sumar a estas hipótesis sobre la vena mexicana en los inicios del jazz, los programas musicales que presentaron estas bandas mexicanas y que formaron parte de la primera aproximación sonora al jazz de Nueva Orleans.

En los libros que mencionan a la banda mexicana y su relación con los inicios del jazz, suelen mencionar algunas canciones “mexicanas” que fueron adaptadas e interpretadas por las primeras bandas de proto-jazz de Nueva Orleans. Esto seguramente pueda confundirse y pensarse que la relación consiste en la estructura de las piezas musicales; sin embargo, el asunto va más allá de comparar la estructura rítmica y melódica de cada una de ellas. Lo que quiero decir es que estas canciones e interpretaciones mexicanas, no tienen nada que ver con la estructura musical de lo que se empezó a concebir por jazz; lo que sí es preciso mencionar,

²⁵³ Artículo aparecido en el Boletín Pentagrama, mayo-octubre 2008, Ciudad de México, en: http://www.pentagrama.com.mx/pentagrama/index.php?Itemid=93&id=88&option=com_content&task=view

es que estas piezas musicales, sí que fueron algo novedosas para lo que estaban acostumbrados a escuchar en el país vecino, lo cual generó cierto gusto y adaptación por los estilos mexicanos en territorio estadounidense.

En este sentido, los programas musicales funcionan como una herramienta más para notar las hibridaciones de identidades y musicales que hemos mencionado constantemente durante este último apartado. Por ejemplo, si observamos el primer programa con el que se presentó la Banda del 8° en Nuevo Orleans y lo comparamos con lo que tocaban las últimas agrupaciones dirigidas por Payén, nos daremos cuenta de que no solamente las músicas mexicanas se instauraron en los Estados Unidos, sino que las nuevas reinterpretaciones y las sonoridades norteamericanas, como el estilo *Dixie* o el *Yankee Doodle*, también fueron adaptadas por las bandas mexicanas; es decir que para finales del siglo XIX, las bandas militares y orquestas particulares mexicanas que se presentaron en los Estados Unidos, ya conocían y tocaban lo mismo que los músicos estadounidenses. Por ejemplo, dentro de *La Voz de México*, de 1888, se encuentra lo siguiente con relación a cuando Payén regresó de una gira por el país vecino y se presentó en un concierto en la ciudad de Pátzcuaro Michoacán:

Últimamente hemos sabido que al regreso del Sr. Payén (quien gratuita y bondadosamente ha dirigido a la banda) están poniendo los aficionados a tan bello y delicado arte piezas de todo gusto yankee [...] Sentimos, ciertamente, que los jóvenes que forman la banda de música a que nos referimos, se den al estilo americano, desmintiendo así la reputación y buen gusto que hasta aquí habían caracterizado a los hijos de tan simpática ciudad.²⁵⁴

El disgusto por la música “yankee” es notorio por parte del redactor de la nota, su lamentación es eminente al sentir pena por los músicos que tocaban esa música de estilo americano comparada con “aullidos de perros, gritos y tamborazos”²⁵⁵, lo cual da pie para afirmar esta hibridación entre ambos países.

La música mexicana de aquella época estaba influenciada, a la vez, por la música cubana. Luc Delannoy menciona que “en el siglo XIX la polka, la mazurca y la danza habanera, seguida desde 1878 por el danzón y el son cubano (el antepasado de la salsa),

²⁵⁴ Nota periodística 1888, *La Voz de México*, 25 de septiembre.

²⁵⁵ Nota periodística 1888, *La Voz de México*, 25 de septiembre.

entran a México por la península de Yucatán y el puerto de Veracruz”,²⁵⁶ por eso es muy común concebir a las grandes danzonearas en aquellos territorios del país.

Es claro que antes de que existiera una hibridación identitaria, musical y cultural entre México y Estados Unidos, hubo una hibridación entre los músicos mexicanos y los cubanos. Por eso es común ver dentro de los programas musicales ofrecidos por la Banda del 8º, ritmos y composiciones cubanas que dejaron huella en Nueva Orleans. En otras palabras, podríamos decir que, paradójicamente, como bien lo señala Storm: “el episodio de la influencia musical cubana en Nueva Orleans más importante y definido se presentó a través de México, donde [...] el ritmo habanero llegó a ser popular en extremo durante la década de 1870”.²⁵⁷ Con esto no quiero decir que no hubiera presencia musical cubana en Nueva Orleans, pero la recepción de estos géneros tuvieron mayor presencia con las bandas mexicanas debido a la rápida popularidad que se crearon.

Como ejemplo de esto, tenemos algunas canciones interpretadas por la Banda del 8º Regimiento de Caballería. En alguna entrevista, Chink Martin, quien fuera veterano de la banda de “Papa” Jack Laine, hijo de padres mexicanos, describió lo siguiente:

La parte de Royal Street comprendida entre Dumaine y Esplanade, así como algunas otras manzanas, estaba habitada por una mayoría de españoles y mexicanos. También asegura que, en el barrio francés, durante la primera mitad del siglo XX, se escuchaba mucho la música latina. Él mismo acompañaba en serenatas mexicanas y españolas (en especial menciona a “La Paloma”, “La Golondrina” y una canción puertorriqueña llamada “Cuba”). Martin también se presentó con una banda mexicana en lugares de reunión de marineros situados en Decatur Street, y tocó el violín con un trío al lado de Toboya, guitarrista puertorriqueño y el bajista Frank Otera.²⁵⁸

Todas estas canciones, ya con su respectiva mexicanización, fueron llevadas a los Estados Unidos a través de las bandas militares que se establecieron por medio de las exposiciones y contratos particulares en aquel territorio. La popularidad musical como el caso de “La Paloma”, que se convirtió en el primer gran éxito latino en los Estados Unidos, formó parte de una tradición que llegó hasta las primeras agrupaciones de jazz en Nueva Orleans, utilizando y adaptando estas piezas a los ritmos sincopados de este género musical.

²⁵⁶ Delannoy, Luc, *¡Caliente! Una historia del jazz latino...*p.46.

²⁵⁷ John Storm Roberts, *El toque latino...*p.53.

²⁵⁸ John Storm Roberts, *El toque latino...*p.56.

Esta apropiación la podemos ver con Jelly Roll Morton, quien había estado influido por la música latina. Morton convirtió “La Paloma” en un “Tango *Ragtime*” y escribió además varias piezas inéditas de ritmo latino como: “Sentimiento Inquietante”, “Mama’Nita”, “El Anhelito”, “Latido Español”, etc. En una de sus entrevistas, mencionó lo siguiente:

Escuché muchas melodías españolas²⁵⁹ y traté de tocarlas en el tiempo correcto, aunque nunca creí que fueran perfectos. Veamos ahora “La Paloma”, que vertí al estilo de Nueva Orleans. Dejé la mano izquierda haciendo lo mismo. La diferencia radica en la mano derecha, en la síncope que le da un color del todo diferente, en verdad lo cambia del rojo al azul.²⁶⁰

En el libro biográfico de Jelly Roll Morton, escrito por Martin Williams, señala que Nueva Orleans estaba habitada con quizás todas las razas del mundo. En entrevista con su biografiado, este mencionó lo siguiente: “por supuesto, teníamos españoles, muchos de ellos... dijo Morton. La música española era parte de la herencia musical y la vida de la ciudad. El tango y lo que a veces se le llamaba la “serenata mexicana” también formaba parte de la música popular de la época”.²⁶¹

La incorporación sonora por los músicos mexicanos se ha pensado con la relación de los principios sonoros del jazz, a tal grado que en múltiples investigaciones se ha señalado al vals “Sobre las Olas”, de Juventino Rosas, como uno de los primeros estándares de jazz. Incluso en algunas obras se mencionaba que, durante la exposición de 1884, el mencionado vals fue tocado por la banda del 8° Regimiento, lo cual resulta ser totalmente erróneo, puesto que el vals fue compuesto tres años después.

Sin embargo, el que se haya vuelto popular y que haya formado parte de estos primeros estándares jazzísticos, no es para nada irracional, puesto que muchas de las bandas militares estadounidenses apropiaron y adaptaron el vals dentro de sus programas musicales; un ejemplo de ello es un concierto en Portland, Oregón; en donde *The American Cadet Band*, se presentó en el “Deering Park” en el mes de julio de 1892;²⁶² dentro del programa musical, de la banda de cadetes, se aprecia el famoso vals del mexicano, Juventino Rosas.

²⁵⁹ “Español” en la vieja Nueva Orleans es lo que hoy llamaríamos “Latino”.

²⁶⁰ John Storm Roberts, *El toque latino*...pp.57-58.

²⁶¹ Martin Williams, *Kings of Jazz. Jelly Roll Morton*, United States of America, Casselle & Co. Lid, 1962, p.40.

²⁶² Nota periodística 1892, *Portland Daily Press*, 27 de julio, p.8.

Las bandas dirigidas por Payén, sí incluyeron dentro de sus programas composiciones de Juventino Rosas; por ejemplo en un repertorio que tocaron en el “Music Hall” de Nueva Orleans, en el año de 1893, en donde “la prensa y los carteles que se fijaron en Jackson Park [señalaban] el siguiente programa: Marcha Colombina, Marcha Zacatecas, Mazurca: El año pasado por agua; Algunos trozos de la zarzuela: Los Sobrinos del Capitán Grant y de la ópera Gioconda; wals: Ensueño Seductor, de Juventino Rosas; fantasía: La Hada del Lago; capricho, Moraíma; fantasía sinfónica, La Tempestad y La Gran Vía”.²⁶³

Determinar si el vals “Sobre las Olas” fue de estos primeros estándares, junto con “La Paloma” y “La Golondrina”, es difícil de comprobar. Existen algunas aproximaciones, como el trabajo de Laguna Correa, quien afirma que la composición de Rosas “se convirtió en una parte permanente del repertorio del jazz de Nueva Orleans, que, aunque se tratara de un vals, fue interpretado por las primeras agrupaciones de este género musical”.²⁶⁴

La suposición es arriesgada, pero de que “Sobre las Olas” se popularizó rápidamente entre los gustos norteamericanos, no hay duda alguna, pues el músico mexicano también cobró popularidad por su cuenta en los Estados Unidos, en donde se presentó en teatros acompañado de la Orquesta Típica Jalisciense; en algunas presentaciones, como la del Teatro Marlowe en la ciudad de Chicago, era acompañado por “la niña Manuelita Torres, [quien bailaba] el jarabe tapatío siendo muy aplaudida por el público”.²⁶⁵

Si lo pensamos de esta manera y utilizamos el imaginario histórico, podríamos relacionar al famoso vals de Rosas con aquello que dijo Morton: “yo inventé el jazz en 1902”. Cuando el pianista hizo pública esta afirmación, muchos músicos se burlaron de él diciendo que eso, que supuestamente él había inventado, ya sonaba desde muchos años atrás en las carpas de los circos, lo cual resulta viable si imaginamos a un par de trapeceistas saltando de lado a lado mientras de fondo se interpreta el vals de Juventino.

Además de esto, es necesario señalar que las primeras bandas de proto-jazz solían tocar en estas carpas acompañando a los artistas, como también lo hicieron tiempo después

²⁶³ Nota periodística 1893, *El Municipio Libre*, 29 de octubre, p.3.

²⁶⁴ Laguna Correa, *The mexican influence in XIX century New Orleans musical secene: The Mexican Band in the 1884 World's Cotton Exposition*, (Conferencia en The University of North Carolina at Chapel Hill), p.3.

²⁶⁵ Nota periodística 1893, *El Siglo Diez y Nueve*, 5 de junio, p.3.

con la llegada del cine a América; ejemplo de ello, lo podemos observar en la siguiente fotografía de una agrupación de Jack Laine fuera de las inmediaciones de una carpa de circo:



Una de las formaciones de la Reliance de Papa Jack. 1905 ca.²⁶⁶

“Sobre las Olas” se convirtió en un vals emblemático en México y los Estados Unidos; empero, la popularidad de su autor fue tan fugaz como su vida misma. Pocos de los músicos que interpretaban y reinterpretaban dicho vals, sabían quién había sido el autor de este. En el periódico *El Tucsonense*, del 14 de mayo de 1927, aparece un breve ensayo, que me parece importante rescatar, escrito por Amado Nervo dedicado al famoso vals de Juventino Rosas:

Sobre las Olas

La tarde de un domingo a bordo. Sobre el inmenso vapor se acercaba el fastidio como una gran ave gris. Hacía frío y caía la noche. El sol, antes de sumergirse en el mar, habíase alargado como si quisiera, impaciente, besar las olas teñidas de toda la policromía del crepúsculo, antes de que su orbe amoratado llegase a la línea azul y envaguecida del

²⁶⁶ Una de las formaciones de la Reliance de Papa Jack. Fotografía de la Banda de Papa Jack Laine fuera de una carpa de circo. “imagen en línea”. Fecha de descarga: 25 de julio del 2021. En: <https://drugstoremag.es/2016/06/papa-jack-laine-en-las-profundidades-de-nueva-orleans/>

horizonte. Algunos irlandeses bailaban en el puerto al son de la música. Estábamos muy cerca de Queenstown, entre las brumas del canal de Irlanda, desgarradas un momento por los venablos de la tarde. De pronto la voz jadeante, espasmódica y tediosa de un acordeón, hizo eco al entonces anémico grito del agua. Preludiaba un vals lleno de molice y de melancolía, y ese vals era SOBRE LAS OLAS de Juventino Rosas. La flema irlandesa halló aquello hermoso, y las rubias muchachas, desgarbadas, redoblaron sus movimientos, ritmando con deslizamientos monótonos los compases, sobre las tablas empapadas de agua sobre el puente. ¡SOBRE LAS OLAS...! Pensé en el pobre músico mexicano que en una tarde de verbena y de hastío, al borde del sucio y sobre canal de Santa Anita, viendo cómo el viento delgado del Valle rizaba las ondas oscuras y nauseabundas, había soñado esas melodías voluptuosas y tristes que le han hecho célebre en todos los pueblos. Pensé en su humilde vino inspirador de cosas tan bellas, en la opulencia de una musa criolla impaciente de salvar las barreras del azur de nuestro joven maestro inédito, que en otro país, en otro medio, hubiera sido un Strauss o un Waldteufel, y me invadió repentinamente pena amarga como la hiel del océano que se hinchaba levemente en rededor de nuestro barco.

Meses después sorbía yo concienzudamente en la taberna rumana de la Exposición de 1900, un refresco, en una tarde estival, de esas que se prolongan indefinidamente, con indecisiones de crepúsculos interminables. La orquesta de la taberna era famosa por el llorar de sus violines y de sus violas, pulsadas por tramaturgas manos de zíngaro; por el gemido grave de un violoncello maravillosamente herido y por el hueco sonar de una marimba... Sí, de una marimba guatemalteca o chiapaneca, que los músicos exhibían, traducida al bohemio, como instrumento de procedencia ragusana... De pronto también un vals que en aquella tarde de pereza estival cuadraba con la INSOUCIANCE de los espíritus: era SOBRE LAS OLAS. El entusiasmo se desbordó al oírlo, y recuerdo que una inglesa premió con un Luis de oro un bis pedido al director. No lejos de la taberna, entre la multitud de banderas cosmopolitas ondeaba, sobre el humilde pabellón de México, la bandera mexicana, ¡la bandera de Juventino Rosas! ¡Pobre músico...! Pensé en el loco desbordamiento de alegría que hubiera determinado en su corazón aquel Luis de oro pagado por oír su vals, en el corazón de París, en un certamen que congregaba a todo el universo y torné a ponerme triste...

Después de una de esas tardes de lila y rosa pálido del otoño, en un café de Boulevard des-Italianes tomaba yo el aperitivo, contemplando el eterno desfile de preciosas y gamosas que invaden las resonantes aceras, cuando viejos compases familiares despertaron mi oído. La orquesta tocaba Sobre las Olas. Al concluirse el vals acerquéme a la pianista, una muchacha enlutada, de rostro enjuto y nariz isrealita, en la que acabalgaban los lentes enmarcados en oro. ¿De quién es ese vals? – le pregunté; Es de... (aquí un nombre francés que no recuerdo) un joven músico que promete mucho. ¡Pobre Juventino! Se hacía célebre despersonalizándose. Y sentí otra vez mi vieja tristeza.

Y más tarde aún, en el espléndido salón de conciertos de Zurich, a la orilla del lago azul, en una de esas noches en que todas las constelaciones parpadean en las aguas tersas, en tanto que yo dormitaba en una banca bajo un árbol del riente parque que da acceso al bellón, he aquí que la lenta melodía preliminar del vals viene a arrullar mi semisueño. Pero en esta vez en el programa figuraba el nombre de Juventino. Los alemanes más piadosos que los parisienses, le dejaron a la sombra el usufructo de su gloria. Y allí, a la margen del lago de terciopelo bordado de todas las luces de la playa semicircular, como una enorme amatista

montada en una herradura de diamantes, aquellos compases llenos de perezosa gracia tropical, hablándome de la patria lejana y del pobre maestro, me pusieron triste otra vez. Según Wagner, la música hiere en nosotros, no precisamente un órgano cerebral, sino algo que podía llamarse órgano del ensueño, y como este órgano del ensueño no se pone en actividad por ministerio de impresiones exteriores, a las cuales el cerebro, por el momento cuando menos, está cerrado completamente, su ejercicio debe sin duda determinarse en el interior del organismo y revelarse a nuestra conciencia ya despierta, en forma de sentimientos misteriosos y oscuros. Estos oscuros y misteriosos sentimientos engendraban en mí, siempre en forma distinta, de acuerdo con el paisaje interior, el dulce vals de Juventino: y era que yo sentía como si un pedazo de alma de la patria, infantil aún, débil, embrionaria y triste, vestida sólo de gracia naciente de sus razas incipientes y de sus balbuceos sentimentales, me siguiera a través de mi peregrinación en forma de melodía, hermanada con todos los ritmos ambientes: el de las cuerdas heridas por manos suaves, el de las ondas trémulas teñidas de luz y el de las lejanas y misteriosas estrellas.

¡Sobre las Olas! Hásenos antojado siempre este hermoso vals como una flor llena de perfume que se desprende de su tallo a la suave caricia de un aura matinal. ¡Es la poesía arrancada a una vida de un haz de notas desprendidas del alma...

AMADO NERVO.²⁶⁷

El vals fue tocado en diferentes partes del mundo, lo que resulta muy viable y hasta cierto punto lógica su incorporación sonora dentro de las primeras agrupaciones de jazz en Nueva Orleans y de lo Estados Unidos en general. Empero, específicamente en México, los valeses, cuasi revolucionarios de Rosas, no eran del todo bien vistos por el sector eclesiástico, debido a sus bases rítmicas que incitaban al baile.

Se leía lo siguiente en las páginas de *El Tiempo*: “El mundo profano no puede hacer más. No está organizado para el rezo. Huye de la oración y busca el baile. La dulce avena plañe inútilmente en una lejanía olvidada. Se borró el cuadro, y en vez de salves y plegarias místicas, hay habaneras de Pomar y wals de Juventino Rosas”.²⁶⁸

²⁶⁷ Nota periodística 1895, *El Siglo Diez y Nueve*, 21 de diciembre, p.1.

²⁶⁸ Nota periodística 1909, *El Tiempo Ilustrado*.



Orquesta de Juventino Rosas. 1886²⁶⁹

Las piezas musicales de las que hemos hablado hasta el momento son un gran referente para comprender y corroborar la vena mexicana y latina que hubo en Nueva Orleans desde la prehistoria del jazz. Joachim Berendt comentaba que la música latinoamericana sí fue conocida desde un principio en este territorio, ya que la principal razón de que Nueva Orleans fuese la ciudad más importante en el desarrollo del jazz no sólo es que se tratara de la ciudad meridional de la esfera cultural norteamericana, sino que también era la ciudad más septentrional de la esfera cultural latinoamericana: latina y criolla. Una y otra convergían allí casi tan intensamente como en un barrio de Miami o de Nueva York en la actualidad. El “matiz latino”, del que habló Jelly Roll Morton con respecto a su “Blues de Nueva Orleans”, desde el principio fue más que un solo matiz. Fue parte integral del jazz, porque los ritmos negros de la América del Norte y Sur se basaban en ritmos africanos: y muchos, de las mismas culturas africanas, principalmente de los yorubas.²⁷⁰

²⁶⁹ Nota periodística 1927, *El Tucsonense*, 14 de mayo.

²⁷⁰ E. Berendt, Joachim, *El jazz de Nueva Orleans...*p.556.

La diferencia sonora fue evidente entre lo que tocaban los músicos locales y los músicos foráneos que se presentaban en las exposiciones y en los teatros de la ciudad. Por esto es por lo que las músicas mexicanas y latinas lograron tanto auge en los Estados Unidos, pues la novedad instrumental y rítmica que percibieron y escucharon de las bandas mexicanas, lograron que el gusto de ese “matiz latino” se propagara rápidamente entre los músicos blancos y criollos de la ciudad.

Esto nos lleva a pensar en otro aspecto que va relacionado directamente con las agrupaciones mexicanas que fueron contratadas y presentadas en diversos teatros de los Estados Unidos. Muchos de los músicos que decidieron quedarse e instaurarse en la vida cultural y sonora del país vecino, lo hicieron incorporándose a las orquestas que amenizaban los teatros; sin embargo, es necesario señalar y recordar que muchas de las agrupaciones mexicanas también figuraron en estos espacios de actuación.

Como lo vimos en el panorama de las bandas que dirigió Payén, pareciera que a este director le sobraban las ganas para quedarse a tocar en Nueva Orleans, a tal grado que llegó a tener algunos problemas con el sector burocrático debido a su necesidad de adquirir contratos particulares para regresar y tocar en los Estados Unidos. Payén nunca logró quedarse a vivir en Nueva Orleans, por lo tanto, no consiguió, como él hubiera deseado, que sus presentaciones estuvieran enfocadas en los teatros de aquella ciudad, como sí lo hizo Carlos Curti, quien por un largo periodo fue contratado por los teatros más importantes de Norteamérica. +

Curti primero cobró fama en los teatros más importantes de la Ciudad México, para después partir a los Estados Unidos en donde logró ser director de la banda de uno de los hoteles más importantes de New York; de esta manera, podemos notar un vínculo cultural más entre ambos países, pues los teatros fueron otro de los puntos medulares de espacio de actuación para estas bandas tempranas de proto-jazz.

En un artículo de Bruce Boyd Raeburn, quien además es uno de los curadores del archivo de jazz en la Universidad de Tulane, titulado *Early New Orleans Jazz in Theaters*, habla sobre la importancia de los teatros en el jazz temprano de Nueva Orleans. Es importante señalar este espacio de actuación debido a que, para la mayoría de los primeros estudiosos del jazz, los teatros eran considerados meramente un lugar para la música artística, como

ellos le mencionaban, por lo que no se consideraba un espacio para una música popular como el jazz. Esta perspectiva la tenían referente a los teatros del siglo XX, sin tener en consideración que los mismos habían sido parte de la escena musical de Nueva Orleans durante el siglo XIX, mucho antes de que el jazz se conceptualizara como tal.²⁷¹

En estos teatros los músicos solían realizar acompañamientos a las obras de teatro que se ejecutaban en el sitio; por lo regular, se realizaban “oberturas en versiones improvisadas de canciones populares interpretadas en el idioma “Dixie” y “Rag-Time”, que se asemejaban a lo que posteriormente fueron las melodías de jazz”.²⁷² El papel que jugó el teatro en la vida sonora de Nueva Orleans es fundamental para comprender la función social que tuvo el jazz desde sus principios. La ecuación es simple, el teatro en un inicio se prestó para que las bandas que ejecutaban esta música diferente, que incitaba totalmente al baile, utilizaran su espacio como actuación, pero luego de que este proto-jazz evolucionara ya como un complejo cultural, fue sacado de su espacio para convertirse en una música totalmente popular alejada de los teatros.

Hemos visto varios conciertos de las bandas dirigidas por Payén dentro de algunos teatros de Nueva Orleans y otros estados norteamericanos; empero, me parece viable utilizar de ejemplo a otro de los músicos mexicanos que incursionaron de gran manera, incluso más que el mencionado, dentro de los teatros de la Ciudad de México y de algunos de los Estados Unidos. Se trata de Carlos Curti, aquel que fuera director de la Orquesta Típica que se presentó dentro de la exposición de Nueva Orleans de 1884.

Cuando Curti fue por vez primera a los Estados Unidos lo hizo con la intención de figurar con su orquesta dentro de la exposición de Nueva Orleans en el pabellón mexicano, lo cual no consiguió debido a la pronta popularidad que había conseguido la Banda del 8º Regimiento de Caballería, que en principio acaparó los reflectores dejando sin oportunidad de notoriedad a la Orquesta Típica Mexicana; sin embargo, Curti y sus músicos consiguieron contratos para tocar en algunos bares y teatros de la ciudad, lo que les abrió espacios de actuación distintos a los de Encarnación Payén.

²⁷¹ Boyd Raeburn, Bruce, *Early New Orleans Jazz in Theaters*, p. 41. El artículo fue descargado de la siguiente plataforma: <https://about.jstor.org/terms>.

²⁷² Boyd Raeburn, Bruce, *Early New...* p.46.

Es decir, ambos músicos cobraron fama, pero en distintos espacios de actuación. Siendo Curti quien estuvo más presente en ese ambiente y espacio teatral. El acogimiento del director de la Orquesta Típica por parte de los teatros de la época fue muy bueno, a tal grado que, desde sus primeras participaciones de 1885, fue bautizado en el país vecino como el “Rey del Xilófono”. De las primeras participaciones de la agrupación fuera de Nueva Orleans, fue en el *Ward and Tamme’s Opera House*. En el periódico local *Las Vegas Gazette*, se lee lo siguiente:

[...] Los caballeros que tocaron la noche anterior, han sido seleccionados del Conservatorio Nacional de México, y cada uno es reputado a un artista y maestro de su instrumento. La orquesta está compuesta con un método novedoso, al menos es novedoso para el estadounidense. Es, con la excepción de un instrumento, la flauta, una orquesta de cuerdas. Los músicos hicieron una presentación pintoresca sobre el escenario. Su uniforme de tela oscura, azul, con revestimientos de plata. Sobre sus hombros, llevaban chales de colores brillantes, y sobre sus cabezas, sombreros con vivos de plata. El telón se abrió con la obertura de “Raymond”. Su ejecución fue un éxito eminente [...] siguió un vals de “Wadteufel”, dado en sabor raro con un estilo de composición totalmente diferente al de la obertura inicial. Luego se tocó una hermosa serenata de “Shubert”. Su música, tan llena de melodía ornamentada y expresiva, se encuentra más en la interpretación que en la ejecución. [...] El bandolón del señor Vega, con acompañamiento de arpa, demostró ser una combinación muy encantadora. Luego vino un solo del xilófono por el señor Carlos Curti, director de la orquesta, que la interpretación demostrada es verdaderamente derecho a la orgullosa distintiva del “Rey del Xilófono”, como él ya bien lo sabe.²⁷³

La Orquesta Típica estuvo presente en los teatros de diversos estados del país vecino mucho antes que del 8° saliera de Nueva Orleans. En el mismo año, 1885, se presentó en el *Grand Opera House* de la ciudad de Chicago, acompañando a uno de los cómicos más importantes de la época, el señor Charles Dickson. En el cartel se aprecian los nombres de los músicos de la orquesta que sobresalían por la ejecución de sus peculiares instrumentos, que como bien vimos en el texto citado con anterioridad, resultaron innovadores para los oyentes norteamericanos.

²⁷³ Nota periodística 1885, *Las Vegas Gazette*, 22 de agosto.



Orquesta Típica de México en el Grand Opera House. 1885²⁷⁴

Además de estas dos presentaciones, la orquesta participó en una serie de conciertos en la iglesia “Piymouth” de la ciudad de Nueva York, en donde interpretó: valeses, mazurkas, solos de bandolones, de arpa y xilófono, polkas, etc.²⁷⁵ Un año más tarde, se presentó en la ciudad de Carson, del estado de Nevada, en donde rápidamente ganó popularidad con tan sólo un par de años de presentarse en los Estados Unidos. En el *Morning Appeal*, se lee un interesante cartel sobre la presentación de la agrupación en el *Carson Opera House*:

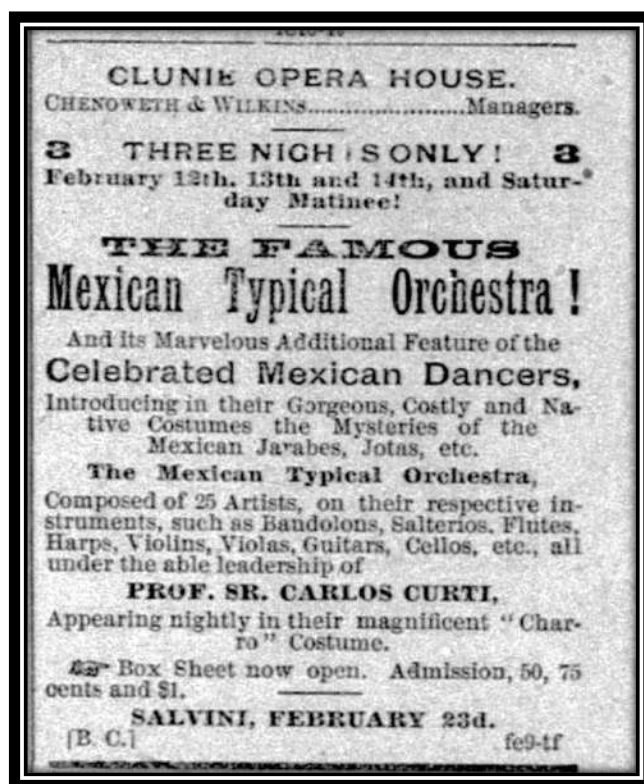
[...] Gran novedad! Gran atracción! El único de su tipo en América. [...] La famosa Orquesta Típica Mexicana y su maravillosa característica adicional de los célebres bailarines mexicanos, introduciendo en sus hermosos y costosos trajes, los misterios de los jarabes mexicanos, jotas, etc. La Orquesta Típica Mexicana, está compuesta por 25 artistas en sus respectivos instrumentos, tales como bandolones, salterios, flautas, arpas, violoncellos, etc; todo bajo el liderazgo capaz del profesor, Carlos Curti, apareciendo en cada actuación en sus magníficos trajes “charros”. La señorita Paquita Martínez, es la bailarina más aplaudida y eficiente de la República de México, en donde es conocida como “La primera bailarina de México” y la soprano favorita de las canciones españolas.²⁷⁶

²⁷⁴ Nota periodística 1885, *The Indianapolis Daily Sentinel*, 24 de abril.

²⁷⁵ Nota periodística 1885, *The Indianapolis Daily Sentinel*, 29 de mayo, p.5.

²⁷⁶ Nota periodística 1886, *Morning Appeal*, 21 de febrero.

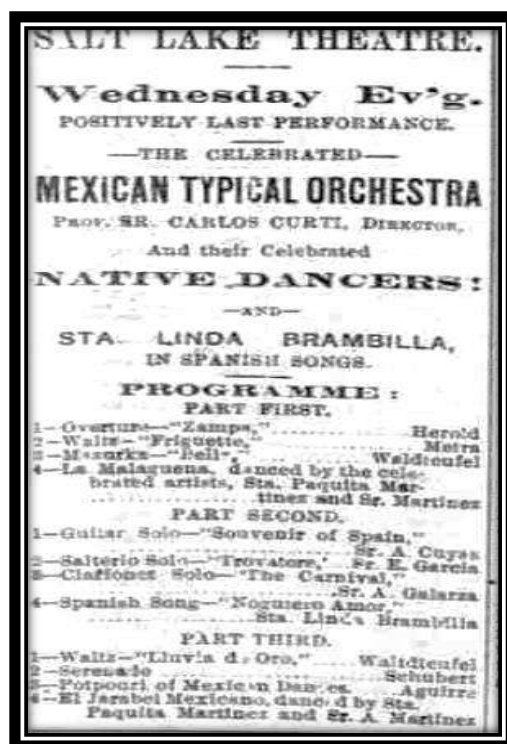
Otro de los sitios en que se presentó la orquesta de Curti, fue en el *Clunie Opera House* de Sacramento, California, en donde ofreció conciertos nocturnos los días 12, 13 y 14 de febrero de 1886. De igual manera se presentó en el *Salt Lake Theatre*, de la ciudad de Salt Lake de Utah; en donde la propaganda hacía mucho hincapié en sus “bailarines nativos” como elemento extra de la agrupación mexicana,²⁷⁷ lo cual resulta interesante al concebir la relación música-danza en las salas de teatro, tal y como sería en los años posteriores con los acercamientos sonoros del jazz y las danzas que lo acompañaron.



La Famosa Orquesta Típica de México en el Clunie Opera House. 1886.²⁷⁸

²⁷⁷ Nota periodística 1886, *The Salt Lake Herald*, 10 de marzo.

²⁷⁸ Nota periodística 1886, *Morning Appeal*, 8 de febrero



Orquesta Típica Mexicana en el Salt Lake Theatre. 1886.²⁷⁹

La situación de Curti al frente de la Orquesta Típica de México, fue muy similar a la de Payén con la Banda del 8° Regimiento, pues su estancia en los Estados Unidos finalizó un par de años después de dar por terminada la exposición de Nueva Orleans de 1884. Aunque la similitud también se debe a que la Orquesta de Curti, iba y regresaba por contratos independientes firmados con distintas empresas teatrales.

Mientras en los Estados Unidos los teatros fungían como espacio de actuación de las músicas populares, en México los teatros de variedad ejercían la importancia de los “Music Hall” de los estadounidenses en este territorio. En estos teatros se presentaban programas artísticos en donde el acompañamiento sonoro de las danzas era el mismo que el usado en Norteamérica; sus exhibiciones estaban divididas en tres partes: “en la primera, canciones cortas, dúos cómicos, romanzas, exhibiciones de payasos y números de orquesta; en la segunda, ya entran actos de gimnasia, acrobacia y prestidigitación, así como malabaristas y

²⁷⁹ Nota periodística 1886, *The Salt Lake Herald*, 10 de marzo.

vedettes de fama local o nacional que ofrecen platillo fuerte en la presentación. Una tercera parte incluía actos cómicos, un *vaudeville* completo o un *ballet* hecho y derecho”.²⁸⁰

Carlos Curti fue director desde principios de 1890 de la Orquesta del Circo Orrin. Los Orrin, una reconocida familia circense de origen inglés, pero procedente de Estados Unidos, instituyeron el circo en un principio llamado Metropolitano, en 1881, montando una carpa de lona en la plazuela del Seminario, a un costado de la catedral, en la Ciudad de México; pocos años después lo trasladaron a la plaza de Santo Domingo. “Los espectáculos circenses fueron recibidos muy exitosamente en México, y el Orrin fue uno de los más prestigiosos, entre lo numerosos que llegaron al país a finales del siglo XIX, y que trashumaban a lo largo de la República trasportándose con el ferrocarril”.²⁸¹

Dentro del Circo Orrin, el entonces ya mexicano,²⁸² Carlos Curti, solía presentar sus nuevas composiciones con la finalidad de acompañar los múltiples programas cómicos que se realizaban dentro del circo. En la revista, *El Cómic*, se lee lo siguiente al respecto: “En la principal nueva obra de autores mexicanos, “La cuarta plana”, letra de Pedro Escalante Palma y música de Carlos Curti. El teatro mexicano va gustando. Las tandas en que se presentan piezas de autores nacionales están siempre muy concurridas, y pese a la oposición tenaz de los que quieren condenarnos para toda la eternidad a flamenco y chistes ultramarinos, el nuevo género se abre paso”.²⁸³

Luego de tocar y dirigir la Orquesta del Circo Orrin, de participar en el Teatro Principal de la Ciudad de México, el teatro Arbeu,²⁸⁴ y de tocar en el salón de la casa Wagner;²⁸⁵ Curti decidió viajar a los Estados Unidos por parte de un agente teatral llamado Manuel Castro.²⁸⁶ Su contrato fue realizado con uno de los hoteles más famosos de Nueva

²⁸⁰ Dallal, Alberto, *La Danza en México. Tercera parte. La Danza Escénica Popular 1877-1930*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995, p.35.

²⁸¹ Vasallo, Roberta, *La rocambolesca historia del Circo Orrin, uno de los primeros edificios de estructura metálica en México*, en: “Boletín de Documentos Históricos”, Tercera Época, núm. 36, Enero-Abril, 2016, p.44.

²⁸² Nacido en Italia en el año de 1859, naturalizado como mexicano en 1899. Visto en: Nota periodística 1886, *El Tiempo*, 18 de febrero.

²⁸³ Nota de revista 1899, *El Teatro Cómic*, 29 de octubre, 212.

²⁸⁴ Nota periodística 1900, *El Chisme*, 24 de marzo

²⁸⁵ Nota periodística 1898, *La Voz de México*, 26 de agosto, p.3.

²⁸⁶ Nota periodística 1905, *El Diario del Hogar*, 5 de diciembre.

York, en donde casi inmediatamente se hizo director de la famosa Orquesta “Waldorf Astoria”, que dirigió durante más de diez años. El aporte de Curti en territorio yankee, no solamente se limitó a su presencia como subdirector y director de la orquesta, sino que además realizó bastantes composiciones que se implementaron a la vida sonora norteamericana. Por ejemplo, en la revista *The Music Trade Review* , se aprecia lo siguiente:

Algunos de los últimos éxitos presentados por esta empresa emprendedora: un catálogo con el que los músicos de vanguardia deberían familiarizarse. La CL Partee Music Co., de la ciudad de Nueva York, acaba de publicar dos nuevos temas para banda militar, que no pueden dejar de ser aceptables para los líderes de banda en todo el país, siendo ambas composiciones excepcionalmente inteligentes, pegadizas y efectivas, y no demasiado difíciles. Se trata de "La Marcha del Maestro", de Rollin W. Bond, una marcha muy brillante y conmovedora, y "La Flor de México", intermezzo, de Carlos Curti, el célebre compositor de "La Tipica Polka" y subdirector de orquesta en el Waldorf-Astoria, Nueva York. La "Flor de México" ya se publica para todos los instrumentos, incluyendo orquesta, piano solo, mandolina, guitarra y orquesta de banjo, etc., y el otro número, "La Marcha del Maestro", se publicará de una vez para todos estos instrumentos.²⁸⁷

Dentro de estas composiciones que Curti realizó en Norteamérica, capta mi atención una titulada “Blue Ribbon Patrol” que, gracias a la distribución por medio de estas revistas musicales estadounidenses, se popularizó tan rápido que llegó a ser interpretada por el Sexteto de Policía Insular del Ateneo Puertorriqueño, de aquel país.²⁸⁸ Basta con escuchar “Blue Ribbon Patrol” de Carlos Curti, para darnos cuenta de que aquello que estaba componiendo el director de la Waldorf Astoria, era ya un acercamiento sonoro a lo que más tarde se identificaría como jazz.

Por otro lado, he de señalar que la Orquesta del Waldorf Astoria fue transcendental en el desarrollo del jazz de Nueva York, pues la orquesta de este hotel se convertiría en una de las agrupaciones de jazz más importantes de la región, por lo que probablemente ya bajo la dirección de Curti se tocaba su interpretación de música mexicana con algo de proto-jazz, como bien lo vemos ejemplificado con su pieza “Blue Ribblon Patrol”. Curti, permaneció en los Estados Unidos hasta poco después que su esposa se suicidara en el año de 1914, luego

²⁸⁷ Nota de revista 1904, *The Music Trade Review* , 16 de abril, p.40.

²⁸⁸ Nota de revista 1908, *Boletín Mercantil de Puerto Rico*, 3 de abril, p.2.

de la pérdida económica “de miles de dólares que su esposo había perdido en la inversión del negocio del Cine Bronx”.²⁸⁹

La figura del italiano-mexicano es impredecible para explicar, a través de un solo personaje, la presencia de los músicos mexicanos dentro de los teatros y hoteles, además de las exposiciones y giras en espacios públicos, de los Estados Unidos, pues seguramente su formación grupal estuvo compuesta por algunos de sus colegas que radicaban en aquel territorio. Teniendo como arranque la ciudad de Nueva Orleans, para luego expandirse a lo largo de todo el país norteamericano, hemos visto como los músicos mexicanos estuvieron implícitos, de manera directa e indirecta, en la vida cultural de aquella ciudad.

La presencia mexicana estuvo implícita, primeramente, en el choque de identidades que tuvieron los músicos estadounidenses y mexicanos, en donde a través de la música, instrumentos, programas musicales y vestimenta, ejercían sus sistemas de representación que después absorbían y apropiaban unos de los otros; posteriormente, en el gusto que generó la Banda del 8° Regimiento de Caballería en la exposición de Nueva Orleans de 1884 y las presentaciones posteriores que realizó Payén a lo largo del último cuarto siglo XIX dentro de los Estados Unidos, en donde apreciamos en los programas que presentaban con algunas de las canciones que adoptaron y adaptaron las primeras bandas de proto-jazz de Nueva Orleans.

Después del choque de identidades nacionales entre ambos músicos, emergió una serie de identidades híbridas que la vimos presente, por ejemplo, en la relación de los músicos mexicanos que están considerados por la historia del jazz norteamericano como iniciadores de este género musical, como el caso de Ramos, Tío, Núñez, etc.; en donde nos queda claro que la fusión rítmica y melódica entre los músicos estadounidenses y mexicanos, pudo gestarse en nuevas formas de interpretación musical, dando como resultado una primera generación de jazzistas, sin necesariamente llamarse como tal, de Nueva Orleans.

Podríamos decir que los primeros acercamientos sonoros del jazz estuvieron a cargo de las diversas bandas norteamericanas y mexicanas dentro de los Estados Unidos, por ello es que eran bien recibidos estos ritmos híbridos dentro de todos los espacios en los que

²⁸⁹ Nota de revista 1914, *New York Evening Telegram*.

actuaban, pues la música al ser tocada por gente de alta profesionalización musical no podía ser denegada en sus espacios.

Al respecto, en el libro biográfico de George Lewis, quien fuera uno de los primeros clarinetistas de jazz, menciona su autor Tom Bethell, lo siguiente: “los primeros músicos de jazz, aquellos que eran jóvenes al final del siglo pasado, habían recibido una educación musical formal. En contraste, los de la generación de George Lewis, no recibieron ninguna. Solamente copiaban lo que escuchaban a su alrededor, de oído, y pronto aprendieron a improvisar. Y de este modo, las marchas, las polkas, las mazurkas, se convirtieron en algo nuevo”.²⁹⁰

Debido a esto que señala Tom Bethell, cuando los nuevos estilos tocados en el llamado proto-jazz se popularizaron entre los músicos sin formación musical, comenzó el disgusto por la industria cultural que inmediatamente desmeritó lo que estaban interpretando estos músicos populares. Incluso podría tratarse de una hibridación más que llevó a que esa música de acompañamiento teatral, circense y dancística se tuviera que conceptualizar y establecerse como un “nuevo” género musical, logrando que los músicos de formación marcaran su límite con las nuevas ejecuciones que salían de los teatros para incorporarse a las calles.

Con todo lo desarrollado hasta el momento, podemos decir que aquellas teorías de los investigadores de la historia del jazz de Nueva Orleans no son para nada descabelladas. La presencia mexicana y latina fueron fundamentales para que, por medio de estas hibridaciones musicales entre norteamericanos, mexicanos y latinos, se diera lugar a nuevas formas de interpretación rítmica y melódica que tanta popularidad alcanzaría durante el siglo XX. Como diría Irving Sablosky: “Lo que ocurrió no fue un retorno, sino mezclas nuevas y encuentros que tuvieron una culminación, ya casi al finalizar el siglo XIX, en la música que se llamó jazz”.²⁹¹

El recorrido a las trayectorias de estos músicos fue necesario para conocer los espacios de actuación de las bandas mexicanas en los Estados Unidos; conocer el

²⁹⁰ Bethell, Tom, *George Lewis. Jazzista de Nueva Orleans*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, EDAMEX, 1980, p.15.

²⁹¹ L. Sablosky, Irving, *La música norteamericana...* p.114.

recibimiento de su música, de sus instrumentos y de sus directores, que bastante fama alcanzaron dentro de los diversos recintos en que se presentaron. Los instrumentos parecieran que desde las primeras investigaciones sobre este género musical fueron objeto de estudio; por ejemplo, en el año de 1927, dentro del periódico *The Indianapolis Times*, aparece una breve nota de un arqueólogo que a través de un descubrimiento relacionaba a México con los orígenes del jazz. En la nota se puede leer lo siguiente:

Saxofones encontrados en ruinas mexicanas. Dice arqueólogo. Por United Press. PHOENIX, Arizona; diciembre 26. Los aborígenes de México, también, pueden haber tenido sus plagas de saxofón, sus “problemas de síncope” y sus días de fondo negro. Del otro lado del Río Grande, en la tierra de las revoluciones y los efímeros candidatos presidenciales, el mexicano, como señala Irving Berlins, conocía la música de jazz desde hace mucho tiempo. Según Harold Lyman Brown, arqueólogo de Portland, que se detuvo aquí en su camino a Chicago desde la Ciudad de México. “Excavadoras en el valle mexicano”, dijo Brown, “han descubierto implementos que se asemejan a los instrumentos modernos del jazz. Estos descubrimientos evidenciaron una raza prehistórica con una propensión a la síncope.”²⁹²

La curiosidad de los investigadores norteamericanos al relacionar la música mexicana con los principios del jazz siempre ha estado presente; sin embargo, hasta el momento se había mencionado la vena mexicana sólo a través de algunos músicos de la Banda del 8º Regimiento de caballería y nada más, por lo que no se habían explicado los cómo y los porqués de esta y otras bandas mexicanas en los principios sonoros del jazz, lo cual se ha intentado realizar a través de estas páginas.

Antes de concluir este apartado, he de resaltar un aspecto importante y fundamental de todo este panorama musical enfocado a las hibridaciones culturales que dio paso al surgimiento y conceptualización del jazz. Me refiero a la presencia de este resultado híbrido en territorio mexicano, en donde la hipótesis sostenida en esta investigación, que no concuerda con la historiografía existente referente a que la llegada de este género fue hasta principios del siglo XX, pretende corroborar que este proto-jazz estuvo en México desde el último cuarto del siglo XIX, gracias al ir y venir de los músicos y bandas mexicanas que fungieron de vínculo entre ambos países.

En el próximo apartado, veremos la presencia del proto-jazz en México como acompañamiento de diversos bailes que se ejecutaban dentro de los circos y teatros variables

²⁹² Nota de revista 1927, *The Indianapolis Times*, 26 de diciembre. Traducción de Héctor Peña.

de las ciudades mexicanas, sobre todo en la Ciudad de México. El *Ragtime*, el *Foxtrot*, el *Shimmy* y el *Cake Walk*, son prueba de ello al ser bailes ejecutados en los espacios antes mencionados, con un acompañamiento rítmico-musical apegado a las músicas híbridas, como el mismo *ragtime*, que están ligados estrechamente a los principios sonoros del jazz.

Capítulo III. El proto-jazz en México. Un acercamiento dancístico y musical, finales del siglo XIX a principios del siglo XX

Muchos de los investigadores de la historia de este género musical, han señalado que el jazz fue acuñado como tal a principios del siglo XX; sin embargo, la música que adoptó este concepto tuvo antes diversos nombres y transformaciones sonoras que fueron acompañadas con algunas danzas y bailes como el *Ragtime*, *Foxtrot*, *Cake Walk*, *Shimmy*, etc.

En México los primeros acercamientos sonoros del jazz, los podemos encontrar desde los múltiples bailes y ritmos musicales que se ejecutaban en varias partes del país, sobre todo en el norte y el centro de la República Mexicana. Las identidades híbridas que se generaron entre los músicos estadounidenses y mexicanos, luego de las diversas presentaciones de la Banda del 8° Regimiento de Caballería y otras agrupaciones como las Orquestas Típicas y demás bandas militares, como la de Zapadores, en los Estados Unidos, terminaron por verse reflejadas en los estilos musicales y artísticos del país, en donde se fueron incorporando nuevos ocios dentro de la reciente y moderna sociedad de consumo.

La idea de este capítulo es rastrear estos estilos musicales y dancísticos que se ejecutaron en territorio mexicano a finales del siglo XIX y principios del XX, con la finalidad de demostrar que el proto-jazz se encontró inmerso en los gustos de ciertos sectores de la población mexicana, hasta llegar a los años en que el concepto, más no la expresión sonora, de jazz, se introdujo de lleno en el país cambiando el significado de estos ritmos y melodías que se asociaron con los diversos bailes modernos de aquella época.

La historia del jazz siempre ha estado ligada a diversos factores sociales y culturales que se han desarrollado desde los principios sonoros de este estilo musical. Por ejemplo, suele asociársele con el *ragtime*, con los *minstrels*, con el *blues*, con el *gospel*, el *fox-trot*, etc; todos estos géneros, tanto musicales, dancísticos y teatrales, estuvieron presentes en el territorio mexicano desde que comenzaron a gestarse en los Estados Unidos. Dichos géneros, híbridos, son muy importantes para entender esas multicausalidades que terminarían por llamarse jazz. Antonio y Cinta Ezquerro, mencionan que:

A pesar de la existencia desde varios años antes de un tipo de música que más tarde se identificaría con el *jazz*, se admite que dicho vocablo (al principio “jaz”, “jass”, “jasz”, etc.)

hizo su aparición entre 1913 y 1915, asentándose definitivamente su éxito en el año de 1917, fecha de fallecimiento de Scott Joplin y año también en el que la *Original Dixieland Jazz Band* registró su primer disco en Nueva York (además de ser la fecha en que aparecieron diversos artículos en la prensa estadounidense donde se anotaba explícitamente el nuevo término). No obstante, y en líneas generales, se admite que el jazz más primitivo habría surgido de la música practicada por las comunidades afroamericanas del sur de EE.UU. en la última década del siglo XIX, floreciendo luego, hacia el cambio de siglo y hasta 1920 aproximadamente, gracias a las imaginativas improvisaciones de las bandas instrumentales del área de Nueva Orleans. Pero no es menos cierto que se admite también que los antecedentes del jazz (en el largo período que se extiende entre la última década del siglo XIX y el final de la Primera Guerra Mundial) habría que buscarlos en el *ragtime* y el *blues* [...] así como en los espectáculos de *minstrel* (en donde instrumentistas blancos disfrazados de negros imitaban el peculiar dialecto de los negros), en el vodevil y en el pasado francés de Nueva Orleans. Sea como fuere, y como rasgo distintivo, el primer jazz daba entrada a la posibilidad de improvisaciones melódicas a partir de un patrón armónico y rítmico determinado, en su caso, por su concepción para el baile, el cual, basándose en la explotación de las síncopas, aplicaba también algunos “efectos” tímbricos, hasta entonces desacostumbrados.²⁹³

Del mismo modo, en un texto titulado “*La técnica de la orquesta contemporánea*”, de A. Casella y V. Mortari, ambos italianos, se hace alusión a una breve historia del jazz, en donde se mencionan algunos aspectos sobre los principios del género norteamericano y su estrecha relación con México, el *ragtime* y el *foxtrot*:

[...] El jazz de los Estados Unidos (el único que cuenta prácticamente) es un desarrollo norteamericano de materiales afro-americanos, y también, parcialmente, europeos. Los ritmos (primero, entre todos, la síncopa negra), la polifonía y la técnica instrumental son respectivamente negros y americanos, mientras que la armonía es sin duda el único elemento verdaderamente europeo de este curioso conjunto. Es necesario agregar que la realización comercial del jazz es obra exclusiva de los blancos de New York.

El arte del jazz se apoya esencialmente en dos elementos característicos: el ritmo sincopado negro y la técnica instrumental.

El ritmo sincopado fue introducido en Norteamérica por los negros y por los mejicanos, y puede decirse que era ya corriente en esa nación antes de la Guerra Civil, en el siglo pasado. Pero hablando del jazz actual, es necesario establecer una línea de confín entre

²⁹³ Esteban Ezquerro, Antonio. Ezquerro Guerrero, Cinta, *Barcelona y la música de moda. De lo finisecular decimonónico a comienzos del siglo XX (nuevos bailables y llegada del jazz). El caso de Clifton Worsles (*1873; +1925)**, España, Cuadernos de Investigación Musical. Editada por el Centro de Investigación y Documentación Musical (CIDoM) – Unidad Asociada al CSIC; Universidad de Castilla, p.170.

el ritmo del rag-time, que reinó hasta hace aproximadamente 30 años, y el fox-trot, que es el verdadero ritmo típico del jazz.²⁹⁴

Queda claro que el jazz, antes de llamarse de esa manera siendo apenas una especie de prototipo musical, atravesó por varios cambios artísticos y culturales presentados en diferentes espacios dentro y fuera del continente americano. Hacia finales del siglo XIX comenzaron a surgir formas y estilos de baile que se fueron caracterizando por ser excesivamente rápidos y agresivos a comparación de los clásicos vales europeos de principios y mediados del siglo señalado.

La hibridación musical norteamericana fue inmiscuyéndose en las formas de baile, su impacto fue tan masivo que llegaron rápidamente al continente europeo; un claro ejemplo es el “vals-boston [...], un baile híbrido y tipo de composición para piano (aunque enseguida, se escribiera también para otras formaciones), con una introducción muy lenta que se basaba en los nuevos elementos norteamericanos del *ragtime* y el *blues*, combinados con las armonías y ritmos del vals tradicional europeo”.²⁹⁵

Las danzas norteamericanas, junto a su ejecución musical, comenzaron a ganar terreno ante los vales lentos procedentes de Europa; de las primeras expresiones dancístico-musicales exportadas, se encuentra el *ragtime*, que alude a un estilo y género musical de baile estadounidense que alcanzó gran fama hacia finales del siglo XIX. Comencemos pues por explicar y entender este estilo llamado *ragtime*, así como su conexión y desarrollo dentro del territorio mexicano.

Para hacer más fluido y entendible este apartado, en donde hablaremos de algunos géneros dancísticos y sonoros en México, me tomaré la libertad de exponer, brevemente, cada uno de estos estilos que se inmiscuyeron en la vida cultural del país. He de aclarar que, debido a la escasez de fuentes, sólo me es posible hablar con mayor solidez de las principales ciudades del país en aquella época, entre ellas la Ciudad de México, Guadalajara y algunas partes del norte del territorio nacional.

²⁹⁴ A. Casella. V. Mortari, *La técnica de la orquesta contemporánea*, RICORDI, 1948, p.127. El libro fue localizado en línea, dentro del siguiente enlace: <http://www.el-atril.com/partituras/Casella/la%20tecnica%20de%20la%20orquesta%20contemporanea%203.pdf>

²⁹⁵ Esteban Ezquerro, Antonio. Ezquerro Guerrero, Cinta, *Barcelona y la música de moda...*p.171.

3.1. Ragtime

En este apartado dedicado a este género híbrido, no se pretende realizar un recorrido de su historia como tal, ni hablar a fondo de Scott Joplin conocido como “el padre del *ragtime*”; lo que se pretende es entablar la relación entre este género y México, lo cual ayudará a reforzar la hipótesis referente a las identidades híbridas forjadas entre los músicos mexicanos y norteamericanos durante el último cuarto del siglo XIX.

La música de *ragtime*, como dice Gioia, “rivaliza con el blues en importancia como predecesora del jazz, superando incluso la influencia de aquél”.²⁹⁶ Inclusive, en los primeros años en que el concepto de jazz se comenzó a utilizar “la línea que separaba una actuación de *ragtime* y una de jazz era tan fina que ambos términos a menudo eran empleados de forma intercambiable”.²⁹⁷ Lo dijo Roll Morton, luego de que este realizara una comparación entre modos distintos de tocar algunas de las piezas más sobresalientes de Scott Joplin, en donde mencionaba y llegaba a la conclusión de que “los célebres pianistas de jazz de los años treinta, como Fats Waller y Art Tatum, eran simplemente pianistas de *ragtime* de un tipo muy fino”.²⁹⁸

Con esto no quiero decir que el *ragtime* sea lo mismo que el jazz; lo que intento mostrar es que la frontera entre este género y las demás vertientes que surgieron a posteriori, eran muy similares en cuanto a forma melódica y rítmica, incluso, en las formas en que la gente las adoptó como forma de expresión dancística. De igual manera se ha mencionado en diversas ocasiones que la esencia principal del *ragtime* fue heredada y fundamental en el surgimiento del primer estilo de jazz conocido como *dixieland*.

²⁹⁶ Gioia, Ted, *Historia del Jazz*...p.36.

²⁹⁷ Ídem.

²⁹⁸ Ídem.

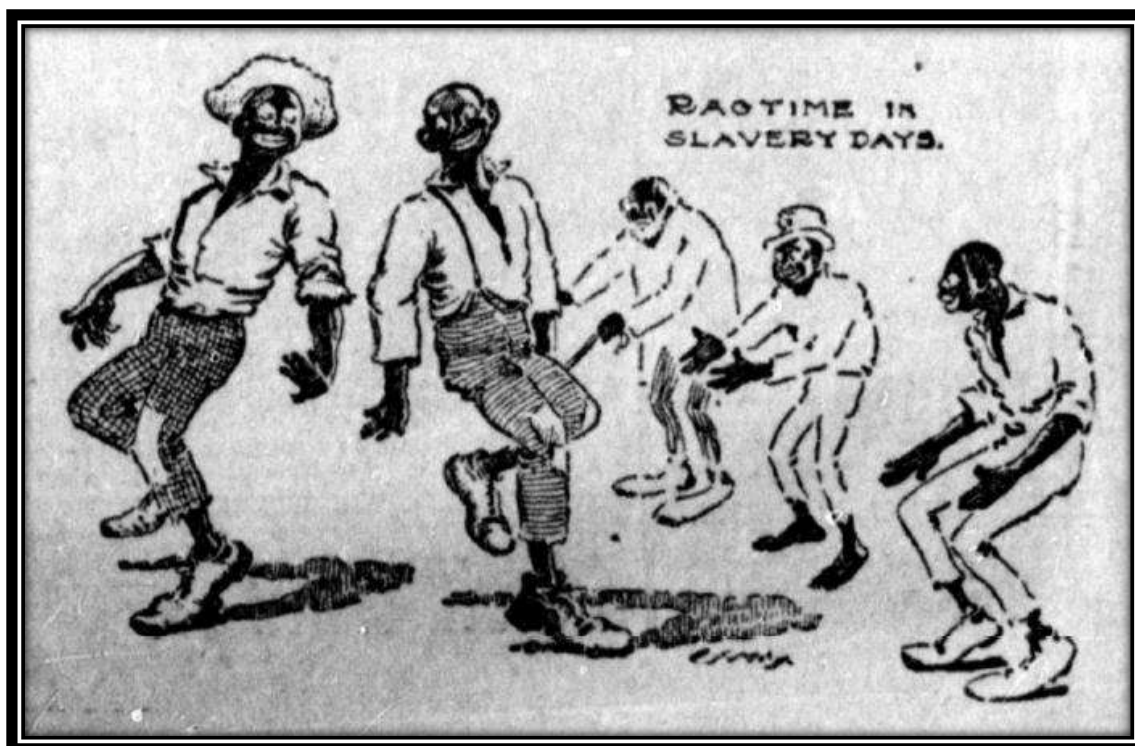


Ilustración tomada del periódico “The Pioneer Press” del año 1902.²⁹⁹

Ezquerro señala que el *ragtime* “deriva, en primer lugar, de las marchas que interpretaban las bandas militares, siendo su prototipo las escritas por el director John Philip Sousa; así como, en segundo término, deriva del baile de ritmo sincopado del cakewalk (o cake walk), un ritmo, por lo que escribiría por ejemplo Claude Debussy, con raíces en la música africana y de los negros en América”.³⁰⁰

Al ser el *ragtime* una derivación de la música interpretada por las bandas militares, nos da pie a afirmar que también esas hibridaciones y derivaciones fueron gracias a la presencia de los músicos mexicanos en Nueva Orleans, y que posteriormente esas hibridaciones figuraron dentro de los repertorios que interpretaron las bandas militares mexicanas, como la del 8° Regimiento y la de Zapadores; dicha inferencia parte de la premisa

²⁹⁹ Nota periodística 1902, The Pioneer Press, 3 de abril. En esta nota periodística, se aprecia una interesante narrativa en la cual, el escritor de esta realiza un recorrido “histórico” de los principios del *ragtime*, basándose en la connotación espiritual-sentimental que se le adjudica a este género (sobre todo al concepto). La extrañeza llega cuando menciona que el *ragtime* se practicaba desde el antiguo Egipto, 2000 A.C; hasta llegar a las bandas militares norteamericanas, del año 1776. Reitero, su interpretación se basa principalmente, en la connotación de la palabra y en el significado espiritual de libertad debido a la relación y similitud de la esclavitud suscitada en Egipto comparada con la que vivían los negros americanos.

³⁰⁰ Esteban Ezquerro, Antonio. Ezquerro Guerrero, Cinta, *Barcelona y la música de moda...*p.174.

de que los programas musicales entre los regimientos norteamericanos y mexicanos de aquella época, eran muy similares.

En el *The Two Republics*, del 21 de noviembre de 1898, luego de que el periodista, redactor de una nota dedicada a la popularidad que había cobrado el *ragtime* en aquella época, se preguntara respecto al surgimiento y la definición de este género, respondió a sus cuestionamientos de la siguiente manera:

[...] bueno, la extensa literatura sobre este tema lo explicará mejor. Ahora, aquí hay una introducción a la música rag-time. En esta incultura, ha aparecido un joven que dice ser el único instructor profesional de esta ahora música popular. El joven garantiza enseñarle a cualquiera que sepa tocar un poco el piano, como tocar en música ragtime (o baile negro), que originalmente toma su paso de imitación de la música española, o, mejor dicho, de México, donde se le conoce bajo los nombres de Habanera, Seguidilla, etc; con música consecutiva, ya sea agudos o graves, seguida de tiempo regular en una mano. En el tiempo común y dos-cuatro, la negra del bajo precede a la melodía, es decir, lo que los músicos llaman síncope y este cambio de acento en el acompañamiento se mantiene continuamente de la misma manera que el ritmo de una caja.³⁰¹

La relación del *ragtime* con las bandas y músicos mexicanos es más que evidente. Y es que no es coincidencia que el mismo Scott Joplin haya dedicado uno de sus *rags* más populares a México, en su tema titulado “*Solace (A Mexican Serenade)*”, del año 1909. Este tema es muy peculiar debido a que es la única obra de Joplin compuesta al ritmo de tango, otro género que comenzó a cobrar auge a principios del siglo XX.

La poca información de fuentes fonográficas sobre *ragtime* grabado en territorio nacional, nos impide conocer el cómo se escuchaba este género tocado por las bandas militares del país; lo que sí nos es posible, es el conocer y escuchar el *ragtime* interpretado por bandas militares de los Estados Unidos; ejemplo de ello, es una grabación de la “New York Military Band”,³⁰² llamada: “Frozen Bill”, la cual nos permite conocer la sonoridad de este género a través de dichas bandas, y por ende, imaginar cómo es que pudo sonar en las agrupaciones mexicanas.

³⁰¹ Nota periodística 1898, *The Two Republics*, 21 de noviembre, p.14. Traducción de Héctor Peña.

³⁰² La pieza musical, titulada “Frozen Bill”, fue adquirida del archivo sonoro *Ucsb Cylinder Audio Archive*, en el sitio: <https://cylinders.library.ucsb.edu/>. La grabación pertenece al número de emisión: Edison Standard Récord: 10208, del año 1906. Se puede escuchar la canción en el siguiente acceso: https://1drv.ms/u/s!Aj7OSIjiC7r71FblUWxwqfTOh_b?e=UhDnYx

El *ragtime* estuvo presente en México en diversos sectores; sin embargo, hay dos en los que encontramos al género bien identificado. El principal de ellos es el caso de las bandas militares que iban y venían de los Estados Unidos. El *ragtime* era ejecutado por muchas bandas militares mexicanas en diferentes espacios públicos, que conocían a la perfección las músicas de moda norteamericanas de la época. Ejemplo de ello lo tenemos con las sesiones musicales que se ejecutaban en la capital del país. En el periódico *The Mexican Herald*, del 15 de agosto de 1909, se puede apreciar un programa en donde se mencionan a ocho bandas que darían una serie de conciertos dentro de la Ciudad de México:

Conciertos de Bandas

Ocho bandas diferentes tocarán el día de hoy para la diversión de los habitantes de México. Varias de las mejores bandas del mundo estarán entre el número. Estas bandas son capaces de tocar cualquier pieza musical, desde la última música *ragtime*, hasta la composición clásica más compleja, y lo ejecutan tan bien que la abundancia de la música es una de las característica más placenteras de la vida en esta capital. Las bandas que tocarán hoy son las siguientes: por la mañana, 10 A.M – 1 P.M, *en el Zócalo, tocará el Decimosexto Batallón. En la Alameda, en el atril central, tocará la Banda del Estado Mayor. En Chapultepec, cerca del lago, tocará la banda del Decimocuarto Batallón. En la Plaza de la Concordia, tocará el Vigésimo Cuarto Batallón. En la Exposición de flores de San Ángel, tocará la Banda de Policía. En la tarde, 4 -7 P.M, en el Zócalo, tocará la banda del Séptimo Batallón. En Chapultepec, tocará cerca de la entrada, la Banda de Zapadores. Por la noche, 7 – 10P.M, en el Zócalo, tocará la banda del Cuarto Regimiento.*³⁰³

Las plazas fueron uno de los espacios públicos más importantes en donde se podía escuchar *ragtime*; además de estas hubo otro tipo de espacios de actuación en donde el género ganó adeptos, como lo fueron los teatros de variedad, los *vaudeville*, las carpas, etc. Los teatros mencionados contaban con una estructura peculiar, sus programas estaban divididos en tres partes, en la primera se presentaban “canciones cortas, dúos cómicos, romanzas, exhibiciones de payasos y números de orquesta. En la segunda, ya entran actos de gimnasia, acrobacia y prestidigitación, así como malabaristas y *vedettes* de fama local o nacional que ofrecen el platillo fuerte de la presentación. Una tercera parte incluirá actos cómicos, un *vaudeville* completo o un *ballet* hecho y derecho”.³⁰⁴

³⁰³ Nota periodística 1909, *The Mexican Herald*, 15 de agosto. Traducción de Héctor Peña. Las cursivas son mías. Se usaron para darle mayor fluidez a la lectura.

³⁰⁴ Dallal, Alberto, *La danza en México, Tercera Parte, La danza escénica popular 1877-1930*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995, p.35

Los señalados *vaudevilles*,³⁰⁵ eran el equivalente a lo que los *Music-halls* en Inglaterra: un centro lúdico en donde el alcohol, la música y el baile, no podían faltar en el día a día. En la capital del país solían presentarse estos actos con el acompañamiento sonoro de este género musical, presentándose como un estilo original. Se lee lo siguiente en el diario *El País*, de 1905: “El vaudeville que tanto gustó en la noche de estreno, cantará nuevas canciones características que tanto animan por la originalidad del rag-time”.³⁰⁶

La función que ejerció el *ragtime* fue meramente de acompañamiento sonoro de los artistas, acróbatas y bailarinas. Recordemos aquello que habíamos mencionado del vals *Sobre las Olas* tocado en las carpas norteamericanas y su relación con los principios sonoros del jazz. Como lo vimos anteriormente, en nuestro país también hubo *vaudevilles* y por razones obvias, también se ejecutaron actos de *minstrels*; siendo, incluso, más arcaicas las presentaciones de este último.

De los rastros más antiguos sobre una actuación de *minstrels* en México, encontramos una fuente que data del año 1883, en donde se menciona que el “Nuevo Circo Metropolitano” en la Plaza del Seminario, administrado por los Hermanos Orrin, quienes posteriormente crearían el famoso “Circo Orrin”, ofrecía la presentación de una colección de fieras, además de un “Espléndido programa de amenidad. *Ofreciendo* las grandes novedades de Fietchers y Siegrist – Minstrels y Kenebal- grandes actos”.³⁰⁷

Ya consolidado el Circo-Teatro Orrin, justo durante la temporalidad en que Carlos Curti era el director de la orquesta del lugar, se continuó con la presentación de *minstrels* y otros tantos actos en escena. Para complementar un poco este panorama cultural en donde se desarrollaban y tocaban las músicas híbridas de la época, usada como acompañamiento de los actos, me permitiré mencionar al elenco del Orrin del año 1893:

Elenco: Miss Julia Shipp, primera ecuestre universal; Mme. Yucca, el Sansón femenino; Miss L.Da Coma, graciosísima y atrevida gimnasta; Miss Rosa Da Coma, elegante y valiente trapecista; Miss Correia, la primera ecuyére;³⁰⁸ Miss Minnie De Greau, graciosa y arrojada

³⁰⁵ Los espectáculos de *vaudeville* eran “trabajados” por un grupo de diez a quince individuos que realizaban piezas o “actos” aislados; presentaban rutinas –a veces muy bien ensayadas- de magos, acróbatas, actores, animales amaestrados, titiriteros, cantantes y bailarines. Véase: Dallal, Alberto, *La danza en México, Tercera Parte, La danza escénica popular 1877-1930*.

³⁰⁶ Nota periodística 1905, *El País*, 05 de diciembre, p.10.

³⁰⁷ Nota periodística 1883, *El Siglo Diez y Nueve*, 23 de febrero, p.4.

³⁰⁸ Amazona de circo

aereolista; la célebre troupe Stirk, seis notables artistas bicicletistas; los esposos Ty Bell, gimnastas y malabaristas sin precedente; Miss Irwin, notable por su fuerza en las mandíbulas; la niña Nellie, gimnasta; la niña Celia, gimnasta también; Miss Queenetto, equilibrista; los tres hermanos Prevost, acróbatas; los hermanos Dale, Senhor Tony Lowande, ecuestres; Mr. Eduardo Shipp, jockey inglés; Mr. Auter Da coma, atleta; Mr. Karl, barrista; Mr. Degreau, el artista aéreo; M. Will Irwin, Mr. Hasaburo, el chino; Mr. Kennedy, minstrel negrito; Sr. E. Corona, contorsionista; Señor Correia, atleta y gimnasta; Profesor Mathews, instructor de animales; Mr. Mahon, lo mismo; la Troupe infantil, los niños Bell; Mr. Franck, equilibrista y Ricardo Bell.³⁰⁹

En este elenco visiblemente faltan los integrantes de la orquesta, lo cual nos ayuda a entender y afirmar que, en efecto, la música sólo era utilizada para amenizar los actos antes señalados, no se iba a la carpa a escuchar y observar a los músicos, se iba a apreciar actos circenses con música de fondo. Como caso particular de este elenco, he de señalar la presencia de muchos, por no decir en su mayoría, artistas extranjeros, sobre todo norteamericanos, que fueron pieza fundamental para realizar los mismos actos novedosos del país vecino; entre ellos se encuentra el *show* ya mencionado, *minstrel*, presentado por “Mr. Kennedy”, en su espectáculo “*minstrel negrito*”.

GREENWOOD
Theatre Going
PEOPLE

Should avail themselves of
this opportunity to help
furnish the

\$25,000 Home
the Greenwood Elks are
preparing to build.

SEATS: \$1.50, \$1.75c and 50c

TWO SHOWS:
Monday the 17th
Tuesday the 18th

**Last Show
of the
Season**

**Advance Sale
Now On**

"CART" GRAPER
At Home in This Tugger

"CAL" WILSON
Is That Aulal Monologues

"JAMBO" COLEMAN
A Fan Maker of Mock

"DOC" GILLESPIE
Emmering Up His Bats

"LEE" ARTERBURY
Don't Have to Advortise

"GAWGE" WILSON
As Happy as He Looks

Ejemplo de *Minstrels* ejecutados por negros norteamericanos. 1913.³¹⁰

³⁰⁹ Nota periodística 1893, *El Nacional*, 31 de enero.

³¹⁰ Nota periodística 1913, *La Commonwealth*, 12 de marzo.

Los *minstrels* eran un espectáculo en el que aparecían cantantes y bailarines blancos que se pintaban la cara de negro para representar a esta cultura. Los negros representados en este tipo de espectáculos, por lo general eran de tinte cómico y burlesco, retratando a las personas de color como gente ignorante, estúpida y alegre, pero eso sí, muy dotados para la música y el baile.

A raíz de los minstrels de blancos abetunados que ridiculizan lo que entendían que representaban los negros y sus costumbres, y que prácticamente mueren por la irrupción de la guerra, se da posteriormente a ésta, con el fin de la esclavitud, a la apertura de una vía para la expansión de la música y bailes negros, la posibilidad de movilidad territorial de los liberados, extendió los minstrels negros que desarrollaron los bailes grupales del *cakewalk* así como siguieron manteniendo con las *con songs* la imagen que del negro se tenía, pero con la síncopa como característica primordial.³¹¹

Los *minstrels* de los blancos fueron sustituidos por los propios negros, tal y como lo vemos en la anterior ilustración en donde se oferta un espectáculo ejercido por ellos mismos. No podemos dejar de lado que, a pesar de que este tipo de espectáculos fueron las bases de la comedia musical americana, tuvo sus orígenes bajo un evidente carácter racista con la finalidad de minimizar a la cultura negra, una implementación muy normalizada en aquella época, ya que, como diría Stuart Hall: “las formas en las que la gente y las comunidades negras, y sus tradiciones aparecen y son representadas en la cultura popular, son deformadas, incorporadas e inauténticas”.³¹²

En México las orquestas que acompañaban a los *minstrels*, no eran especialistas en *ragtime* ni músicas norteamericanas, ya que muchas de estas agrupaciones eran de las llamadas “típicas” con vestimenta de charros e instrumentos característicos de las mismas, que tuvieron que añadir a sus repertorios los ritmos de moda de los Estados Unidos. Esto lo podemos apreciar en algunos de los eventos que se llevaron a cabo en el teatro “The Temple” de la ciudad de Detroit, en el año de 1913, en donde un ex productor de circo, de la Ciudad de México, presentaba *shows* con una banda mexicana:

[...] Encabezando el programa está la familia Bell, hijos e hijas del veterano productor del Circo Dick Bell en México. La compañía que aparece con trajes atractivos ofrece una variedad de música melodiosa, utilizando muchos instrumentos diferentes, que incluyen mandolinas, xilófonos y campanas. En sus selecciones se incluyen clásicos, aires patrióticos

³¹¹ Montiel Álvarez, Teresa, *La génesis que hizo al jazz icono musical*, Mito, Revista Cultural, N°.19, p.6.

³¹² Hall, Stuart, *¿Qué es lo “negro” en la cultura popular negra? ...*p.291.

y ragtime. También se ejecutaron bailes mexicanos. Parte de la música de los aires patrióticos, literalmente hizo que la audiencia se pusiera de pie en la actuación del lunes por la tarde.³¹³

En un principio el *ragtime*, y por consiguiente los demás estilos modernos norteamericanos, fue bien acogido por el público mexicano, aunque tiempo después, luego de algunas prohibiciones en el país vecino, hizo que el sector conservadurista comenzara a tener algunas quejas hacia el género, pues aquello que había comenzado como una música un tanto refinada y original, pasaría a las calles y a ciertos espacios de actuación que no fueron tan bien vistos por las clases dominantes.

Sin embargo, antes de que esto ocurriera, la industria cultural comenzó a cobrar fuerza con la introducción del fonógrafo en territorio mexicano, el mismo que años más tarde se encargaría de comercializar el jazz a grandes escalas. En un anuncio de venta de discos dentro del *The Mexican Herald*, se ofrecían las grabaciones de la siguiente manera: “El Fonógrafo Edison. Simplemente cambiando un disco puedes tener la música que quieras, desde un magnífico aria de uno de los grandes pájaros cantores del mundo hasta una canción *ragtime* irresistiblemente divertida. Funciona bien sin alterar el resultado”.³¹⁴

³¹³ Nota periodística 1913, *The Detroit Times*, 10 de junio.

³¹⁴ Nota periodística 1909, *The Mexican Herald*, 23 de febrero.



The Edison Phonograph. 1909.³¹⁵

Del mismo modo comenzaron a registrarse composiciones de *ragtime* en el país. En la búsqueda de información al respecto se logró localizar el nombre de Enrique Munguía, quien, en 1912, en representación de los Sres. Jos. W. Stern y Cía. De New York, registró un par de piezas musicales de *ragtime*, solicitando a la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes, lo siguiente:

Ciudadano secretario de Instrucción Pública y Bellas Artes. – Presente.

Enrique Munguía, comerciante establecido en esta capital y con domicilio en la Avenida de San Francisco número 30, ante usted, con el debido respeto, comparezco y expongo: Que deseando obtener la propiedad artística de las obras para canto y piano tituladas: “One-Two-Three”, por Edmundo Eysler y “The Ragtime Angel Band”, por Víctor Hollaender”, a usted suplico, ciudadano secretario, a nombre de los Sres. Jos. W. Stern y Cía, de New York, de

³¹⁵ Nota periodística 1909, *The Mexican Herald*, 23 de febrero.

quien soy apoderado se sirva conceder la propiedad solicitada de dichas obras, para lo cual acompaño dos ejemplares de cada una de ellas, según lo previene la ley relativa.³¹⁶



Partitura: “Mexican Rag”. *Ragtime* de J. de Jesús Martínez, comercializada por Enrique Munguía, 1914.³¹⁷

³¹⁶ Nota periodística 1912, *Diario Oficial de los Estados Unidos Mexicanos*, 13 de diciembre, Tomo CXXIII, N°37, p.476.

³¹⁷ *Mexican Rag*. Arreglo para piano de J. de Jesús Martínez, 1914. “imagen en línea”. Fecha de descarga: 06 de diciembre del 2022. Museo del Estanquillo. En: http://www.museodelestanquillo.com/Partituras/index.php?option=com_k2&view=item&id=352:shimmy&Itemid=2 . Ejemplo de las partituras que registraba y comercializaba el Sr. Enrique Munguía.

Además de estas dos canciones señaladas, Munguía, unos meses atrás, “aseguró la propiedad artístico-musical de las obras tituladas: “Those Ragtime Melodies”, *en* canto y piano, *de* G. Hodgkins y *la obra* “In Spite of you”, *para* canto y piano, *de* J. Rico”.³¹⁸ La postura del gobierno ante las músicas y bailes de moda era, hasta ese momento, favorable, pues la respuesta de la Secretaría de Estado y del Despacho de Instrucción Pública y Bellas Artes, aprobó la petición de Munguía de la siguiente manera:

[...] se ha enterado el Presidente de la República del escrito que usted fechado el 26 del mes actual, en el que, con arreglo al artículo 1,234 del Código civil, declara en representación de los Sres. Jos. W. Stern y Co; de New York, que se reserva el derecho de propiedad artística que le corresponde respecto de las siguientes obras musicales: “Those Ragtime Melodies” canto y piano, G. Hodgkins; “In Spite of You” canto y piano, J. Rico. Declaración que desde luego se manda publicar en el diario Oficial, sin perjuicio de incluirla también, en su oportunidad, en la noticia trimestral que ordena el citado Código. Comuníquelo a usted para su inteligencia, acusándole recibo de los dos ejemplares que acompaña de cada una de las obras mencionadas, a los que ya se da la distribución correspondiente. Libertad y Constitución. México, 27 de julio de 1912. -Por orden del Secretario: El Subsecretario, Alberto J. Pani. – Rúbrica.³¹⁹

Comenzar con este género dancístico-musical tiene cierta lógica, puesto que es de los estilos híbridos que forma parte elemental de las raíces del proto-jazz y luego jazz, al ser considerada como la primera música negra de gran impacto global en cuanto a popularidad y distribución comercial, a nivel internacional. Sin embargo, no fue la única expresión artística de moda que se ejecutó en México a finales del siglo XIX y principios del XX; ejemplo de ello, lo tenemos con el ya antes mencionado *CakeWalk*, que también se le relaciona directamente con el *ragtime* y con los principios sonoros del jazz.

³¹⁸ Nota periodística 1912, *Diario Oficial de los Estados Unidos Mexicanos*, 31 de julio, Tomo CXXI, N°27, p.1.

³¹⁹ Ídem.

3.2. CakeWalk

“Los ritmos sincopados son la base fundamental de la rítmica del jazz. La síncopa se traduce en la ruptura de la regularidad del ritmo al acentuar con una nota en una parte débil del compás”;³²⁰ el *cakewalk* va de la mano del *ragtime* en cuanto importancia dentro de la germinación del estilo musical que evolucionaría como jazz; el *ragtime* se asocia más a un estilo y género musical, mientras que el *cakewalk* fue más entendido como una forma de baile, aunque también tuvo sus producciones musicales ofertándose como género musical. Teresa Montiel menciona que “antes de llegar a la formación del jazz puro, la síncopa ya se *encontraba* en las *coon songs* y en los bailes *cakewalk* de la segunda mitad del siglo XIX”,³²¹ lo que nos lleva a averiguar la presencia de esta expresión artística en territorio nacional.

El origen de este estilo se dice fue una evolución de las rústicas danzas que bailaban los negros en el Congo Square de Nueva Orleans, “plaza habilitada para esparcimiento de los esclavos, y de la influencia de los bailes y minués que los colonos de las plantaciones bailaban en sus casas. Los esclavos hicieron remedo de estas danzas y las incorporaron a su diversión”,³²² dando como resultado, uno de los bailes más populares de principios del siglo XX.

En otras versiones se le adjudica el origen de este género a los esclavos de las plantaciones de Florida, “surgido de los bailes de violín y banjo de la música tradicional, pasando luego a asentarse como composición para piano. Creado tanto por músicos de raza negra, que le aplicaban improvisaciones más o menos libres, llegó a publicarse profusamente en partitura, pues se hizo muy del agrado de los pianistas de raza blanca, y aun llegó a adaptarse para pequeños grupos o bandas instrumentales en la modalidad *dixieland*”,³²³ siendo este último, uno de los primeros géneros del llamado jazz clásico, “en dónde mezclando elementos musicales propios del estilo de Nueva Orleans (blancos, criollos y negros) y europeos, predominan los instrumentos de viento-metal”.³²⁴

³²⁰ Montiel Alvares, Teresa, *La génesis que hizo al jazz icono musical...* p.4.

³²⁰ Ídem

³²¹ Montiel Alvares, Teresa, *La génesis que hizo al jazz icono musical...* p.5.

³²² Ídem.

³²³ Esteban Ezquerro, Antonio. Ezquerro Guerrero, Cinta, *Barcelona y la música de moda...* p.176.

³²⁴ Ídem.

Las fuentes bibliográficas referentes al *cakewalk* son muy escasas, a tal grado que es difícil encontrar una definición concreta del concepto; empero, gracias a la evidencia hemerográfica recolectada, me daré a la tarea de transcribir la que considero es la mejor definición para comprender este género dancístico-musical:

Cakewalk

Mucho se ha hablado del cakewalk, pero no se ha dicho todo lo que debía decirse. Por completas que parezcan las monografías que se le han consagrado, adolecen sin embargo de errores. El “Skelt” siempre bien informado, acaba de escribir la historia de “ne varietur”. Es, se decía, una danza de negros nacida en la Carolina, hace unos veinte años y trasplantada a Inglaterra de donde pasó a Francia. No señor, el origen del cake-walk es mucho más lejano y venerable, pero dejemos la palabra “Skelt”. Era en 1860, la Florida era feliz. Bajo la férula paternal, aunque vigilante de un pequeño número de blancos, plantadores de caña de azúcar o cultivadores de naranjas, vivían en el contento propio de las razas inocentes, un puñado de indios seminolas³²⁵ y una multitud de negros. Esta población ocupaba en la danza los ocios que le dejaban sus amos. Alegres por naturaleza, los negros eran los porta-estandarte de estas fiestas bucólicas; pero desprovistos de tradiciones tuvieron que tomar sus ritos a los indios seminolas y de ellos aprendieron la danza de guerra de aquella antigua tribu y de esa danza surgió el cake-walk.

Todavía se notan ahora en el cakewalk dos tiempos: primero la entrada del cortejo que a pesar de los saltos de los danzantes no carece de eurytmia y aun de cierta gravedad. En seguida, los saltos, los gestos, los gritos, por medio de los cuales cada pareja se distingue de las otras, muestra su virtuosidad y manifiesta su imaginación. Se necesitaría no tener sentido alguno etnográfico para no discernir en los primeros tiempos un origen seminola, y en el segundo un origen negro. Cuando los blancos adquirieron la costumbre de asistir a estas fiestas, los negros que al principio no tenían más que el apetito de los movimientos endiablados, intentaron poner en sus danzas algo de gracia y de estilo. De tal suerte es persuasiva la convivencia con las razas civilizadas.

Se crearon premios para los más hábiles danzarines, que al principio fueron cajas de grajeas, paquetes de chocolate, vasos de crema helada, etc; pero como los espectadores eran cada día más numerosos, sus liberalidades se sindicaron y el trust fue bastante rico para ofrecer como premio un pastel. Un jurado equitativamente compuesto de dos hombres y de dos mujeres se encargó de clasificar a los concurrentes y de elegir a la pareja vencedora. Al mismo tiempo, los trajes un poco primitivos de los danzantes, paños rayados o indianas, se iban transformando según el gusto moderno. Vestidos de *fraks* blancos o azules con botones dorados, los caballeros llevaban el sombrero de copa del tío Samuel; empenachadas de sombreros con plumas, las damas mandaban hacer a las modistas de Florida suntuosas toilettes, de colores vivos y surtidos.³²⁶

³²⁵ Tribu indígena norteamericana.

³²⁶ Nota periodística 1903, *El Contemporáneo*, 8 de mayo, p.2.

La importancia de la nota anterior va más allá de conocer el panorama histórico del *cakewalk* en los Estados Unidos, puesto que el percibir la similitud que tuvieron todos estos estilos híbridos que partieron de un origen negro y que posteriormente tuvieron una hibridación con diversas culturas, dando como resultado un baile, una música o una forma de divertimento, es de gran importancia para comprender la función que tuvieron estas expresiones artísticas desde sus comienzos.

En México el *cakewalk* tuvo sus particularidades y adaptaciones que lo hicieron único, pues a pesar de que, en 1899, en los Estados Unidos y Europa, se advertía que el *cakewalk* sería desplazado por el *jaybird trot*,³²⁷ en el país tuvo gran auge en los primeros años del siglo XX. El rechazo a este género, y a todos los que mencionamos y mencionaremos en este capítulo, se debió principalmente a la forma en que se bailaba, una manera muy distinta a lo que se acostumbraba a ver en los vales europeos del siglo XIX. Y es que, aunque esta danza intentara blanquearse, no fue bien recibida por algunos sectores sociales del viejo continente, ya que las formas en cuanto a movimiento corporal, musical, e incluso la misma vestimenta, marcó una notable diferencia entre ambos continentes, lo cual podemos apreciar en las siguientes ilustraciones del *Imparcial Ilustrado*, de 1903:

³²⁷ Nota periodística 1899, *The Mexican Herald*, 24 de enero, p.4.



Cakewalk bailado en los Estados Unidos Americanos. 1903³²⁸.



Cakewalk bailado en París. 1903³²⁹

³²⁸ Nota periodística 1903, *El Imparcial Ilustrado*, 8 de enero.

³²⁹ Ídem.

Las diferencias que podemos apreciar en las ilustraciones son contundentes. Por un lado, se observa en la primera imagen, como espacio de actuación un “bar” popular, en donde la orquesta de músicos se encargaría de tocar las melodías para que el alegre público se dispusiera a bailar. Las vestimentas son muy peculiares, los hombres son retratados con sus fracs y sombreros de copa, mientras que las mujeres portan exuberantes sombreros llenos de plumas y unos vestidos bastante distintivos.

Por otro lado, en la ilustración del *cakewalk* bailado en París, notamos un espacio totalmente diferente; se trata, como el pie de imagen lo indica, de uno de los “altos salones de París”, lo cual nos lleva a suponer que la gente que practicaba la música y danza del *cakewalk*, era en demasía distinta que la sociedad que originó este peculiar estilo. En pocas palabras, el significado del *cakewalk* no fue el mismo que el norteamericano. En *El Imparcial* se lee lo siguiente:

[...] la danza no es, por razón natural, la misma exactamente que los negros de Virginia gustan de enseñar a los extranjeros. Los grandes profesores de música y los grandes bailarines le han retocado, por decirlo así, adaptándola al mismo tiempo a los hábitos más distinguidos. Los parisienses no se han dado cuenta de que una imitación grotesca del *cakewalk* la que ven en las tablas de los circos y de cafés-conciertos, pues la verdadera, la original y legítima, solamente cuadra en el medio en que nació entre los negros americanos, cuyas costumbres, moralidad, carácter, etc; etc; son desconocidos en Europa. Sin estas circunstancias, las danzas regionales en general, y el *cakewalk* en particular, sufren muchos desperfectos y llegan a ser verdaderas caricaturas de los originales.³³⁰

Esta necesidad de blanquear las prácticas culturales de los negros, que parten del reconocimiento de un racismo como lo vimos con los *minstrels*, forma parte de la “modernidad capitalista, un “racismo” que exige la presencia de una *blanquitud* de orden ético o civilizatorio como condición de la humanidad moderna”.³³¹ Para que los europeos o los estadounidenses pudieran ser totalmente modernos, tenían que poner en práctica dicho racismo y exaltar la blanquitud entre sus miembros, esto era parte la nacionalidad moderna. Bolívar Echeverría menciona lo siguiente al respecto:

[...] El ser auténticamente moderno llegó a incluir entre sus determinaciones esenciales el pertenecer de alguna manera o en cierta medida a la raza blanca y consecuentemente a relegar en principio al ámbito impreciso de lo pre, lo anti o lo no-moderno (no humano) a todos los

³³⁰ Nota periodística 1903, *El Imparcial Ilustrado*, 8 de enero.

³³¹ Echeverría, Bolívar, *Modernidad y blanquitud*, México, Era, 2010, p.58.

individuos, singulares o colectivos, que fueran “de color” o simplemente ajenos, “no occidentales”.³³²

Dicha blanquitud la vemos implícita en todos estos géneros modernos, cuando a través de una apropiación cultural, las élites y las políticas culturales, buscaban impulsar las músicas y danzas populares de los negros, pero a través de nuevos sistemas de representación cultural, siendo las industrias culturales las encargadas de imprimirles nuevos significados.

En el caso de México, como ya lo mencioné anteriormente, el *cakewalk* se practicó desde los teatros, hasta las carpas de circo; de igual manera, fue interpretado por diferentes tipos de músicos y agrupaciones, desde las orquestas típicas, hasta las bandas militares, convirtiéndose pues, en un estilo importante dentro de la dieta cultural, musical y dancística, de los mexicanos.

Las críticas a este estilo, que iba de la mano de la americanización del mundo moderno, no se hicieron esperar. En España se sorprendían de tener “¡una danza de negros en los salones!”.³³³ Un periodista de *El Correo Español*, escribió una reflexión personal al respecto: “¡Oh, memoria querida del minué ceremonioso de nuestros abuelos y del vals elegante de nuestros padres, como padeceréis ante los saltos descoyuntados del cakewalk! Balzac decía que lo más gallardo que podía verse en este mundo era una mujer bailando el vals, una fragata marchando a la vela y un caballero corriendo al galope. Una mujer bailando el cakewalk no será ya la más gallarda, sino una loca acometida por el baile de San Vito”.³³⁴

En algunos lugares el *cakewalk* ganó demasiados adeptos, pero en otros, como lo apreciamos en la cita anterior, no fue tan bien visto. En México hubo de todo un poco, sobre todo gente que lo acogió de buena manera; sin embargo, hubo también un sector conservador, que al igual que el *ragtime*, lo miraron con desprecio.

El *cakewalk* en México compartió escenario con otras expresiones artísticas de divertimento; por ejemplo, en el año de 1903, se llevó a cabo un programa de festejos en San Pedro de los Pinos, en donde hubo “carreras de velocidad, juegos de campo, carreras y saltos, carreras de caballos, carrera de charros mejicanos, carrera militar, carrera de jockeys”,³³⁵ entre

³³² Echeverría, Bolívar, *Modernidad y blanquitud*...p.61.

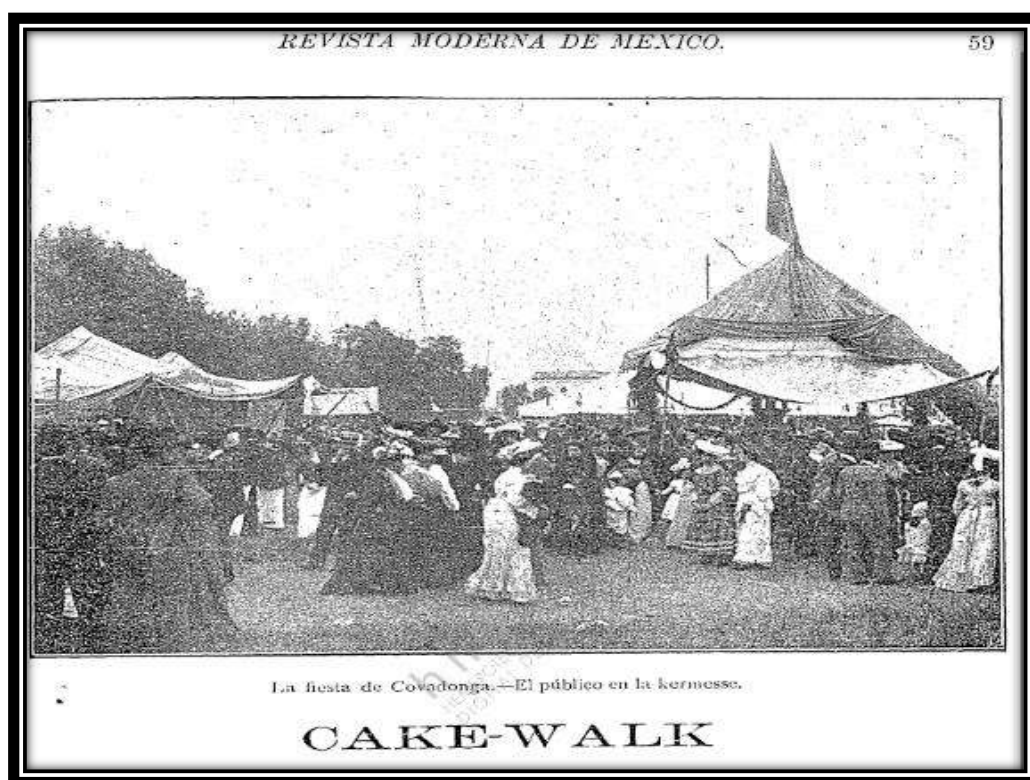
³³³ Nota periodística 1903, *El Correo Español*, 14 de febrero, p.1.

³³⁴ Op.Cit.

³³⁵ Nota periodística 1903, *El Correo Español*, 14 de mayo, p.2.

otros. Terminando los eventos antes mencionados, se disponía el público general a la celebración. Eran invitados de la siguiente forma: “La kermesse comenzará a las tres de la tarde; el local donde se verifique estará adornado con exquisito gusto, así como también los puestos. Habrá una audición musical, juegos de sport y “Cake Walk” por un grupo de negros”.³³⁶

Antes de continuar con el desarrollo del *cakewalk* en territorio nacional, me permitiré rescatar un texto muy interesante sobre este género escrito por Rubén Darío, publicado en la *Revista Moderna de México*. El artículo da inicio, y se ornamente, con una longeva fotografía de una kermesse de la fiesta de Covadonga, celebrada por residentes españoles en México, en el año de 1903. A continuación, el texto antes mencionado:



El público en la kermesse. 1903.³³⁷

EL BAILE DE MODA

Como el negro de la anécdota, el yanqui continúa en su expansión universal, y una de sus manifestaciones es hoy la danza, lo cual da razón al filósofo sin ella, del neronismo que lanzó su voz de aliento zarathustresco en ventaja de la energía sobrehumana y del desarrollo de las

³³⁶ Ídem.

³³⁷ Darío, Rubén, *Cake-Walk. El Baile de Moda*. En: *Revista Moderna de México*, octubre, 1903. pp.59-61.

piernas: “¡bailad!”. Mientras ese impagable presidente Roossvelt, después de leer un mensaje de orgullosa democracia, ensaya todas las maneras de romperse la cabeza en variedad de gimnasias y sports, habla de literatura con su ministro poeta Hay, ó se complace en regocijar a sus jubilosos compatriotas de color, que no caben en sí de crespada vanidad; mientras un autorizado periodista declara en tal diario neoyorkino que lo mejor sería mandar al diablo la doctrina de Monroe y repartirse con algunas potencias europeas los succulentos pedazos de América Latina; mientras los varios reyes de Chicago, Manhattan, Frisco y demás lugares se divierten al juego del trust, el cakewalk conmueve al mundo, el cake-walk, danzón loco de africano origen, candombe, yanqui, bámbula de Virginia, pariente de las timbirimbas y mozamalas de los negros limeños, de los pasos simiescos de los negros de los ingenios cubanos, de los tamboritos y cumbiambas de los negros de Panamá, de los toumblacks de los negros de la Guadalupe y de las ingénitas y extraordinarias coreografías de los negros de todas partes.

La cosa, que ya triunfa en Londres, pasó a París, y he ahí lo que hoy se baila en teatros y salones del país minué, de las gavotas de tacones rojos, de las danzas Regencia, de la gentil, sutil y nobilísima pacana. Preferibles cien veces los viejos cancanes del alegre Mabile, los saltos y contorsiones rítmicamente canallas que despertaron las músicas de Offenbach; preferible cien veces la resurrección de Chicard, Frisette, Clodoche y Brididi, cuyos nombres suenan entre las cuerdas de la lira funambulesca de Teodoro de Banville. Preferible todo a este zangoloteo que evoca borracheras del Bowery, o una fiesta de criados de la Quinta Avenida, en libertad.

No sé si la cosa llegó ya a la América hispana, y si por ser yanqui se ha impuesto como se impuso el Boston, como se impuso el Washington-post, como se impuso la polka militar y otras invenciones de la patria del cocktail. De todas maneras, ya lo veréis bailar, si no lo habéis visto, y me daréis la razón. En algunos periódicos parisienses encontraréis, entre muchas protestas, algunos entusiasmos de encomienda, pues ya casi ni el snobismo existe. “¡Oh, las bellas cadencias femeninas, oh las bellas piernas y los flexibles brazos color de rosa, oh patatí, oh patatá!” Todo eso es cake-walk en dulce lírico. Eso viene del bar, o ha llegado en la cartera de un yanqui, como todas las nuevas importadas. Claro que una mujer hermosa que baila, es admirable siempre, baile tango, gigue, bámbula o tarantela. Es la música de su cuerpo la que se admira, la que seduce. En el cake-walk legítimo, el caballero ha de ser un negro, nadie puede bailar el cake-walk como un negro, y el admirador del cake-walk tiene, si es lógico, sobre todo, que admirar al negro.

De todas las descripciones que se han hecho de la nueva danza, ninguna más exacta que la de Michel Zamacois: “Imaginaos un desafío a las más elementales leyes del equilibrio. Una serie de saltos ejecutados sobre un ritmo negro, con las piernas de tal manera hacia adelante y el torso de tal manera hacía atrás, que se teme no estén los pies a tiempo para impedir una caída de espaldas. Mientras más el bailador da la ilusión de su caída inminente, y más horizontalmente se pone, más talento tiene. En resumen, “plus il mérite la gateau, plus naturellement, le public reste “ba-ba”. En cuanto a los brazos, hay que tener los codos lo más atrás posible, y moverlos al mismo tiempo que las piernas. El bailador de cake-walk, digno de ese nombre, tiene el aire de un señor que corre, sin adelantar, a hacer una comisión urgentísima. Se precipita... pero no avanza. Se lanza hacia una parte a que le impide llegar una fuerza misteriosa. Vuela a una cita, como si una mala hada invisible le retuviese

constantemente el impulso por medio de un imán gigantesco. ¡Se agita! ¡corre! ¡sacude! ... sin avanzar nada. Se sofoca, suda, se fatiga y queda allí mismo. Es un simulacro de rapidez, es la comedia de la velocidad. Es un footing imaginario, una carrera ilusoria. El corredor antiguo habría compadecido al bailaror de cake-walk; el cartero rural más atareado se rebelaría ante esa serie de zancadas inútiles, y el atleta más ejercitado se acobardaría ante esos pasos gimnásticos sin resultado. Pues tiene extrañezas de pesadilla, esa danza que consiste en un máximo de transporte. ¿Quién no ha conocido ese sueño, ese suplicio de correr a toda fuerza sin avanzar un palmo? El cake-walk es esa pesadilla realizada. Da al espectador la impresión angustiosa de asistir al esfuerzo estéril de un desgraciado que va a perder el tren, o que no llegará a tiempo al correo”.

M. Zamacois no exagera. Esa carrera la hemos visto ya, más o menos variada, también, en las pantomimas de los circos. Es el triunfo de Chocolat³³⁸. Para ser tan joven, no lo hace tan mal el siglo XX... He ahí la obra del imperialismo, he ahí la obra de la omnipotencia de los millones del Norte, he ahí en verdad en qué consiste la superioridad de los anglo-sajones... Diéranos Dios Vanderbilts y Goulds, Rockfellers y Morgans, y ya veríamos a las descendientes de los cruzados alegrar el faubourg Saint-Germain con danzas nuestras, desde luego más lindas y graciosas que la cuadrilla mandinga o la polka caryalí. Pues no sería sino visión de elegancia y donosura la que presentaría una garrida marquesa de Francia iniciando un pericón nacional o una cuenca chilena, o un pasillo bogotano, y si le ayudara la ligereza, un gato o sajuriano con todas sus consecuencias.

París 1903. Rubén Darío.³³⁹

Resulta conveniente conocer el texto completo de Rubén Darío, debido a que nos permite contextualizar el entorno político, social y cultural, en que se desarrolló el *cakewalk* a principios del siglo XX. Su postura, como pudimos apreciarlo, no es del todo favorable; sin embargo, realiza una interesante crítica al imperialismo norteamericano y su expansión a través de las danzas modernas, así como sus cadenciosos ritmos musicales que acompañaban a las mismas.

La postura de Darío en cuanto a la irracionalidad del *cakewalk*, giró en torno a la mala forma en que este se ejecutaba, asociándolo directamente con lo primitivo y lo bárbaro; incluso, se llegó a comentar en diversos medios impresos de la época, incluidos los norteamericanos, que el *cakewalk* significaba un atroz retroceso a las formas de expresión dancística. En el *Loup City Northwestern*, del estado de Nebraska, aparece una curiosa

³³⁸ Se refiere al payaso, de descendencia afrocubana, llamado Rafael Padilla, que revolucionó el circo francés de finales del siglo XIX y principios del XX. Destacando principalmente en el *Nouveau Cirque* de París. En una nota del periódico *El Entreacto*, del 16 de julio de 1903, se lee lo siguiente: El Nouveau Cirque mantiene, a su vez, el récord de los éxitos con su baile de negros que danzan el discutido y bullicioso *Cake-walk*. Este espectáculo va pronto a ajustar la tri-centésima representación.

³³⁹ Darío, Rubén, *Cake-Walk. El Baile de Moda*. En: Revista Moderna de México, octubre, 1903. pp.59-61.

imagen titulada “The evolution of the Cake Walk”, en donde de forma “cómica”, entendiendo el racismo de la época como algo gracioso, se mofaban de como esta danza llegaba para desplazar a las danzas clásicas, por un baile de simios.



La evolución del *Cakewalk*. 1903³⁴⁰

De igual manera algunos críticos de la prensa, o articulistas como el mismo Darío, quienes siempre han ejercido un papel fundamental en la distribución, popularización y censura hacia ciertos estilos artísticos, no estaban tan a favor de la expansión del género. Un periodista de la *Revista Española*, en correspondencia especial para *El Popular*, con una narrativa crítica y contundente, mandó un mensaje a los lectores mexicanos de aquella época diciéndoles lo siguiente: “Supongo que uds. ya conocerán en México, ese baile exótico y ... ridículo llamado Cake-Walk, que en esta Corte va adquiriendo carta de naturaleza. Se comprenderá la adopción de algo nuevo y elegante, original y decoroso, pero esas cadencias voluptuosas del Cake... etc. Esos movimientos incitantes, esas posturas provocativas, y el conjunto todo que parece arrancado de una dislocante *source* negra, no puede comprenderse, ni mucho menos disculparse, sobre todo que se le de entrada en lo que se llama “buena sociedad” ”.³⁴¹

³⁴⁰ Nota periodística 1903, *The Loup City Northwestern*, 3 de abril, p.2.

³⁴¹ Nota periodística 1903, *El Popular*, 11 de marzo.



Diferencias entre el Cakewalk y los Valses de salón 1903.³⁴²

A pesar de las múltiples críticas que obtuvo este género, sobre todo por tratarse de un género no inventado por los blancos, en México tuvo un desarrollo considerable, pues hasta las bandas de música del sector militar se vieron inmiscuidas con el mismo. Las bandas militares, que fueron siguiendo los pasos de la del 8° Regimiento al continuar con el intercambio musical derivado de las giras en los Estados Unidos, solían presentarse en la Alameda de la Ciudad de México en donde ofrecían conciertos para el público general.

Estas bandas contaban con un repertorio muy diverso acorde a los gustos de los escuchas, por lo que poco a poco a los valeses y a las marchas se les fueron sumando algunas piezas de *cakewalk* que, como bien lo he señalado en varias ocasiones, también recibió el mismo nombre la música que acompañaba a la danza. Por ejemplo, hubo una audición en la

³⁴² Nota periodística 1903, *El Imparcial*, 26 de abril, p.7. El artículo completo, titulado "Bailes de antaño" es muy interesante, pues realiza un recorrido de los bailes populares de la época; sin embargo, terminan por señalar que es el *cakewalk* el más popular tanto en Europa, como en América.

Alameda el día 16 de febrero de 1903, en donde la banda de Artillería, a cargo de su director, 2º Capitán, Ricardo Pacheco, interpretó el siguiente repertorio:

1. Marcha. - El Cake Walk. - A. Pryor.
2. Valse. - Sonrisas de Abril. - G. Berardi.
3. Obertura. - La Mesonera. - T. Suppe.
4. Valse. - José d'A. - G. Berardi.
5. Fantasía. - Hongrie. - J. Pillovertre.
6. Alborada. - primaveral Gavota. - P. Lacome.
7. Fantasía. - La Feria Española. - P. Lacome.
8. Excenas. - Pintorescas. - J. Massenet.
9. Fantasía. - Las Plantaciones del Sur. - W. París Chambers.
10. El Cake Walk. - A. Pryor.³⁴³

A diferencia del *ragtime*, de este género sí tenemos un par de fuentes fonográficas, que, si bien no son de una calidad tan buena, nos sirven para ejemplificar la música ejecutada por dos tipos de agrupaciones diferentes. En primer lugar, y para continuar con el *cakewalk* de las bandas militares, mencionaré una grabación de la Banda de Zapadores,³⁴⁴ titulada “Chin Chun Chan”, del año 1904. La grabación es presentada de la siguiente manera: “*Cakewalk*, en la zarzuela Chin-chun-chán, por la banda de Zapadores de México, fonograma Edison”³⁴⁵, seguido por los instrumentos que inician con las notas musicales.

El Chin-Chun-Chán, está considerada entre las primeras revistas³⁴⁶ mexicanas³⁴⁷, lo cual nos ayuda a corroborar que este tipo de músicas híbridas estuvieron presentes en diversos espacios de actuación. No importaba si eran “teatros o jacalones y carpas”, estas músicas estaban para complacer a los “tandófilos que sólo querían tangos, cancanes,

³⁴³ Nota periodística 1903, *El Popular*, 16 de febrero, p.1.

³⁴⁴ La pieza musical, titulada “*CakeWalk Chin-Chun-Chán*”, fue adquirida del archivo sonoro *Ucsb Cylinder Audio Archive*, en el sitio: <https://cylinders.library.ucsb.edu/>. La grabación pertenece al número de emisión: Disco moldeado en oro de Edison: 18793, del año 1904. Se puede escuchar la canción en el siguiente acceso: <https://1drv.ms/u/s!Aj7OSIjiC7r71QnewwxM2ZLXkMY?e=j2SB2r>

³⁴⁵ Ídem.

³⁴⁶ La Revista es un espectáculo teatral que surgió en Francia en el siglo XIX, donde se tenía la costumbre de “revisar” los sucesos de todo un año en una obra muy larga, como la famosa revista *Excelsior*. Cuando la moda llegó a España, ahí no se esperaban un año para reunir los sucesos: lo hacían con toda prontitud, como en *La Gran Vía* y algunas otras. De aquí pasó a México, pero como el género apenas si se conocía, lo montaron las propias compañías teatrales de zarzuelas y de esta manera se empezaron a mezclar con las incipientes revistas. Pasado el tiempo, el primero que decidió montar revistas en forma fue Leopoldo Beristáin, y luego le siguieron otros actores-empresarios, como Roberto Soto, María Conesa y Joaquín Pardavé.

³⁴⁷ Pablo Dueñas, *Las Divas en el Teatro de Revista Mexicano*, México, Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos, A.C., Dirección General de Culturas Populares, 1994, p.53.

machichas y cakewalks”.³⁴⁸ La interpretación de la banda de Zapadores es un gran ejemplo para acercarnos a esa sonoridad prejazzística que se escuchaba en el México de principios del siglo XX.



Ilustración de José Guadalupe Posada. “El Chin Chun Chan”. 1904 ca.³⁴⁹

Por otro lado, contamos con la ejecución de *cakewalks* por parte de las Orquestas Típicas, de las cuales es preciso recordar que también formaron parte de aquellas exposiciones norteamericanas del último cuarto del siglo XIX, y que, junto con las bandas militares mexicanas, tuvieron presencia e influencia en los múltiples espacios de actuación de los Estados Unidos, siendo predecesores los directores Carlos Curti y Encarnación Payén.

La grabación de *cakewalk* mencionada, pertenece a la Orquesta Típica de Miguel Lerdo de Tejada, titulada “Buena Vista: Paseo del Pastel Mexicano”,³⁵⁰ el presentador, al

³⁴⁸ Op. Cit, p.22.

³⁴⁹ Ilustración de José Guadalupe Posada sobre el Chin Chun Chan, 1904 ca, “imagen en línea”. Fecha de descarga: 10 de diciembre del 2021. En: <https://museoblaisten.com/obra.php?id=7387&url=El-chin-chun-chan>.

³⁵⁰ La pieza musical, titulada “Buena Vista: Paseo del Pastel Mexicano”, fue adquirida del archivo sonoro *Ucsb Cylinder Audio Archive*, en el sitio: <https://cylinders.library.ucsb.edu/>. La grabación pertenece al número de emisión: Disco moldeado en oro de Edison: 18591, del año 1904. Se puede escuchar la canción en el siguiente acceso: <https://1drv.ms/u/s!Ajj7OSIjiC7r71O63hKBN7E6-hod?e=jzgfIZ>

igual que con la interpretación del “Chin-Chun-Chán”, realiza una introducción muy similar; sin embargo, para la banda de Lerdo, añade curiosamente el mote de “mexicano”, presentando la canción de la siguiente forma: “Buena Vista, *Cakewalk* Mexicano, por la Orquesta Típica Lerdo, fonograma Edison”.³⁵¹ Seguramente el mote de ser un *cakewalk* mexicano, se debió a la instrumentación con que este se ejecutaba, y es que, si comparamos la grabación del *cakewalk* de la Banda de Zapadores, con la de la Orquesta Típica de Lerdo, la diferencia es muy notoria a nivel instrumental, rítmica y melódica.

A esto debemos de sumarle que Lerdo de Tejada, a pesar de que años más tarde en el México posrevolucionario estuviera en desacuerdo total con los géneros norteamericanos debido a la exaltación de música con tintes nacionalistas, compuso y registró múltiples grabaciones que comercializó con la empresa A. Wagner y Levien, que presumen de ser la primera casa de música de nuestro país. Entre las piezas que vendió Tejada, a la ya mencionada empresa, se encuentran las siguientes: ““Amada” vals lento; “Angela”, vals para piano; “Consentida”, vals para piano; “Océano de Amor”, vals para piano; “La Perla”, vals; “Siempre te amaré”, vals; “Sangre Mexicana”, polca; “Las Calandrias”, two step; “Al fin solos”, schottisch; “Baile sorpresa”, schottisch; “Los apuros”, danza en la zarzuela; “Pecados”, tres danzas para piano; “Berta”, *cakewalk* o two step; “Luz”, para piano; “Tuyo”, vals para piano; “Ana María”, vals para piano; “El gran Presidente”, marcha-polca (two step); “Siempre adelante”, marcha; “A México”, danza para piano y canto y “Ya soy feliz”, danza para canto y piano”.³⁵²

Observamos además del *cakewalk*, titulado “Berta”, un par de *two steps*, que se le relaciona también con la ejecución sonora del género en cuestión; sin embargo, los registros musicales de Tejada no son los únicos que hemos podido localizar. La revisión hemerográfica nos lleva a la publicación de un “*cakewalk* en la zarzuela “Noche de Amor”, compuesta la letra por Rafael Median y Juan M. Gallegos, y la música, por Manuel Berrueco y Serna”,³⁵³ quienes también editaron y vendieron sus piezas con A. Wagner y Levien.

³⁵¹ Ídem.

³⁵² Nota periodística 1907, *Diario Oficial de los Estados Unidos Mexicanos*, 25 de diciembre, Tomo XCIII, N°47, p.735.

³⁵³ Nota periodística 1907, *Diario Oficial de los Estados Unidos Mexicanos*, 25 de diciembre, Tomo LXXXIX, N°10, p.160.

Otros de los personajes que registraron piezas de *cakewalk* ante la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes, fueron: Luis G. Jordá, quien entre mazurkas y danzas, registró una serie de zarzuelas en donde se encontraba el “Tango del güiro, una Canción Tapatía, un Cakewalk y una Machicha Argentina”; también encontramos una composición de Jesús Zamora Valdez, con su “Tabasco cake-walk”;³⁵⁴ tenemos a Aranda Felipe G., con el tema “Charmant cakewalk” y a Esprin Manuel con “Vida alegre cakewalk”;³⁵⁵ tenemos a Rafael Gascón con su tema “Hong Kong cakewalk”;³⁵⁶ y por último, he de mencionar a la única mujer localizada al momento que compuso este género; se trata de Teresa B., con su tema “Conesa cakewalk”.³⁵⁷

La industria cultural en México, al igual que con el *ragtime*, la vimos implícita en la venta y distribución de este género dancístico-musical a través de partituras y discos. De igual forma dentro de los Estados Unidos se llegó a comercializar el *cakewalk* hecho en México, pues debido a la instrumentación empleada y al toque latino, les resultaba interesante a los melómanos del país vecino, denominando a este estilo como el “Yankee Charro Cake-Walk”.³⁵⁸ Más adelante veremos como el concepto de ver a músicos mexicanos vestidos de charros tocando las músicas modernas norteamericanas, resultó muy atractivo en los Estados Unidos.

En México se vendían tanto partituras como discos del mencionado Yankee Charro *Cakewalk*; la empresa de Wagner y Levin, figuraron por ser de las principales distribuidoras de estos géneros modernos en el país. Dentro de la colección del Museo del Estanquillo, en la sección de partituras mexicanas, se encuentra una partitura de Rafael Gascón, titulada “Yankee-Charro. Cake Walk Mexicano”, la cual no tiene fecha establecida; sin embargo, por la temporalidad en que este género cobró auge, se infiere que data entre 1910 y 1913. La partitura está ornamentada con una fotografía al centro en donde se aprecian a cuatro bailarinas y cuatro bailarines; las mujeres aparecen vestidas de chinas poblanas, mientras que

³⁵⁴ Nota periodística 1909, *Diario Oficial de los Estados Unidos Mexicanos*, 12 de abril, Tomo CI, N°37, p.1472.

³⁵⁵ Nota periodística 1909, *Diario Oficial de los Estados Unidos Mexicanos*, 20 de julio, Tomo CIII, N°17, p.237.

³⁵⁶ Nota periodística 1909, *Diario Oficial de los Estados Unidos Mexicanos*, 15 de octubre, Tomo CIV, N°10, p.526.

³⁵⁷ Nota periodística 1909, *Diario Oficial de los Estados Unidos Mexicanos*, 23 de enero, Tomo C, N°20, p.258.

³⁵⁸ Nota periodística 1917, *El Tucsonense*, 15 de diciembre.

los hombres portan un frac de estilo norteamericano. En la parte superior se pintan los colores de la bandera mexicana, mientras que abajo las estrellas y las barras de los Estados Unidos se hacen presentes. La imagen tiene una carga simbólica que gira en torno a las identidades híbridas de ambas naciones, en donde la danza y la música fueron de gran relevancia en la diplomacia de los dos países.



Yankee-Charro Cake Walk Mexicano. Rafael Gascón. S/F.³⁵⁹

³⁵⁹ Yankee-Charro. Música de Rafael Gascón. S/F. “imagen en línea”. Fecha de descarga: 06 de diciembre del 2022. Museo del Estanquillo. En: http://www.museodelestanquillo.com/Partituras/index.php?option=com_k2&view=item&id=344:yankee-charro&Itemid=2



Venta de discos. Figura el Yankee Charro *Cake-Walk*. 1917.³⁶⁰

En este apartado pudimos darnos cuenta que la función social que tuvo este género fue muy similar a la del *ragtime*; los espacios de actuación, de igual manera, resultaron ser casi los mismos, aunque he de resaltar que sí hubo algunas diferencias, como por ejemplo, el hecho de que el *cakewalk* pudo inmiscuirse hasta en el sector gubernamental, lo cual pudimos ver en los repertorios de las bandas militares, e incluso en la ejecución de estas músicas dentro diversos eventos privados en donde asistía el entonces Presidente, Porfirio Díaz.³⁶¹ Otra de las diferencias las notamos en la comercialización y distribución de este nuevo producto, que, por razones ya mencionadas, tuvo críticas favorables y no tan favorables, las cuales también veremos presentes en los siguientes géneros híbridos que se popularizaron en México a principios del siglo XX.

³⁶⁰ Nota periodística 1917, *El Tucsonense*, 15 de diciembre.

³⁶¹ Nota periodística 1913, *El Imparcial*, 7 de mayo, p.2.

3.3. Foxtrot

El *foxtrot* se abrió un camino muy similar al del *cakewalk*. Comenzó por entenderse como un nuevo estilo de baile que se ejecutaba con un acompañamiento sonoro semejante al *ragtime* y al *cakewalk*, pero la gran diferencia radica en que esta sonoridad alcanzó su propia identidad a tal grado de convertirse y distribuirse como género musical. El *foxtrot* es sin duda, de los géneros híbridos que hemos visto hasta el momento, el más próximo a lo que más tarde llevaría el nombre de jazz; incluso se llegó a inferir que el *foxtrot* fue el baile y que la conformación de las orquestas era una agrupación jazzística, aún sin que el concepto fuera utilizado como tal.

En una pronta definición, encontramos que el *foxtrot*, o fox-trot, es un baile de salón de origen estadounidense que nació en 1912 con las primeras orquestas de jazz. De hecho, el compositor William Christopher Handy (1873-1958), conocido como “el padre del Blues”, se autoproclamaba en su biografía el creador del género, como inspirador del *foxtrot* con su *Memphis Blues* (“blues de Memphis”, 1912). Handy, en el año 1941, comentaba que “el jazz creció alrededor del foxtrot y *que* todavía lo *tenía* como base principal”. La frase usaba el *foxtrot* como símbolo de todos los bailes modernos, para dar idea de que el jazz era una música creada para bailar.³⁶²

El jazz y el *foxtrot* durante mucho tiempo funcionaron como sinónimos; empero, luego de determinado tiempo, tomaron rumbos distintos, al ser concebido el primero como género musical y el segundo como una danza ejecutada con los ritmos sincopados del jazz. En México contamos con una presencia temprana de este estilo dancístico-musical, que dejó huella sobre todo en el norte del país, en donde influenció a nuevas corrientes musicales, que hoy día forman parte de la identidad musical con el llamado “Regional Mexicano”.

Para darnos una idea del impacto que causó el *foxtrot* en el país, basta con echar una mirada a las obras que apoderó el señor Enrique Munguía, aquel mismo que registró *ragtimes* unos años atrás. En el año de 1914, Munguía registró la propiedad, a nombre de los “Sres. Jos W. Stern y Co; de Nueva York, *quienes eran* editores propietarios de dichas obras y de

³⁶² Esteban Ezquerro, Antonio. Ezquerro Guerrero, Cinta, *Barcelona y la música de moda...*p.184.

quienes *fue* apoderado”,³⁶³ de las siguientes canciones: “Sweetie Dear”, Fox Trot para piano, por Joe Jordán;³⁶⁴ “Palm Beach”, Fox Trot para piano, por Luckyth Roberts; “The Trémoussante”, Trot and One step, para piano, por L.L Lynide, *arreglos* por J. Onivas; “The Music Box Rag”, Fox Trot para piano, por Luckyth Roberts; “The Little Corporal”, Trot and One Step, por Luckyth Roberts; “Sugar Lump”, Fox Trot para piano, por Fred M. Bryan; “Sunset Rag”, Fox Trot para piano, por Fred M. Bryan; “Teenie – Eeenie – Weenie”, para piano y canto, por Paul Lincke y Otto Hauerbach; “Fascinating Night”, para canto y piano, por Aladar Rén y Otto Hauerbach;³⁶⁵ “The Chevy Chasse”, Fox Trot para piano, por J. Habert Blake; “Bugle Call Rag”, Fox Trot, para piano, por J. Hubert Blake & Carey Morgan; por último, “Maurice Fox-Trot” (On a joy Ride), para piano, por Chas Cuvillier.³⁶⁶

De estas canciones, que Enrique Munguía solicitó el registro ante la Secretaría de Instrucción Pública y Bellas Artes, debemos de señalar dos en particular; me refiero a “Sweetie Dear” y “Bugle Call Rag”; la primera, es un tema que cobró importancia no sólo bajo el concepto de *foxtrot*, sino que también lo hizo ya en los años veinte y treinta, dentro del concepto de jazz. Uno de los músicos que popularizó esta canción fue el clarinetista y saxofonista, Sidney Bechet, de quien Eric Hobsbawm mencionaría lo siguiente: “[...] *Bechet* estaba situado estratégicamente, y tenía originalidad y talento más que suficiente para convertirse en modelo e inspiración de otros músicos, o modelos permanentes de los que tocan un instrumento: como Louis Armstrong, Coleman Hawkins, Django Reinhardt, Charlie Parker, Charlie Christian, John Coltrane”.³⁶⁷

Por otro lado, “Bugle Call Rag”, se convirtió en todo un *hit* dentro de la orquesta del clarinetista y director, Benny Goodman, mejor conocido como “El Rey del *Swing*”, quien sin duda es un personaje que cambió el significado, al igual que Paul Whiteman, de aquel primer jazz negro de Nueva Orleans, para blanquear y darle auge al popular jazz blanco de la era del *swing* los años treinta.

³⁶³ Nota periodística 1914, *Diario Oficial de los Estados Unidos Mexicanos*, 19 de noviembre, Tomo II, N°72, p.338.

³⁶⁴ Ídem.

³⁶⁵ Nota periodística 1914, *Diario Oficial de los Estados Unidos Mexicanos*, 17 de noviembre, Tomo II, N°70, p.1.

³⁶⁶ Nota periodística 1915, *Diario Oficial de los Estados Unidos Mexicanos*, 30 de enero, Tomo III, N°26, p.1

³⁶⁷ Mortonbawm, Eric, *Gente poco corriente. Resistencia, rebelión y jazz*, España, Crítica, 2015, p.209.

Lo interesante de los registros de Munguía y la interpretación años más tarde de Bechet y Goodman, nos lleva a entender esa similitud de géneros de los que hablamos en los párrafos anteriores. Muchos de los temas que interpretaron las primeras orquestas de jazz y con ello los primeros solistas de este género, fueron temas que derivaron del *ragtime*, del *blues*, del *cakewalk* y por supuesto, de las composiciones registradas como *foxtrot*, que años más tarde el concepto sería utilizado para la forma de baile, dándole paso a la interpretación musical bajo el nombre de jazz.

De igual forma el fonógrafo fue fundamental en cuanto la expansión del gusto por el género. En 1918 ya llegaban, a través de la venta del Sr. Justino Mejorada, “los últimos Fox Trot y One Step”³⁶⁸ de las disqueras Columbia y Víctor, lo que llevó a propagarse en otros espacios este género dancístico musical, pues la modernidad musical ya no se encontraba sólo en los teatros y carpas de la ciudad, ahora en cualquier sitio que contara con fonógrafo la gente podía acercarse a este género, e incluso, podía resignificarlo instrumental y dancísticamente.

La recepción del *foxtrot*, como la mayoría de estos géneros híbridos, fue bien recibida por algunos y rechazada por otros cuantos. Las críticas por parte de aquellos que no aceptaban del todo el género se intensificaron luego de la búsqueda de una identidad nacionalista durante el México posrevolucionario; empero, de inicio se inmiscuyó en los gustos populares al ser llevado a las calles por diversas bandas militares. Ejemplo de esto, lo podemos ver con la Banda del Estado de Jalisco, que, en una de sus presentaciones en el bosque de los Eucaliptos, interpretaron el siguiente repertorio:

1. Marcha. El Radical – S. Arias.
2. Fantasía. Rigoletto – G. Verdi.
3. Danzas Españolas – Moszkovski.
4. Danzón. El Asombro de Damasco.
5. Fantasía. Fausto – Gounod.
6. Similes (Sonrisas). Fox Trot – Lee Roberts

El Director, A JUAREZ³⁶⁹.

Al final del programa se aprecia una especificación que le añade mucho valor a lo que hizo el ya mencionado Enrique Munguía, en cuanto a la distribución de las músicas híbridas en

³⁶⁸ Nota periodística 1918, *El Informador*, 24 de diciembre, p.3.

³⁶⁹ Nota periodística 1918, *El Informador*, 15 de diciembre, p.6.

México. En la parte final de la invitación al evento, respecto a lo antes mencionado, se lee lo siguiente: “El Fox-Trot más popular de New York y México. Se vende únicamente en el Repertorio de Música del señor Enrique Munguía”.³⁷⁰ Existe poca información del personaje señalado; sin embargo, eso no le quita el que haya sido importante en la distribución musical del *ragtime*, del *cakewalk* y del *foxtrot* dentro del país.

Un segundo ejemplo de las bandas militares tocando *foxtrot*, lo tenemos con la Banda del Estado de San Luis Potosí, cuando en febrero de 1920, amenizó la cena de los funcionarios de la Cámara de Comercio de Chicago que visitaban aquella ciudad; en una nota de *Ecos de la República*, se encuentra lo siguiente: “Por la noche, y en el hotel Sanz, se ofreció a los distinguidos visitantes como “clou d’or” una cena en el hotel Sanz, habiendo sido ejecutadas durante ella, por la banda del Estado, hermosas piezas de música de carácter netamente nacional, como la Paloma, Sobre las Olas, Los Aires Nacionales Mexicanos y varios *one-steps* y *foxtrot*, de los que privan en los Estados Unidos”.³⁷¹

Al igual que con los otros géneros, la interpretación del *foxtrot* no tuvo en sus inicios una especialización como tal; incluso, me atrevería a decir que esa especialización fue alcanzada hasta el momento en que se consolidaron las primeras orquestas de jazz que tocaban *foxtrot*, ya que las Bandas Militares, las Orquestas Típicas y las Bandas Populares, no eran especializadas estrictamente en el género. Esto lo menciono porqué en las fuentes hemerográficas de la época, nos encontramos con programas en donde las bandas podían tocar desde un *foxtrot*, hasta un jarabe o un vals, tal y como lo vimos con el ejemplo de la Banda del Estado de San Luis Potosí.

El género además de tener las plazas públicas como espacio de actuación, estuvo presente en fiestas particulares y salones de baile, en donde solían contratar a dos o más agrupaciones para amenizar los eventos. Por ejemplo, en el año de 1917, en la Ciudad de México, se llevó a cabo un baile llamado “Rosa y Negro”, en donde para celebrar al Sr. Ramón Durán y Calzada, se ejecutó una fiesta-baile dentro de su hogar. En la reunión hubo dos grupos de músicos; por un lado, la Gendarmería Mendoza y por otro, la Orquesta Herrera. Los géneros musicales que interpretaron fueron desde marchas, hasta valeses, jarabes,

³⁷⁰ Ídem.

³⁷¹ Nota periodística 1920, *Ecos de la República*, 27 de febrero, p.10.

números de guitarra y *foxtrot*. Este evento fue característico en la Ciudad de México, debido a la vestimenta que se tenía que portar para poder asistir; por un lado, se solicitó a las mujeres llevar “toilttes rosa y a los caballeros, vestido negro y crisantemo en la solapa”.³⁷²

Este tipo de fiestas en donde se ejecutaban distintos géneros dancísticos y musicales eran muy peculiares, por lo que la industria de la música aprovechaba de estas hibridaciones para vender partituras con carátulas en donde reflejaban los elementos mexicanos, norteamericanos, asiáticos y europeos. Por ejemplo, la carátula de la partitura del *foxtrot* “Quiero Decirte...”, con música de Francisco Santiago y letra de Gustavo Hoyos Ruíz.³⁷³

La pintura de esta partitura es sumamente interesante, pues refleja a la perfección la hibridación de la que se ha venido hablando a lo largo de este capítulo, y es que el *foxtrot* no solamente cobró forma y significado en los Estados Unidos y en México, pues existieron diferentes maneras de adecuarlo e interpretarlo, en donde la diferenciación radicó en el uso de instrumentos de determinada zona o región; por ejemplo, en México se comercializaban partituras de *foxtrot* oriental, *foxtrot* palestino o *foxtrot* catalán, en donde la representación gráfica de las partituras giraban en torno a la cultura que se combinaba con el *foxtrot*.

En el caso de la que ornamenta la pieza de “Quiero Decirte”, se aprecia a una mujer, aparentemente mexicana, con sombrero y trenzas al centro de la imagen tocando una guitarra; a la derecha de esta aparece una mujer con aspecto asiático tocando un instrumento tipo bandoneón; del lado izquierdo resalta el único varón de la imagen, un saxofonista vestido con frac, labios gruesos y piel morena, exagerando los rasgos del típico jazzista de los Estados Unidos; en la parte superior se aprecian a tres mujeres que se pueden asociar a las vedettes de los espectáculos de revista, la de la parte superior izquierda con un toque más yanki, las otras dos con tintes europeos.

³⁷² Nota periodística 1917, *El Pueblo*, 31 de agosto, p.3.

³⁷³ “Quiero Decirte...” *foxtrot*. Música de Francisco Santiago y letra de Gustavo Hoyos Ruíz, 1930. “imagen en línea”. Fecha de descarga: 06 de diciembre del 2022. Museo del Estanquillo. En: http://www.museodelestanquillo.com/Partituras/index.php?option=com_k2&view=item&id=355:quiero-decirte&Itemid=2



“Quiero Decirte...” *Foxtrot*. 1930.³⁷⁴

Como lo mencioné en párrafos anteriores, el *foxtrot* a diferencia de los otros géneros híbridos cobró una especialización que se vio reflejada en el surgimiento de agrupaciones de este género y en la ejecución en diferentes espacios de actuación. El circo dejó de ser un espacio para el *foxtrot*, y no precisamente por el asunto de que el género no fuera del gusto popular, sino que la especialización fue de la mano de la industria cultural de la época, como el caso del fonógrafo y el cine. Esto lo podemos ver en un artículo dedicado al panorama del circo

³⁷⁴ Ídem.

en aquella época, dentro del periódico *El Nacional*, en donde Jesús Villalpando describe como es que el circo cobró otro significado ante los ojos de los consumidores de la época:

Algunos miopes del espectáculo de la vida, lamentan el que habiendo zarzuela en nuestros teatros, vaya la gente al circo. Han creado una lógica de asimilación de circunstancias, por la que aplican el vulgar silogismo de que, puesto que existen la zarzuela y el cine, es innecesario o ridículo ir al circo. “Si ya no somos niños, piensan, si ahora existen la Conesa y la Iris y frecuentemente se estrenan nuevas obras, que nos deslumbran, llenan nuestras horas, complacen nuestros gustos, dejan un sonido de aire fácil, melodías que musitaremos al acostarnos, que serán nuestra primera oración de la mañana, al despertar, que nos acompañarán en la vida de negocios y en la social, y hasta en la oficial; sones maravillosos que, cuando los oyen los compañeros de la ciudad, crece en ellos la estimación y, señalándolos con el dedo como al Dante después de escribir la Divina Comedia, dicen: Ese hombre ha asistido, anoche, a un teatro de zarzuela y en cine ha escuchado un divino “fox-trot”... ¿para qué ir al circo? ¡Que vayan las nanas, las mamás y los niños; no queremos perder el tiempo! Efectivamente, entre la estética de la zarzuela y la ingenuidad del circo hay mucha diferencia, y cabe en ese espacio la frase de Cristo “Haceos mansos y humildes de corazón”. El circo se hizo para la gente sencilla o para los demasiados abrumados de la vida. Verlaine iba al circo.

A la zarzuela asisten los espíritus de moda actual que saben vivir y buscan las impresiones como a las mujeres-almas de anhelo de caricia, espíritus de suave esfuerzo que se dejan llevar por una corriente de agua tibia y deleitosa, y a quienes el despertar es sólo una prolongación del sueño en brazos de mujeres y cojines de harem. Los que van al circo tienen alma de ratón; buscan siempre algo que roer y no ven hacia arriba, por miedo a deslumbrarse.³⁷⁵

Con este breve texto podemos notar como es que se solía asociar a las músicas y bailes modernos con los espacios de actuación más enfocados para la clase hegemónica. El circo quedando como espacio para las clases subalternas, mientras que el cine, el teatro y las fiestas privadas, pasaron a formar parte de los espacios para la ejecución de los géneros modernos dancísticos y musicales.

El *fox-trot* se popularizó tanto que incluso las escuelas se convirtieron en uno de los lugares en donde el consumo de este género se introdujo entre los jóvenes y los niños de varias escuelas del país. Por ejemplo, en lo que hoy día se conoce como “bailables escolares”, en donde se ejecutan “danzas típicas mexicanas”, se realizaban también durante la época en que los géneros modernos se pusieron de moda, lo cual terminaría con la prohibición de Vasconcelos luego de fundarse la SEP en 1921. Además de ejecutarse como actividad

³⁷⁵ Villalpando, Jesús, *El circo está con nosotros*. En: Periódico “El Nacional”, 21 de abril de 1918. p.1.

dancística de las escuelas, también se organizaban eventos dentro de las mismas para generar fondos. En el diario, *El Pueblo*, se lee lo siguiente sobre un evento de este tipo:

BAILES

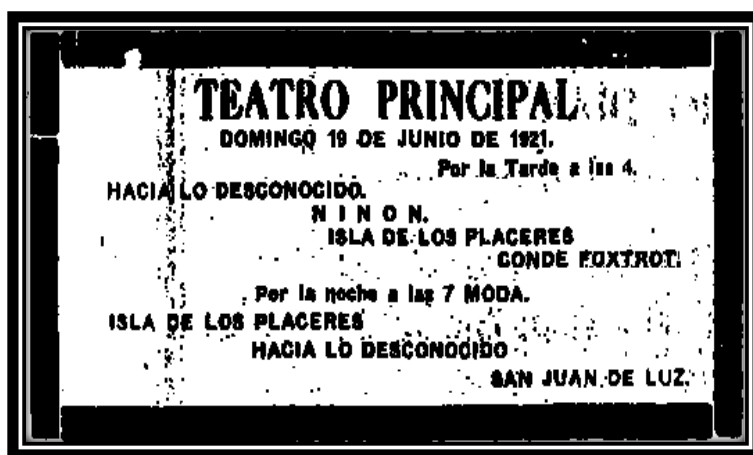
INTERNADO NACIONAL. – El Director, profesores y alumnos del “Internado Nacional”, han garantizado para hoy sábado a las cuatro de la tarde, un suntuoso baile, el cual se efectuará en uno de los salones del mencionado plantel educativo. La comisión organizadora, ha hecho circular escrupulosamente las invitaciones, entre honorables familias de nuestra sociedad.

El baile en cuestión, que terminará a las diez de la noche, se efectuará en el orden siguiente: Vals, danzón, fox-trot, one-step, danzón, fox-trot, danzón, one-step, fox-trot, danzón, one-step, fox-trot, danzón, one-step, fox-trot, vals, danzón, fox-trot, one-step, fox-trot, danzón.³⁷⁶

Otro ejemplo de este tipo, lo encontramos en la Estudiantina de la Normal de Jalisco, que “tocó *foxtrot* luego de una serie de conferencias por parte del Dr. Atl en la capital del Estado”.³⁷⁷ No es extraño que este género fuera interpretado hasta por las estudiantinas de Guadalajara; incluso, Jalisco en general, fue uno de los Estados en donde las músicas modernas se incorporaron rápidamente entre los gustos de la población, pues a parte de las escuelas, las plazas y la comercialización del género a través de los discos, el Teatro Degollado y el Teatro Principal, fueron sitios en donde el *foxtrot* y el jazz, acompañaron a las obras dentro de estos recintos lúdicos. Como ejemplo tenemos las obras “Conde Foxtrot” y “El Príncipe Foxtrot”, presentadas y estrenadas en el Teatro Principal el 19 de junio de 1921, la primera, y el 10 de junio de 1922, la segunda.

³⁷⁶ Nota periodística 1918, *El Pueblo*, 26 de octubre, p.3.

³⁷⁷ Nota periodística 1922, *El Informador*, 23 de febrero, p.1.



Conde *Foxtrot*. 1921.³⁷⁸



El Príncipe *Foxtrot*. 1922.³⁷⁹

Para los años veinte el *foxtrot* continuó con su auge dentro del país. Mientras que la venta de rollos para piano, característicos por ofrecer las últimas novedades como *foxtrot*, *one-steps*, danzones y tangos, iban en aumento, las bandas militares, que tocaban en las plazas públicas, interpretaban ya los temas de Wiedoeft³⁸⁰, un compositor considerado por los historiadores “como uno de los músicos más importantes del *pre-jazz*, o de la época del ragtime. Su estilo

³⁷⁸ Nota periodística 1921, *El Informador*, 19 de junio, p.6.

³⁷⁹ Nota periodística 1922, *El Informador*, 10 de junio, p.6.

³⁸⁰ Nota periodística 1920, *El Informador*, 25 de abril, p.3.

está vinculado a la música de los musicales de Broadway y de la industria cinematográfica, siendo fundamental en las películas de cine mudo”.³⁸¹

La adopción y adaptación de las músicas modernas por parte de las bandas militares, deja en claro que el impacto social y cultural de estos géneros híbridos, llegó hasta el sector gubernamental, lo que nos ayuda a entender las múltiples bandas de jazz que años más tarde se conformarían en los regimientos militares mexicanos, que seguramente, al igual que en las temporalidades que hemos trabajado, no solamente tocaban jazz sino también otros géneros como tangos, sones y *one-steps*, una tradición que se fue dando entre dichas bandas y las orquestas típicas, al realizarse el choque entre los géneros de moda con sus repertorios nacionalistas durante el último cuarto del siglo XIX y principios del siglo XX.

De igual manera, además de impactar en el sector gubernamental, estos géneros se colaron a los gustos populares de las clases subalternas, las cuales escuchaban los ritmos y melodías para después otorgarles una letra y así mexicanizar lo que antes sólo podían interpretar a través de silbidos y tarareadas, como lo comenta Armando Fuentes:

[...] El pueblo tomaba canciones de otras partes, les endilgaban cualquier letra y las cantaba a gusto. Así sucedió con el fox trot americano “Pretty Baby”, cuyo estribillo quedó así:
Cuando mates a la marrana ¿me darás un chicharrón?
Pura lonja; pura lonja...³⁸²

Para esta temporalidad la complejidad de lograr separar y distinguir al jazz del *foxtrot* fue aumentando luego de que las agrupaciones, externas a los regimientos militares y las orquestas típicas, se conformaran como bandas de jazz que tocaban *foxtrot*. Como ejemplo tenemos a la *Gráfico Jazz Band* de la ciudad de Guadalajara, que para 1923 era considerada como “la más aplaudida de las orquestas en sus originales fox-trots, dirigidos por el popular “Tacos””,³⁸³ quien además era conocido por participar en concursos de baile dentro de la ciudad antes mencionada.

Estos concursos fueron incrementándose a lo largo de las principales ciudades de la República. Por referir algún ejemplo, mencionaré un concurso de *foxtrot* celebrado en el año

³⁸¹ Fotografía tomada del blog: *Hans Betancourt “Rudy Wiedoeft (1839-1940)*, en: <https://hansbetancourth.com/rudy-wiedoeft/>. Consultado el 15 de febrero del 2022.

³⁸² Fuentes Aguirre, Armando, *Cal y canto de la Revolución*. En: “El Informador”, 17 de septiembre de 1996, p.4-B.

³⁸³ Nota periodística 1923, *El Informador*, 6 de julio, p.6.

1920, en la Ciudad de México, donde José Torres y Violeta Anderson, seguramente norteamericana, fueron galardonados con el segundo lugar del concurso auspiciado por el periódico *El Demócrata*.



Violeta Anderson y José Torres. Concurso *foxtrot*. 1920.³⁸⁴

Existe poca información sobre los premios que se recibían en este tipo de concursos. Sobre Violeta y José Torres tampoco localizamos dato alguno; sin embargo, la fotografía, empleada para contextualizar el asunto de dichos concursos, nos ayuda a visualizar gráficamente como eran, al menos en la cuestión estética, este tipo de bailes. Lo interesante es ver la moda de la época sintetizada en la vestimenta, el excesivo maquillaje y el cabello de Violeta Anderson; una moda que terminaría por crear todo un movimiento sociocultural a lo largo del siglo XX, con las famosas *flappers*, mejor conocidas como “pelonas”, dentro del territorio mexicano.³⁸⁵

En la misma temporalidad que el *foxtrot* se popularizaba y se comenzaba a gestar el concepto de jazz, un nuevo género moderno, que destacó por ser meramente un baile, se

³⁸⁴ Violeta Anderson y José Torres. Concurso *foxtrot*. Fotografía de un concurso de baile organizado por “El Demócrata”. “imagen en línea”. Fecha de descarga: 23 de enero del 2022. Mediateca INAH. En: https://www.mEDIATECA.INAH.GOB.MX/islandora_74/islandora/object/fotografia%3A145947

³⁸⁵ Para conocer al respecto, ver: Diosdado, Fernanda, *Flappers y jazz en México*, edición Kindle, 2019.

popularizó durante los primeros años de la década de los años veinte. Se trata del *shimmy*, un baile que se injertó rápidamente en el país y que trajo consigo la creación de academias de baile especializadas en todos estos géneros híbridos de los que hemos hablado a lo largo de este capítulo.

3.4. Shimmy

El *shimmy* está completamente relacionado con el género moderno antes visto. Se trata de un baile que se ejecutaba con los ritmos y melodías del *foxtrot*, lo cual podemos corroborar y ver implícito incluso con el mismo nombre acuñado al *shimmy*, que antes de llamarse como tal, era reconocido de diferentes maneras:

El *shimmy fox*, *shimmy* (*shimmy fox-trot*) o *Melody-fox*, literalmente, fox “luciente o brillante, de fulgor tenue o luz temblorosa”, es otro baile de salón, anotado en compás binario, ya sea compasillo o compás partido. Surgió entre los migrantes blancos de Estados Unidos, que tomaron algunas características de los bailes negros de finales del siglo XIX [...] modificados a partir de ciertos bailes gitanos.³⁸⁶

A diferencia de los otros géneros dancísticos, se incorporó a territorio nacional de una forma no tan agraciada. Debemos de tomar en cuenta que, para esta temporalidad, años veinte, el país se encontraba en una reconfiguración de identidad que llevaba el nacionalismo como bandera, lo cual hizo que algunos de los bailes y músicas modernas no fueran del todo bien recibidas en el país. Esto último ha sido el argumento de algunos investigadores en la materia, mismos que asocian el nulo despunte del jazz en México con la prohibición que Vasconcelos realizó tras fungir como secretario de la Secretaría de Educación Pública (SEP); sin embargo, aunque pareciera que se tratara únicamente de esta idea de exaltar el nacionalismo mexicano, con el movimiento vasconcelista la prohibición de las músicas y bailes modernos fue meramente una cuestión internacional.

En los Estados Unidos el *shimmy* comenzó a ser asociado y comparado con la prohibición del alcohol de la época. Por ejemplo, en *El Herald de México*, del 5 de octubre de 1919, se lee lo siguiente al respecto: “[...] el vino pudo haber sido inventado por el diablo”, pero si lo pensamos, también el arte, el “shimmy” y las hermosas mujeres”.³⁸⁷ La prohibición de estos géneros comenzó a principios de los años veinte; la perversión, el sexo y el alcohol, comenzaron a verse inmiscuidos dentro del campo semántico de las músicas modernas.

Esto cobró factura a nivel mundial, ya que ciertos grupos y niveles sociales que se encontraban ligados a la religión católica y a los “buenos modales”, dejaron de consumir todo lo asociado con la perversidad, con el diablo y, por si fuera poco, con los “malos modales”.

³⁸⁶ Esteban Ezquerro, Antonio. Ezquerro Guerrero, Cinta, *Barcelona y la música de moda...* p.190.

³⁸⁷ Nota periodística 1919, *El Herald De México*, 5 de octubre, p.2. Traducción de Héctor Peña.

En el país vecino, específicamente en Nueva York, surgió la “Liga de las Mujeres Americanas”, que tenía como propósito el ir en contra de las mujeres “inmorales” de la época. En *El Informador* se lee lo siguiente:

Ninguna noticia está más acorde con los tiempos cuaresmales porque cerremos que la proporcionada por un grupo de mujeres neoyorquinas que han tenido un gesto escrupuloso de amplia moralidad.

Varias damas de la sociedad elegante que solían reunirse en los salones suntuosos de un club aristocrático para hablar noche a noche de los escándalos del día, de las artistas del Hipódromo o del Wintergarden, de las modas nuevas surgidas de los talleres de la Quinta Avenida, de las locuras de los estudiantes de Greenwich Village y de los pecadillos íntimos de las estrellas cinematográficas, cansadas probablemente de morder, entre sorbo y sorbo a sus aromadas tazas de thé, en los prestigios ajenos sobre los que claraban con exquisiteces de mujeres elegantes sus dientecitos muy finos, muy blancos y bien lustrados con Pebeco o con Colgate’s [...] ya se sabe que las sabias mujercitas yanquis tienen una devoción litúrgica por la notoriedad. Resolvieron combatir los pecaminosos modos del vivir presente y propagar las ideas de una existencia eminentemente sobria y moral. Así nació la “Liga de las Mujeres Americanas”.

Desde luego la agrupación hizo solemne propósito de ir contra los trajes y contra los bailes. No se sabe si han tomado en cuenta las pastorales religiosas y los sermones de los obispos que con frases vagamente apocalípticas han combatido la ligereza de las vestiduras femeninas [...] que exhibían los ejemplares más perversos y costosos de los trajes de mujer. Las mujeres de la liga resolvieron hacer una campaña nacional contra la falda corta y los escotes largos, así como contra el “shimmy” y los demás géneros de baile emocional moderno, que ellas consideraban indecorosos. Su lucha ha dado principio con el ejemplo. Ellas, que solían gastar fortunas enormes en trajes suntuosos y exhibir tersuras admirables entre parquedades de seda, han comenzado a concurrir a su club y a atravesar las calles rumorosas e iluminadas de la urbe gigantesca y férrea, con vestidos sencillos y completos. La falda corta se ha transformado en una enagua hasta el tobillo, las blusas que dejaban al descubierto brazos, espaldas y pechos son ahora corpiños con mangas hasta las muñecas y cuellos hasta la barba y las medias de tela de cebolla son ahora las antiguas de popotillo que usaban nuestras abuelas.

En el baile también han impuesto sus reglas. El “Shimmy” atrayente, emocional y perverso, ha quedado absolutamente proscrito de sus reuniones. El fox-trot se bailará sin balanceos sospechosos, el wals con rigideces británicas y el one-step sin pasos y figura incongruentes. [...] y como los bailes modernos tienen mucho de atrevido, de sensacional y de incitante, prefieren seguir en el imperio de gracia de los minuets.³⁸⁸

Este tipo de clubes, o ligas en contra de los bailes y músicas modernas, existieron en varias partes del mundo. La Liga de las Mujeres Americanas es un claro ejemplo para comprender cómo fue que la aceptación de los bailes modernos y de sus músicas, fueron poco a poco a

³⁸⁸ Nota periodística 1919, *El Herald De México*, 5 de octubre, p.2. Traducción de Héctor Peña.

rechazados por las clases de la alta sociedad. En México estos rechazos y prohibiciones no fueron de principio tan tomadas en cuenta. Mientras en varios periódicos de la época se apreciaban prohibiciones radicales como en París, España o como lo vimos anteriormente, en los mismo Estados Unidos, en el territorio nacional los periódicos replicaban las notas mundiales, pero la prohibición, al menos a inicios de los años veinte, no fue tan impactante como en otras zonas del globo terráqueo.

Durante esta misma temporalidad, mientras que en los Estados Unidos el *shimmy* era asociado con la prohibición del alcohol y el diablo, en la Ciudad de México se abrió una escuela de baile por parte de la colonia americana. El organizador fue el señor Hugh, quien contrató a la señorita Luz María Álvarez, para que impartiera clases de *shimmy*, *foxtrot* y *danzón*, en la calle de Gante, de la colonia Roma.³⁸⁹

Rápidamente las músicas y danzas modernas comenzaron a inundar los salones de baile. La creación de este tipo de escuelas especializadas se vieron inmiscuidas en la propagación del gusto por estos género híbridos; sin embargo, algunas de las asociaciones de baile no estuvieron tan de acuerdo con estos nuevos géneros; en algunos textos narrativos, expuestos en periódicos de la época, como el titulado “La Agonía del Shimmy”, publicado en *El Informador* del 21 de enero de 1920, en donde a través de un relato, un tanto literario, encontramos la postura del relator ante la perspectiva que ejercía el *shimmy* durante la época señalada. En el texto encontramos lo siguiente:

La profesorcita de baile, una deliciosa criatura recién llegada de Nueva York que conocí en un salón de moda donde se baila toda la noche, me preguntó en cuanto me la hubieron presentado:

-¿Baila usted “shimmy”?

Y aunque yo sentía deseos muy profundos de decirle que con ella era capaz de bailar hasta el can-can, no creí oportuno hacer alarde de habilidades imposibles y me limité a contestarle cortés y modestamente que el “shimmy” de vez en cuando lo desencajono de mi repertorio danzante.

-¡Pues hace usted muy mal! – me dijo algo indignada- Porque el que baila eso quebranta horriblemente las leyes y regulaciones adopta por la Asociación Nacional de Maestros de Baile, comete un pecado imperdonable y falta a los deberes y obligaciones que toda persona de buen gusto tiene para con la estética.

No dije nada. Hice un silencio doloroso en manifestación de la persona que me dejaba la filípica exabrupta con que se iniciaba nuestro conocimiento y me contenté con mostrar con

³⁸⁹ Nota periodística 1919, *El Herald De México*, 3 de octubre, p.2. Traducción de Héctor Peña.

el dedo y en una actitud que pudiera traducirse por un quejumbroso “¡cómo a esas gentes no les dice nada”!, a más de diez parejas danzarinas que se deslizaban por el salón herméticamente unidas desde las pantorrillas hasta la cabeza y dando los pasos del one-step con todos los saltos, estremecimientos, balanceos y arrebatos que son característicos del “shimmy”. La profesorcita se mordió los labios. Yo hubiera creído que de la flor pequeña y roja iba a brotar una gota de sangre. Después me dijo con una sonrisa melancólica:

-Eso tiene que acabar pronto. Las autoridades comienzan a tomar cartas en el asunto y la propaganda que nosotros hacemos contra esa clase de baile es intensa. Ya verá usted como tiene que acabar muy pronto.

Y efectivamente, el “shimmy” que no hace todavía dos meses constituía el encanto y la nota sobresaliente en los salones de baile, se va. Está ya en agonía, En breve morirá. Dentro de un pequeño suspiro del tiempo pasará dejando tras de su memoria escandalosa y lasciva como un vuelo de cantáridas, un rumor de recuerdos picarescos y bulliciosos, un pretérito atrevido de balanceos perversos, una estela de voluptuosidades máximas y de saltos, de músicas y de mareos de una ejecución insólita y mayúscula.

El “shimmy”, como estilo de baile, ha sido uno de los placeres que con más ardor acogieron estas buenas juventudes de los Estados Unidos que deben tener un parentesco muy cercano con la divina Terpsícore, porque llevan en su corazón una afición desmedida a la danza. No bien fue inventado - ¡y vayan ustedes a saber quien fue el espíritu diabólico que puso en práctica este refinamiento cadencioso! – en todos los salones, en todos los teatros y en todos los hogares de bailaba de preferencia el “shimmy”. Al compás lánguido y voluptuoso de un foxtrot, en los arrebatos vertiginosos de un one-step o en el suspirar de un wals las parejas se deslizaban estrechamente unidas, peligrosamente aproximadas y dejando muy lejos las contorsiones equívocas de los bailes atrevidos de los cabarets de aventuras nocturnas. Todos los individuos de todos los sexos y de todas las clases sociales sentían el encanto voluptuoso de las exageraciones del “shimmy” y como la costumbre hace la Ley y este baile estaba en voga, ni las madres, ni los maridos, ni los hermanos, ni los novios, ni los amantes protestaban al ver pasar a su vera a las mujeres sobre las que tienen autoridad legal o del corazón, en brazos de algún extraño con el que danzaban músicas de centauros y danzas de contactos peligrosos.

Una dulce amiga mía, que siente un horror púdico por el “shimmy” me decía una vez un tanto irritada: Yo no comprendo como una muchachita de estas permite que su cara se estreche tanto a la de un hombre desconocido y para el que no tiene ningún afecto. Yo admito que este “parking of cheeks”, esta unión de caras y este estrechamiento expresivo de los cuerpos se practique con un hombre a quien se quiera, pero con un desconocido... ¡es el colmo de la igualdad social!...

A las autoridades y a los maestros de baile les pareció también imprudente esta confianza momentánea entre bailadores de sexo distinto y, aunque un poco tarde, después de casi un año de que el “shimmy” imperó en los salones con todos los escándalos de un dios oblicuo, lo sentenciaron a muerte. Las primeras le han desterrado de los bailes públicos y los segundos, como la gentil profesora de Nueva York, le han hecho en su contra una propaganda terrible y mortal. La Asociación Nacional de Maestros de Baile, que en cuestiones danzarinas es toda una autoridad, con el fin de contribuir poderosamente a la eliminación del baile

atrevido, ha publicado diez reglas que son como diez mandamientos y de los cuales los principales dicen así:

“No permitir que la orquesta ejecute piezas vulgares y en tiempo rápido, porque tal música obliga a dar pasos equívocos y variaciones inmorales”

“No bailar muy unido a la pareja, ni permitir que las mejillas de los danzarines se toquen”. Esta actitud da el aspecto de que los bailadores se hacen el amor públicamente. El “shimmy” es el sacudimiento exagerado del cuerpo, intolerable en una persona de buen gusto. Los pasos cortos y constantes a uno y otro lado (característicos del shimmy) no demuestran elegancia ni apostura en el baile.

“Deben evitarse los movimientos sugestivos, procurando en el danzar la misma sencillez y naturalidad que en el andar”

Con estas sentencias y con la actitud severa de la policía se ha logrado que el “shimmy” desaparezca. En Nueva York ha muerto por completo. En ningún cabaret ni salón público se baila ya; pero en Nueva Orleans, que por prestigios tradicionales son más reacios para renunciar a todo lo prohibido, todavía da sus notas llamativas en los pasos cantáridos de numerosas parejas que al bailar parecen decir: el “shimmy” muere, pero no por su voluntad ni por la nuestra, sino porque lo están asesinando...

J. Sauza González.³⁹⁰

Este tipo de prohibiciones vistas en el texto de Sauza, se vieron reflejadas en México un par de años más tarde de la mano de las políticas vasconcelistas. Empero, antes de que esto sucediera, las academias de baile moderno en el país fueron aumentando; varias bailarinas y bailarines que sufrieron los embates tras la prohibición del *shimmy* y del jazz en Europa, Nueva York y otras partes de los Estados Unidos, migraron a la Ciudad de México con la finalidad de seguir ejerciendo su arte y poder enseñar las nuevas danzas dentro de las academias antes mencionadas.

En México, por ejemplo, hubo una bailarina, de procedencia española que fue reconocida como la mujer que enseñó a los mexicanos a bailar *shimmy*; misma que vio en México un país en donde la modernidad se reflejaba en los salones de baile y en el consumo de estos géneros híbridos que hasta ese momento no tenían prohibición alguna y que además eran del gusto hasta del sector político. La presencia de Hilda Moreno, la bailarina antes mencionada, nos ayuda a comprender como las academias de baile fueron otro espacio en donde los bailes y las músicas modernas, cobraron popularidad entre la población mexicana, lo cual cambiaría con la presencia de Vasconcelos al frente de la SEP, como lo veremos más adelante.

³⁹⁰ González, J. Sauza, *La agonía del Shimmy*. En: “El Informador”, 21 de enero de 1920. P.5.



Hilda Moreno. “La bailarina que enseñó a bailar *shimmy* a los mexicanos”. 1921.³⁹¹

Para 1921 el *shimmy* ganó adeptos entre la clase popular de la capital del país. En un artículo titulado “Shimmy de Vecindad”, publicado en *El Informador*, por el periodista “Zutano”, se intenta demostrar como estos bailes, junto con sus músicas de acompañamiento, se inmiscuían en la clase popular, refiriendo estos géneros como una especie de costumbre entre el sector. Zutano comenta lo siguiente: “Los bailes modernos se van introduciendo en nuestras costumbres con necesidad digna de encomio. Un método nuevo del cultivo de la verdolaga, un sistema original para desmancharse las servilletas, una nueva escuela de canto, tardan años largos para encontrar prosélitos entre nosotros. En cambio, un nuevo compás de mazurca o un paso desconocido de “carquiz” penetran inmediatamente en la conciencia popular, agitan a las masas y la colonizan de un modo profundo y decisivo”.³⁹²

El artículo sigue hablando sobre cómo es que la gente de escasos recursos apropiaba estos géneros, cómo “abrazaban la moda coreográfica”³⁹³, y cómo reinterpretaban las

³⁹¹ Nota periodística 1921, *Tulsa Daily World*, 1 de mayo, p.19. Traducción de Héctor Peña.

³⁹² Nota periodística 1921, *El Informador*, 2 de junio, p.2.

³⁹³ Ídem.

músicas en su día a día. Continúa Zutano diciendo que: “No queda ya un solo carpintero ni compositor de paraguas, ni soldados en toda la ciudad, que no domine en todos sus aspectos el famoso y discutido “shimmy”, preocupación de las autoridades y fantasma gris de los padres de familia”.³⁹⁴ De igual forma señala el bajo consumo de las músicas que se escuchaban en el sector popular: “hasta el ilustre [...] y patriótico jarabe se ve ahora relegado al olvido a causa del” shimmy” deslumbrador”.³⁹⁵

El artículo finaliza con la postura de Zutano ante estas músicas y danzas modernas, quien menciona lo siguiente: “Hay que confesar que esto constituye un ataque contra las tradiciones y un atentado contra los fueros del fandango nacional. ¿Con qué contamos para defendernos de la influencia extranjera, y hasta de una posible irrupción armada, si estamos renegando de nuestras más caras tradiciones principiando por el “jarabe”, único género bailable cuya paternidad [...] nos corresponde por entero?”³⁹⁶

El *shimmy*, junto a su acompañamiento musical, que para esta época ya se conceptualizaba como jazz, se asociaba más al sector popular que a la clase dominante. El hecho de que grandes potencias le cerraran las puertas a estos géneros llamados modernos, hizo que el sector de la clase acomodada los suprimiera de sus gustos cotidianos; además, si a esto le añadimos que ya no eran géneros exclusivos de su élite, debido a las *mass medias* de la época, perdieron importancia y significado al ser músicas y danzas alcanzables para las clases subalternas.

El texto de Zutano además de servirnos para ver la relación de estos bailes con el sector popular nos muestra la forma en que los periódicos usaron sus páginas para realizar propaganda en contra de los géneros modernos y para propagar la idea de una identidad nacionalista. En *La Prensa*, de San Antonio Texas, se encuentra un texto, a cargo de un corresponsal en el país, que habla respecto a las campañas periodísticas para frenar el *shimmy* en la Ciudad de México; el corresponsal mencionaba lo siguiente:

Hace pocos días yo entusiasmado de la campaña abierta por los principales diarios contra el inmoral “shimmy”, que reina y priva en todos los lugares donde se baila. Mi entusiasmo tenía dos motivos: el primero, porque antes que nadie había fijado yo en ese escándalo que ninguna

³⁹⁴ Ídem.

³⁹⁵ Ídem.

³⁹⁶ Ídem.

sociedad honrada debe aceptar, y el segundo porque al fin se levantaban las autorizadas voces de la prensa para condenar el mal, denunciado de antemano por las sociedades católicas y por altos dirigentes de la iglesia.

La polvareda que se armó no fue floja, llegó hasta las señoriales mansiones del Primer Magistrado de la Nación y al Palacio Municipal, de donde un día salió Miguelito Lerdo de Tejada presa de santa indignación y dispuesto a acabar con la danza lúbrica digna de las casas de lenocinio o de los jacalones inmundos, regocijo de viejos verdes y de jóvenes descarriados, pero nunca de un salón céntrico a donde concurre lo mejorcito de la sociedad mexicana, como el Salón Rojo.

De buena fe creímos todos entonces que el Inspector de Espectáculos, iba a pasarse las noches de claro en claro vigilando los bailes públicos, imponiendo multas y obligando en final de cuentas, a todo el mundo a bailar como Dios manda; creímos también que los periódicos que con tan buenos principios habían iniciado una nobilísima cruzada, estarían igualmente atentos al curso de la campaña y no iban a dejarla de la mano hasta que las autoridades hicieran su promesa de moralizar lo que antaño fuera esparcimiento honesto, diversión moral sin sombra de malicia y aun espectáculo artístico, elegante y aristocrático si eran la pavana y el minué lo que bailaban nuestros abuelos.³⁹⁷

Es necesario destacar el papel de la prensa en cuanto a la difusión de estos géneros dancísticos-musicales modernos en México. Los periódicos desde la época porfiriana se convirtieron en una vía de comunicación por la que los mexicanos fueron adquiriendo las ideas de modernidad y por la que se fue gestando una cultura de masas en el territorio nacional. La propaganda publicitaria dentro de los periódicos más allá de cumplir con la función de informar fungió como un medio educativo por donde se instruía al mexicano para ser moderno; se le enseñaba el cómo vestir, que cigarrillos fumar, que música escuchar, que películas observar y hasta que productos gastronómicos consumir para ser un ser moderno.³⁹⁸

Ejemplo de este tipo de función que tuvo la prensa en aquel momento, lo podemos ver en la cita anterior en donde el escritor de la nota en el periódico, *La Prensa*, se refiere a un movimiento que se estaba ejerciendo por parte de algunos diarios del país que tenían la idea de ilegitimar al *shimmy* y a todas las músicas y danzas que estaban de moda en aquellos momentos; sin embargo, como ya lo he mencionado en algunos párrafos atrás, a pesar de las prohibiciones de estos géneros en otras partes del mundo, en México no veían mucho resultado. El periodista continúa con lo siguiente:

³⁹⁷ Nota periodística 1921, *La Prensa*, 7 de junio, p.3.

³⁹⁸ Ver: Steven B. Bunker, *La creación de la cultura de consumo mexicana en la época de Porfirio Díaz*, México, FCE, 2021, P. 318.

[...] La desilusión fue tan grande como el entusiasmo. Un día de estos en que, lo confieso con rubor, ni yo mismo me acordaba ya de la famosa campaña, apareció en todos los periódicos de la Ciudad de México, un suelto concebido más o menos en estos términos: “En la fiesta organizada por los periodistas en el Tívoli del Elíseo, constituirá el mayor atractivo un Concurso de Shimmy, en el que tomarán parte señores y señoritas de reconocida habilidad en el arte coreográfico. Se invita a todos los afectos a dicho baile a que tomen parte en el concurso y se disputen los premios destinados a los vencedores”.³⁹⁹

La crítica que realizó el redactor de la nota fue debido a la incongruencia de los medios periodísticos al promover una campaña en contra del *shimmy*, mientras que, a la misma vez, realizaban concursos de baile del mismo género. Le parecía que los diarios no estaban aprovechando la influencia de estos medios hacia las masas, añadiendo al texto lo siguiente: “los importantísimos periódicos capitalinos, que tienen una influencia enorme, no saben rematar sus empresas. Si ellos quisieran, el *shimmy* ya no existiría en México”⁴⁰⁰. Empero, esto no ocurría debido a los intereses comerciales de una industria del espectáculo que se gestaba en territorio nacional. En el discurso público se condenaban a estos géneros, pero en la práctica los intereses económicos borran esas resistencias.

Las campañas periodísticas y gubernamentales en contra de los géneros modernos, para 1921, no daban resultados. A pesar de que las mencionadas se asocian directamente a José Vasconcelos, hubo antes un movimiento a cargo de los inspectores de espectáculos en donde Miguel Lerdo de Tejada llevó la batuta del movimiento durante buen lapso. El inspector de espectáculos tenía como función el cuidar que en los salones de baile no se ejecutaran los géneros modernos; pero, como lo hemos visto en el artículo de *La Prensa*, no se consiguió frenar al movimiento dancístico-musical; el redactor de la nota termina con lo siguiente:

[...] Y aventuradas o no mis suposiciones, lo cierto del caso es que a la fecha nadie ha vuelto a tocar el asunto, y el “shimmy” va tomando fuerza y ganando en descaro todos los días. Que Miguelito Lerdo sigue con su cargo de inspector de Espectáculos, que no ha ratificado sus propósitos de meter a decentes a los bailadores y que estos, como si nadie hubiera dicho una palabra, cada vez se entusiasman más con sus infames bailes y han aprendido nuevos frotamientos desconocidos todavía para los negros de Cuba que se derriten de lascivia en sus rumbas y en sus danzones de repugnante y triste animalidad y que, en resumidas cuentas, el

³⁹⁹ Nota periodística 1921, *La Prensa*, 7 de junio, p.3.

⁴⁰⁰ Nota periodística 1921, *La Prensa*, 7 de junio, p.3.

mal sigue, y todos estamos aquí tan frescos como si no se tratara de un peligro que algún día pudiera hacerle daño a uno de nuestros más caros afectos.⁴⁰¹

El *shimmy* se propagó en México durante los primeros años de la década de los veinte. A pesar de que el género se asociaba más a las clases subalternas, para 1922, se presentó en el Teatro Degollado, de la ciudad de Guadalajara, Jalisco, una cartelera en donde el *shimmy* figuraba dentro de ella con la función estelar de las 21 hrs. La obra presentada se llamó “Su Majestad el Shimmy”, y se estrenó el 22 de mayo del año antes mencionado.⁴⁰²

Referente a la obra no se ha localizado información alguna que nos ayude a complementar y conocer más al respecto, pero es casi seguro que el desarrollo de esta giraba en torno a algún bailarín del *shimmy*, mientras que el acompañamiento sonoro de la obra se encontraba a cargo de una orquesta de jazz o de *foxtrot*, como se le conocía en esos momentos.



“Su Majestad el *Shimmy*”. 1922.⁴⁰³

⁴⁰¹ Ídem.

⁴⁰² Nota periodística 1922, *El Informador*, 22 de mayo, p.4.

⁴⁰³ Nota periodística 1922, *El Informador*, 22 de mayo, p.4.

A pesar de que este baile se estableció en México justo cuando las regularizaciones contra las músicas y danzas modernas comenzaban a realizarse por parte de las autoridades mexicanas, fue muy consumido dentro de los diferentes sectores de la sociedad, aunque su mayor auge lo tuvo dentro del sector popular que disfrutaba de lo que comenzaba a ser prohibido entre las clases dominantes. El *shimmy*, a diferencia de los otros géneros que vimos en este capítulo, estaba ligado ya al concepto de jazz como tal, es decir, lo que sonaba de las orquestas modernas, orquestas de jazz u orquestas de *foxtrot*, era ya lo que musicalmente hablando se le empezaba a denominar jazz, aunque el concepto apenas estaba siendo utilizado. Además del *shimmy*, durante esta misma temporalidad, se inventaron algunos otros bailes que, si bien no tuvieron tanto éxito, también son parte de la interpretación corporal del jazz; dentro estos bailes se encuentran el “*turkey-trot* (trote de pavo), *bunny hug* (abrazo de conejo), *grizzli bear* (oso grizzly) [...] *Charlie Chaplin Wiggle* (meneo de Charlie Chaplin) y el *Charleston*”;⁴⁰⁴ siendo este último de los que alcanzaron mayor popularidad en el país y el mundo entero, además de ser de los géneros que tuvieron su propio estilo musical, llamado de la misma manera, que difícilmente puede diferenciarse de la sonoridad del jazz.

⁴⁰⁴ Nota periodística 1992, *El Informador*, 05 de octubre, p.13.



Shimmy, baile moderno. Arreglo de ML. Castro Padilla. 1921.⁴⁰⁵

⁴⁰⁵ *Shimmy*. Arreglo para piano de ML. Castro Padilla, 1921. “imagen en línea”. Fecha de descarga: 06 de diciembre del 2022. Museo del Estanquillo. En: http://www.museodelestanquillo.com/Partituras/index.php?option=com_k2&view=item&id=352:shimmy&Itemid=2. En este ejemplo de la partitura distribuida por la empresa Wagner y Levien, podemos encontrar elementos significativos que giraron en torno al consumo de este género dancístico-musical; elementos que van desde la sensualidad de la mujer que posa sin usar sostén, la falda corta que resalta sus muslos tonificados, el

Los bailes y músicas modernas que se desarrollaron durante el último cuarto del siglo XIX y las primeras décadas de los años veinte, del siglo XX, son sin duda una vía directa para localizar y entender cuáles y cómo fueron las primeras aproximaciones del jazz en México y conocer como fue la aceptación y adaptación de estos géneros por parte de los músicos, la sociedad y por el gobierno mexicano. Partiendo de la idea de la conexión e intercambio de identidades culturales entre México y los Estados Unidos, se ha planteado la idea de que el jazz no llegó a México en los años veinte, sino que las primeras sonoridades que a lo largo de la temporalidad antes señalada, siempre estuvieron en territorio nacional a través de las Bandas Militares y las Orquestas Típicas, y a través de la venta de discos y la creación de academias dedicadas específicamente a estos géneros es en donde podemos localizar esta serie de hibridaciones que terminaron por cuajarse bajo el nombre de jazz.

La locura del baile provocó que este nuevo género ya consolidado como tal, al igual que el *shimmy*, fuera no del todo bien visto por la alta sociedad mexicana. El jazz y su significado se asoció con los malos modales, con el alcohol y los excesos; sin embargo, a pesar de las prohibiciones figuró en ciertos grupos sociales y gubernamentales, como lo veremos en el próximo capítulo.

tatuaje con forma de corazón en la espalda y el maquillaje que simboliza, junto a su cabello corto, la rebeldía de las *flappers* de los años veinte; todos ellos elementos prohibitivos dentro de la moralidad de algunos sectores privilegiados.

Capítulo IV. El jazz en México. Aproximación a las primeras apariciones del concepto en el país. Significados, masificación, prohibición y músicos, 1920-1930

Las músicas híbridas de las bandas que acompañaron a los géneros dancísticos vistos en el capítulo anterior comenzaron a ser reconocidas bajo el nombre de jazz. Una especialización del concepto comenzó a desarrollarse a lo largo del país; sin embargo, el hecho de que una banda incluyera el nombre de jazz como identidad de esta, no significaba que estuvieran especializadas únicamente en ese género musical.

El concepto de jazz en México al igual que en los Estados Unidos, no fungió como lo conocemos hoy en día de manera inmediata; en un su temprano inicio, las bandas militares, las orquestas típicas, las orquestas de pueblo y las llamadas *novelty band*, siguieron llamándose como tal, aunque en su repertorio incluían piezas ya denominadas como jazz. Esto no fue algo nuevo de los años veinte, recordemos que en las décadas anteriores estas agrupaciones incluyeron en su repertorio temas de *ragtime*, *cakewalk* y *foxtrot*; lo que sí fue diferente, fue la especialización paulatina de bandas enfocadas exclusivamente en el género que comenzaba a popularizarse y comercializarse bajo el nombre de jazz.

Lo que quiero decir es que, en un principio, tras la llegada del concepto de jazz a México, las agrupaciones sólo añadieron piezas con este nombre a sus repertorios, pero al pasar de los años, las mismas agrupaciones con la finalidad de mostrar que eran modernas, decidieron especializarse y reconocerse como “Banda de Jazz”, “Agrupación de Jazz”, “Orquesta de Jazz” o “Jazz Band”. Este fenómeno lo encontramos en algunas agrupaciones militares que comenzaron a llamarse “Marimba Jazz” de determinado escuadrón, o en algunas bandas que antes solían ser grupos de acompañamiento en los circos o teatros y que posteriormente serían conocidos como bandas de jazz.

El que en ese momento las agrupaciones fueran “*jazz band*”, no significaba que fueran agrupaciones que tocaran únicamente la música adecuada para los bailes modernos de la época, sino que el concepto mismo tuvo diversos significados, que a través de los años tuvo, sigue y seguirá teniendo, múltiples resignificaciones. Por ejemplo, en primer lugar, el concepto de jazz fungió para señalar un nuevo estilo de baile, teniendo un significado muy similar al *shimmy*; posteriormente pasó a relacionarse con los conjuntos musicales que

tocaban para los bailes de la época; estos conjuntos comenzaron a caracterizarse por contar con trombones, saxofones, banjos y otros cuantos instrumentos que se asocian directamente con el campo semántico del jazz; y finalmente, al menos hasta donde abarca la temporalidad de esta investigación, cuando el concepto comenzó a utilizarse para referirse a un género musical configurado como tal, cuando se entiende como un complejo musical con componentes musicales y dancísticos, en donde se engloban músicos, agrupaciones, piezas musicales, estilos musicales, espectáculos, espacios de interpretación, etc; lo cual nos lleva a pensar en el concepto como el género que conocemos hoy día.

En este último capítulo dedicado al jazz como proceso social y cultural en México, haremos alusión a las diferentes formas en que se entendió y se transformó el concepto en territorio nacional, comenzando por el primer acercamiento de este. Aparentemente el jazz se asentó en México durante los años veinte, del siglo XX; sin embargo, la conexión y el intercambio de identidades y cultural del que hemos venido hablando, refutaría una llegada del género hasta dicha temporalidad. El concepto de jazz se conoció en territorio nacional desde que en los Estados Unidos se le comenzó a denominar como tal. En la búsqueda hemerográfica, que ha sustentado esta investigación, hemos localizado la que en nuestra base de datos funge como la primera publicación del concepto de jazz en México; se trata de un artículo del español Antonio Zozaya, dentro del periódico *El Pueblo*, en la sección “Del ambiente y de la vida”, en donde se puede leer lo siguiente al respecto:

En plena guerra ha aparecido un nuevo baile; se denomina jazz; al decir de los inteligentes, es algo más vivo que el fox-trot, más apasionado que el five step y por de contado mucho menos complicado que el tango. Desde ahora centenares de millares de jóvenes se quebrarán los cascos buscando las actitudes más simiecas y las contorsiones más servalicas porque es de advertir que, después de imitar al oso, a la zorra, al pato, al pingüino y al saltamontes, los danzantes de raza se deciden, por fin, a imitar al mono. Jazz es una simple pantomima en que se evoca la poesía insuperable del onis-tití. En sentir de algunos antropólogos, es una tierna invocación a nuestros antepasados de los bosques, que desperezaban su sensualidad en los ramajes y las lianas.

Hay una edad en la que ya no se baila y en que estas mímicas, más y menos acompañadas, parecen una absurda ridiculez. Sin embargo, es preciso reconocer que lo único serio que suelen hacer algunos hombres en su vida, es bailar. A un observador atento le sorprende la actitud hierática, el gesto solemne, la seriedad insólita con que suelen entregar a su versión favorita los bailarines. El inolvidable Eusebio Blaseo dijo que en ninguna parte es posible ver tantas caras risueñas en fila como en un entierro. Igualmente se puede asegurar que para ver muchas caras serias en corro, se hace preciso asistir a un baile. Respondiendo a

su origen tiene algo de ritual, y es de ver la cara adusta, la expresión grave, el semblante severo de los bailarines de Bombilla o de chez Dique Maxims. Contemplándolos se adquiere la certeza de que están haciendo algo trascendental, cuyo alcance no comprendemos los demás mortales, que no desentrañamos la complejidad del vals de tres tiempos. El baile acaba por donde empezó: por ser rito. Ved a un moderno bailarín y recordad las pinturas murales de Menfis y de Tebas: iguales gustos gratos y acompasados, análogas posturas simbólicas. Tórtola Valencia fue una revelación, con sus sofisticaciones griegas y egipcias; tenían sus extravagantes danzas mínimas, algo cosmogónico, astral, que diría Rosa de Luna. Son los astros, en verdad, según nos refiere Luciano, los modelos de la primera danza y hay algo en el baile que nos desdobra y hace ostensible nuestro otro yo. ¡Quién sabe si, así como después de la victoria bailaron los tracios al compás de la flauta, después de esta guerra apocalíptica no reenumeran a bailar, al compás del pito de mando, todos los ejércitos permanentes!

[...] Todas estas consideraciones vienen a la imaginación al presenciar un baile cualquiera. ¿Qué otra explicación pude darse al furor por inventar bailes nuevos, inesperadas contorsiones y actitudes grotescas ante la horrible desolación universal? Para que el baile fuera desbordamiento de alegría, sería menester que las ideas actuales no fueran tan lúgubres a los medios de subsistencia tan caros. No; se baila y, a vuelta de posturas bizarras, se hace con seriedad, como si se afirmara que, después del desplome de tantas ideologías y tantos sistemas de humanización, lo único humano es el llamamiento de la especie, que cuando todo parece periclitar, sacude sobre la juventud el polvo dorado de sus alas. Bailad, jovencitos bailad [...] volvamos a lo primitivo ya que lo que engendra una civilización compleja y pretenciosa no conduce sino a la horrible mueca de la degeneración y el infortunio. Una mujer que se estremece en vuestros brazos, un pecho femenino que palpita junto a vuestro pecho, una mirada apasionada que se fija en vuestras pupilas, todo esto bien vale un Derecho Internacional que fracasa una moral y una metafísica que se revierte al polvo. La efímera misma sabe que el amor es lo único serio de la vida y una vez que le ha satisfecho, muere. Comprendo vuestra seriedad al contar los pasos de la matehlcha y las vueltas del rigodón americano. [...] ¡Viva la vida! El paso austero filosófico nos ha llevado a la configuración y al desastre. ¡Gloria al fox-trot!⁴⁰⁶

El texto de Zozaya nos muestra cómo a primera instancia el concepto de jazz se asociaba con un nuevo estilo de baile. Debemos de tener en cuenta que esto fue en el año de 1918 y que apenas se incorporaba a la escena dancístico-musical, por lo que incluso, la postura del periodista es en apoyo al nuevo baile que, según el autor, tenía un significado ritual, que hasta la fecha se le sigue relacionando con ello.

Sin embargo, a pesar de que Zozaya lo relacionara con una expresión dancística, en algunos periódicos estadounidenses, de temporalidades próximas, el concepto se asociaba de lleno con la conformación de las agrupaciones y con la sonoridad de estas. Por ejemplo, en

⁴⁰⁶ Zozaya, Antonio, *Del ambiente y de la vida*. En: "El Pueblo", 21 de abril, 1918, p.11.

1917 existió una orquesta muy peculiar que llevaba el nombre de *Jazarimba Orchestra*. Con lo peculiar me refiero al uso de la marimba en este género musical, que si bien se cree que fue Lionel Hampton, en 1928, el primero en utilizar y aportar un nuevo instrumento, el vibráfono, en la fila instrumental del jazz,⁴⁰⁷ en realidad, once años atrás, la *Jazarimba Orchestra* ya se encontraba usando un instrumento de la misma familia en la conformación de su agrupación, teniendo un peso tan grande que el nombre del instrumento se ve implícito en la mezcla del que le dio identidad a la banda.

Ever heard
a
JAZARIMBA ORCHESTRA?

A NOVEL, melodious blend of the sparkling, dashing Jazz Band with the widely favored Marimba Band. It has a wonderful "swing" to it for dancing. Those who enjoy something new and different should be sure to hear the Jazarimba Orchestra play these selections on Starr Records:

Spanish Beauties Over There
A Bunch of Roses

Starr Records

65c are double-sided — each side playing nearly 5 minutes.

75c A good variety of up-to-the-day selections are offered. You get better value in Starr Records. Call and hear some of your favorites — there's no obligation.

\$1

THE STARR PIANO COMPANY
1829 Third Avenue, Birmingham, Ala.
Montgomery, Ala., 3 South Palafox St., Pensacola, Fla., 1241
Franklin St., Tampa, Fla., Nashville, Tenn., Chattanooga,
Tenn., Knoxville, Tenn.

Jazarimba Orchestra. 1917.⁴⁰⁸

En la imagen anterior se observa como ya en 1917, dentro de los Estados Unidos, se comercializaba el jazz como ese complejo musical que englobaba a los elementos dancístico-musicales en donde se veían implícitos tanto los instrumentos, como los sonidos y los bailes

⁴⁰⁷ Peña, Héctor, *La ruta del Jazz. Itinerario del Jazz...* pp. 73-74.

⁴⁰⁸ Nota periodística 1917, *The Birmingham Age-Herald*, 25 de noviembre, p.6.

ejecutados. La *Jazarimba Orchestra*,⁴⁰⁹ ofrecía en su repertorio temas en alusión al *ragtime*, temas para bailar *one steps* y *foxtrots* y también tocaban música de vals y algunas cuantas marchas, lo cual nos ayuda a entender que dicho complejo abarcaba todo lo que anteriormente sólo denominaba a un estilo de baile; siendo el jazz un total general que aglomeraba las danzas y las músicas modernas de la época.

El uso de la marimba fue popular en los Estados Unidos durante el último cuarto del siglo XIX y principios del XX; de hecho, es viable recordar como la marimba fue parte importante de aquella primera Orquesta Típica, de Carlos Curti, que sorprendió al público norteamericano con los solos ejecutados en sus diversas presentaciones. Esto es otra muestra del como de la vena mexicana y latina tuvo presencia en los principios sonoros del jazz, tan es así que, tras la aparición temprana del concepto, se llegaban a cuestionar los periodistas europeos y mexicanos, sobre este nuevo género que rápidamente ganaba adeptos. Por ejemplo, en un diario de Valencia, España, llamado *Las Provincias*, se puede leer lo siguiente:

Jazz Band o Música Cubista

¿Saben ustedes lo que es una “jazz band”? Están muy de moda y este nombre inglés sirve para darle “cachet” aristocrático a una cosa que ya conocíamos bien nosotros con el nombre de “murga gaditana”. Una “jazz band” es una orquesta, más o menos “americana”, que ejecuta con frenesí pasos dobles de Souza, cake-walks, ragtimes, y otras tantas músicas ensordecedoras. Los artistas tocan con las manos, con los pies, con la nariz, ¡qué sé yo!; soplan en cualquier sitio, golpean no sé dónde, y mezclan en un frenesí de sonidos las notas del bajo, los silbidos del pífano, los redobles del tambor, sin hablar de los golpes de tam-tam y los ecos de bocina de automóvil.

Ello parece ser una mezcla muy a la americana; probadlo y en pocos segundos sentiréis como os da vueltas la cabeza. Evidentemente se trata de música de guerra, por cuanto en estas orquestas explosivas, se reconoce con facilidad el estampido del cañón, el traqueteo de las ametralladoras y el silbar de los obuses; hasta llegan momentos en que todas las fuerzas de los “jazz band” se desatan y se dice no sin temor:

-¡Ya va a saltar la mina!

En todos los music-halls y salones de varités, grandes y chicos, hay bandas como las mencionadas, que no son precisamente municipales. Hasta en los teatros van haciendo su

⁴⁰⁹ Para acercarnos al panorama sonoro de dicha orquesta, podemos escuchar la pieza musical titulada “¿What this? Fox-trot”, que fue adquirida del archivo sonoro *Ucsb Cylinder Audio Archive*, en el sitio: <https://cylinders.library.ucsb.edu/>. La grabación pertenece al número de emisión: Amberol azul de Edison: 3719, cilindro 5883. Se puede escuchar la canción en el siguiente acceso: <https://1drv.ms/u/s!Aj7OSIjiC7r71DvpaEU8owK6lWF?e=TwtuEa>

aparición; el género chico ya se lanza decididamente por ese camino y no desesperamos de oír esa música cubista en plena ópera del Real y del Liceo.

En rigor, ¿en dónde no escucharemos “jazz band”? Un Congreso, un mitin, todos esos soviets en donde vocifera, se ruge y en donde cada cual toca su cornetín, su pífano o su tambor, ¿qué son más que “jazz band”? Sesiones hay en las cámaras que, desde el punto de vista musical hubieran dejado pálidas y dulzonas a las más churruerescas fantasías de las orquestas del Far-West: ¡que nos hablen de la “jazz band” de nuestros virtuosos del Congreso!

También resulta “jazz band” la orquesta internacional de nuestros días, en donde se dan tantas notas...

Está Europa toda resonando clamores, himnos, cañonazos y explosiones horribles, esta Europa en donde por doquier se mezclan las fanfarrias bélicas con el estrépito de las fábricas de cañones, debe producir en la inmensidad de los espacios siderales un ruido tal, que los pacíficos habitantes de Sirio deben decirse tapándose los oídos:

-¡Mira! ¡Una “jazz band” terrestre!

WYLM.⁴¹⁰

El periodista español hace un guiño textual al cuestionar si el jazz debe de ser considerado como una expresión totalmente norteamericana o si se trata de música cubana que ya se conocía desde tiempo atrás bajo el nombre de “murga gaditana”. Lo mismo pasaba en México con algunos periodistas al relacionar el concepto de jazz con el de charanga:

La “CHARANGA” o sea el “JAZZ” será desterrado de México. Se le califica como música para Baile de Negros en las Planicies de Liberia
CD. DE MÉXICO, mayo 31. La forma de baile llamado jazz o en español “charanga” es objeto de los ataques de los artistas de baile y de los maestros de reputación nacional en música. Acaba de formarse un Club artístico compuesto de personas de reconocida cultura, que se dedicará a desterrar las costumbres mexicanas la “charanga” o “jazz” baile solo usable entre los negros dicen ellos de las planicies de la Liberia.⁴¹¹

Más allá de observar que para 1922, el jazz buscaba ser desterrado del país, lo cual lo veremos más adelante, lo que interesa de la nota anterior es la relación conceptual que se le daba al jazz con la charanga, siendo este último un concepto utilizado desde mucho tiempo atrás dentro del territorio mexicano, que como término y agrupación musical tuvo una gran capacidad de adaptación en diversos momentos y circunstancias sociales. El uso que se le dio al concepto de Charanga en México, aparentemente, fue cambiando a través de los años. En 1886, encontramos el concepto para referirse a la conformación de una agrupación militar que se caracterizaba porque las voces principales de la agrupación no eran los “instrumentos

⁴¹⁰ Nota periodística 1918, *Las Provincias. Diario de Valencia*, 8 de noviembre.

⁴¹¹ Nota periodística 1922, *El Tucsonense*, 1 de junio, p.1.

de apariencia más enorme, más vueltas de metal y más llaves, que quizás no *tenían* más oficio que dar acompasadamente una nota grave y monótona. Charanga muy a propósito para una formación, serenata o concierto parlamentario”.⁴¹²

Podríamos decir que, en primera instancia, la charanga se asoció a las bandas militares por sus instrumentos que conformaban las mismas. Durante el último cuarto del siglo XIX, era común ver como se hacía referencia en las presentaciones de las bandas de los regimientos de caballería al presentarlas de la siguiente forma: “6° regimiento de caballería. Ya se encuentra radicada temporalmente en esta ciudad desde el lunes 17 al que cursa. Trae una buena charanga y dará magníficas serenatas”.⁴¹³ Este concepto, al igual que el de jazz, ha tenido sus complejidades al intentar definirlo. En una nota de 1908, tras intentar llegar a una definición del concepto “fanfarria”, que también se le relacionaba con las agrupaciones musicales, el periodista de esta menciona que:

[...] esa palabra, a parte de otros significados musicales que no vienen a pelo, tiene el muy conocido de “reunión de músicos que sólo se valen de instrumentos de metal”. [...] He consultado a mi abuelito, que fue músico mayor en un batallón de la Milicia Nacional, y su merced me ha dicho: A eso siempre se le ha llamado “charanga”. Acudo al Diccionario para cerciorarme, y con efecto, dice de la charanga que es la música militar que “consta únicamente de instrumentos de metal”. Lo de “militar” creo que sobra, por que también pueden formar una banda de esas los eclesiásticos o quienes se les antoje ese gustazo.⁴¹⁴

El concepto de charanga que ha salido a colación ha sido con la intención de complementar y solidificar la hipótesis de que los orígenes sonoros del jazz también estuvieron presentes y fueron conocidos en el territorio nacional muchísimo antes de que el concepto “jazz” apareciera a nivel internacional. Aquel compendio de bandas militares especializadas en los instrumentos de metal, también se relaciona con las *brass band* norteamericanas asociadas directamente con los orígenes del jazz, sobre todo por el uso de la tuba, las trompetas y los saxofones. En la prensa solía especificarse esta peculiaridad de las charangas y los instrumentos de viento; en una nota de 1904 se localiza lo siguiente: “a un kilómetro de distancia los músicos de la charanga continuaban soplando en sus instrumentos”.⁴¹⁵ La

⁴¹² Nota periodística 1886, *La Voz de México*, 29 de enero, p.1.

⁴¹³ Nota periodística 1887, *La Voz de México*, 22 de octubre, p.3.

⁴¹⁴ Nota periodística 1908, *La Voz de México*, 16 de octubre, p.2.

⁴¹⁵ Nota periodística 1904, *La Voz de México*, 19 de octubre, p.1.

relación de los instrumentos con este concepto es de suma importancia para conocer la relación semántica que se encuentra entre los conceptos de charanga y jazz.

Sin embargo, este concepto posteriormente se fue asociando a otras formaciones musicales que se alejaban del sector militar. Las bandas de los establecimientos, por ejemplo, comenzaron a calificarse como charangas y fueron relacionadas con lo estridente y lo popular, alejadas de los buenos modales y gustos de las clases altas. Empero, a pesar de que estos sectores sintieran que su consumo de las músicas de los teatros era muy diferente y refinado, lo que sonoramente se ejecutaba en los circos de los barrios, era lo mismo, pero con diferente significado y diferentes vestimentas que lo que se presentaba en las mejores zarzuelas de la ciudad.

Esto se debió a que a pesar de que existió una diferencia entre las clases sociales y sus consumos, los músicos solían tocar para ambos sectores y en diferentes espacios. Comenta Sonia Medrano lo siguiente:

[...] a pesar de las diferencias, existía un diálogo constante, puesto que los músicos que amenizaban los bailes y las fiestas tocaban para ambas clases; a pesar de que algunos de ellos pertenecían a las bandas y orquestas oficiales, buscaban otras posibilidades de trabajo fuera de sus horas de servicio en los teatros o plazas, e iban a tocar tanto a las cantinas como al club o a las iglesias o a los bailes; además, fieles a la regla de oro “al cliente lo que pida”, tocaban lo que su público quería escuchar.⁴¹⁶

El circo Orrín es un excelente ejemplo para ver la relación de estos espacios con los músicos de las bandas militares y las orquestas típicas, sobre todo por el director, que fuera el encargado de llevar a la primera Orquesta Típica a los Estados Unidos en 1884, Carlos Curti, quien para 1890 fungiera como director de la orquesta de dicho circo a la que se le denominaría también como charanga. En *El Universal* del 2 de abril de 1890, se encuentra lo siguiente: “La orquesta del Circo Orrín. Es una inaguantable *charanga* durante el domingo. Ojalá que, para la próxima temporada, la Empresa sustituya esa banda infernal con algo que siquiera parezca música”.⁴¹⁷

⁴¹⁶ Medrano Ruiz, Sonia, *Las Orquestas Típicas en México. De la invención de una tradición*. México, Instituto Zacatecano de Cultura, 2021, p. 35.

⁴¹⁷ Nota periodística 1890, *El Universal*, 2 de abril, p.2.

El concepto de charanga comenzó a asociarse con las bandas que ejecutaban mala música, al igual que le sucedería unos años después al concepto de jazz. Era de lo más común leer en los periódicos notas sobre malas charangas, como el caso de una recolección para las fiestas patrias, en donde el periodista comentaba: “si tal versión es exacta, fuera mejor omitir esas colectas, que en ultimo resultado no sirven más que para un castillo pirotécnico de poca chispa y una mala charanga”;⁴¹⁸ en una nota del estado de Tabasco encontramos algo similar, aunque en esta nota la charanga se asocia con alcohol y disturbios: “en el vecindario de Cuyulapa, jurisdicción de Cunduacán, se celebraba una boda en días pasados y como era de rigor se bailaba al son de una mala charanga a la salud de los desposados, cuando alguno de los circunstantes, de improviso, y sin decir agua va, le descerrajó un tiro a uno de los jóvenes que bailaban, dejándole muerto en el acto”.⁴¹⁹

Por otro lado, al igual que el jazz en su momento, la charanga era relacionada con elementos satánicos, pues se pensaba que era una “música para la evocación de un conjuro”⁴²⁰ y eran concebidas como “charangas infernales”,⁴²¹ lo que nos lleva a pensar, con todos estos elementos de gran similitud entre ambos conceptos, que el significado del jazz en las primeras décadas del siglo XX, no fue del todo nuevo, pues esto que en su momento fue concebido como charanga, años más tarde recobraría el mismo significado pero con diferente concepto, además de recordar aquella nota que vimos en páginas anteriores, en donde ambos conceptos funcionan como sinónimo: “La “CHARANGA” o sea el “JAZZ” será desterrado de México”.

Dejando en claro que aquello llamado jazz no fue del todo nuevo en los años veinte, sino que tuvo una presencia sonora temprana, antes de ser llamado como tal, y usado como acompañamiento de las danzas modernas ejecutadas en el país a lo largo del último cuarto del siglo XIX y en las primeras décadas del siglo XX, demos paso a conocer como el concepto se introdujo en la sociedad de consumo de la época utilizando los *mass-media* y como fue adquiriendo un nuevo significado entre las sociedades mexicanas de la época; de igual manera, atenderemos a conocer algunas de las primeras agrupaciones que adoptaron este

⁴¹⁸ Nota periodística 1890, *El Universal*, 24 de agosto, p.2.

⁴¹⁹ Nota periodística 1892, *La Voz de México*, 23 de julio, p.3.

⁴²⁰ Nota periodística 1894, *El Tiempo Ilustrado*, p.156.

⁴²¹ Nota periodística 1896, *El Tiempo*, 7 de febrero, p.4.

concepto en su conjunto musical y que fueron creando una especialización sonora-instrumental entre sus filas.

4.1. Los *mass-media*. Entre la prohibición y la propagación del jazz en México durante los años veinte.

En los apartados anteriores hemos apreciado como la comercialización de las músicas y danzas modernas estuvieron inmersas en el territorio nacional desde temporalidades próximas a la conceptualización del jazz. Sin embargo, a pesar de que el jazz se desarrolló en México a la par que se gestaba en Nueva Orleans, los *mass-media* fueron pieza fundamental para que el género, ya mencionado como tal: jazz, tuviese un impacto en todos los sectores de la sociedad mexicana, de los que ya hemos hablado en demasía y en los cuales estos géneros híbridos tuvieron un fuerte impacto, pues no sólo fueron géneros conocidos por las clases altas, sino que también solían tocarse y escucharse en los bajos barrios y en los sectores obreros como el ferrocarrilero o hidroeléctrico, e incluso, podríamos mencionar la presencia en las cárceles del territorio mexicano.

A pesar de que los *mass-media* fueron una vía por excelencia para la difusión y masificación del complejo total del jazz, fueron también estos medios los que descartaron al jazz como música popular y le dieron mayor peso a las otras músicas que comenzaron a ganar terreno en el ámbito nacionalista, tal y como si se tratara de un producto que no puede venderse en determinada zona y se sustituyese inmediatamente por otro. Fue una situación muy similar a lo que aconteció con el baile *shimmy* de la misma temporalidad, en donde el discurso de los periódicos era prohibirlo y sacarlo del país, mientras que las mismas empresas periodísticas, realizaban concursos de bailes modernos incluyendo al *shimmy* en las premiaciones.

Los *mass-media* se pueden entender como esos medios de comunicación de masas que a través de la tecnología se encargan de difundir información a muchos destinatarios, ya sea a través de la radio, el cine, la televisión, etc.; siempre ligadas a la sociedad de consumo, en donde, como bien lo mencionaba Baudrillard, dejan de ser técnicas de difusión de mensajes, para convertirse en una imposición de modelos; desde esta perspectiva, las prácticas de consumo no tienen sentido si se analizan como hechos individuales y separados unos de otros [...] el consumo no se puede considerar, por tanto, como un simple deseo de propiedad de objetos, sino como una organización manipulada de la función significativa que transforma al objeto en un signo, el consumo pasa a ser una actividad sistemática de uso

expresivo e identificativo de signos. De hecho, al consumir se juega y se manipulan los signos, se acumula, se cambia y se distribuyen los objetos, pero en este uso el objeto y signo acaban obteniendo todo el poder, acaban absorbiendo toda la fuerza de lo social. La lógica del consumo es una lógica de manipulación de signos y no puede ser reducida a la funcionalidad de los objetos. Consumir significa, sobre todo, intercambiar significados sociales y culturales y los bienes/signo que teóricamente son el medio de intercambio se acaban convirtiendo en el fin último de la interacción social.⁴²²

Bajo esta perspectiva de Baudrillard, se entiende a los *mass-media* como esos gestores de productos que, a través de la mercadotecnia, vendían y venden signos de poder, de estatus e incluso, de modernidad. La música y el jazz, entendido como un producto cultural, formó parte de esta masificación que se gestó no sólo en México, sino en toda América Latina y el mundo entero. Básicamente lo que hicieron y siguen haciendo estos *mass-media*, ha sido vender signos que quizá no son y ni siquiera se acercan a lo que los músicos han querido dar a entender; en el caso del jazz resulta interesante como la evolución de los diversos estilos han tenido significados distintos dependiendo a la temporalidad y al contexto social en que se desarrollaron; por ejemplo, la alegría libre de toda preocupación del Dixieland corresponde al periodo previo a la primera Guerra Mundial. En el estilo Chicago se percibe la intranquilidad de los *roaring twenties*. El estilo de *Swing* materializa la seguridad y la estandarización en masa de la vida poco antes de la segunda Guerra Mundial y, en palabras de Marshall Stearns, el “*Love of bigness*”, el enamoramiento de las dimensiones grandes y cada vez mayores, tan típicamente norteamericano y en el fondo muy humano. El *bebop* capta el intranquilo nerviosismo de los años cuarenta. El *cool jazz* expresa buena parte de la resignación de los seres humanos que viven bien, pero que saben que ya se produce la bomba H. El *hard bop* está lleno de protesta, una protesta que de inmediato se convirtió en conformismo por la moda de la música *funk* y *soul*, conduciendo a la manifestación de la protesta, libre de compromisos, frecuentemente violenta del *free jazz* y finalizando en el jazz de los años setenta, en que inicia una nueva fase de consolidación.⁴²³

⁴²² Baudrillard, Jean, *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*, España, Siglo XXI, 2009, p.XXXI.

⁴²³ E. Berendt, Joachim, *El jazz de Nueva Orleans al Jazz Rock*, México, FCE, 1986, pp.15-16.

Por obvias razones, los *mass-media* jugaron un papel muy importante para que esta evolución y conceptualización del jazz pudiera ofertarse no como producto de protesta o de reconstrucción cultural, como fue el caso del *bebop* que buscaba des blanquear el jazz, sino como algo innovador y moderno. Digamos que son maleables y que se ajustan a donde vean que hay alguna manera de controlar a las masas y de enriquecerse con ello. Todo el mundo relaciona al jazz con la libertad y la negritud africana, una música que desde sus inicios está ligada a las minorías, una música en “diáspora”, que como diría Hobsbawm:

[...] su historia forma parte de la migración en masa desde el Viejo Sur y, por razones económicas y a menudo también psicológicas, el jazz lo hacen personas libres y sin compromiso que pasan mucho tiempo en la carretera. No cabe duda de que no se hubiera convertido en una música nacional estadounidense tan pronto si unos hombres provistos de instrumentos de viento no lo hubieran llevado a lugares donde hasta entonces era desconocido.⁴²⁴

En esta breve cita de Hobsbawm se aprecian dos factores muy interesantes; en primera, la consolidación del jazz como música nacional estadounidense y la segunda, la tecnología instrumental como vehículo para la masificación del jazz, y no sólo para la masificación, sino también fundamental para el origen del mismo; recordemos la importancia de la Banda del 8º Regimiento de Caballería y la Orquesta Típica, que introdujeron instrumentos, como el clarinete, saxofón y marimba, en el gusto de los músicos de Nueva Orleans durante sus presentaciones del último cuarto del siglo XIX y que posteriormente se convirtieron en un signo importante del jazz.

La consolidación del jazz como música nacionalista estadounidense también se debe en gran parte a los *mass-media*; el jazz, como música negra, existió, hasta la época de las *big bands*, en el mismo nivel sociocultural que la subcultura de la que emergió. La música y sus fuentes eran secretas en lo que concernía al resto de los Estados Unidos, del mismo modo que la vida real de los negros en los Estados Unidos era un secreto para el norteamericano blanco. Los primeros críticos blancos fueron hombres que intentaron, consciente o inconscientemente, entender este secreto, del mismo modo que los primeros blancos serios (Original Dixieland Jazz Band, Bix, etc.) intentaron no sólo entender el fenómeno de la música de los negros sino también apropiársela como modo de expresión para sí mismos. El

⁴²⁴ Hobsbawm, Eric, *Gente Poco Corriente: Resistencia, Rebelión y Jazz*, España. Crítica. 1999, p.212.

éxito de esa “apropiación” señaló la existencia de una música norteamericana, allí donde antes había una música negra.⁴²⁵

La etapa del blanqueamiento del jazz se debió, en gran medida, a los *mass-media*, pues aquello que en un principio era una música salvaje, echa por salvajes y para salvajes, se convirtió en lo que hasta la fecha podría considerarse como la música clásica de los Estados Unidos de América. No es de extrañarse que esa apropiación cultural se masificará con la intención de generar riquezas y controlar a las masas, sobre todo si se piensa en el jazz como se percibe hoy día, en una música culta y de élite, una música popular que salió de los barrios para presentarse en las salas de concierto más importantes del mundo.

Con esta apropiación por parte de los músicos blancos, se deja de lado el significado inicial del jazz, pues se dan cuenta de que “las actitudes subculturales que habían producido esta música como una expresión profunda de los sentimientos podía ser *aprendida*, sin necesidad de pasar por un rito de sangre secreto [...] el músico de jazz blanco entendió esta actitud como un modo de hacer música, y la intensidad de este entendimiento produjo a los “grandes” músicos de jazz blancos, y los sigue produciendo”.⁴²⁶

En todo este blanqueamiento, y, posteriormente, aceptación y distribución masiva del jazz, los medios fueron esenciales, primero porque dejaron de lado el carácter ritual de los inicios del jazz, para después prestar atención a la apreciación de la música antes que por entender la actitud que la produjo; sin embargo, sin darse cuenta, o quizá con toda la intencionalidad posible, ese nuevo sentido del jazz que imprimía la industria cultural norteamericana, estaba cargada de signos que se expandían por el resto del mundo y que por razones obvias, llegaron y se asentaron en territorio mexicano, sobre todo a través del fonógrafo, el cine y la radio, que se encargaron primero de unificar todo en el concepto de jazz y luego de distribuirlo como pan caliente.

Entre las primeras dos décadas del siglo XX, se había desarrollado un progreso técnico que había permitido una reproducción fiel de sonido; si bien ya se implementaba una forma de grabación y reproducción a través de los cilindros de fonógrafo, era prácticamente

⁴²⁵ Jones, Leroi, *Black Music. Free jazz y conciencia negra 1959-1967*, Argentina, Caja Negra, 2010, pp.14-15.

⁴²⁶ Jones, Leroi, *Black Music. Free jazz...*p.15.

imposible que pudieran reproducirse en serie debido al procedimiento mecánico en que se desarrollaban; fue hasta el surgimiento del “disco de 78 revoluciones, de cuatro minutos de duración y grabado por un procedimiento eléctrico”,⁴²⁷ que el jazz comenzó a masificarse y expandirse por el mundo, justo cuando se dieron cuenta que este nuevo concepto también podía entenderse como negocio.

Para resaltar la importancia de la unión del jazz y el disco, podemos mencionar como ejemplo, que entre 1923 y 1927 la primera considerada gran cantante de *blues*, Bessie Smith, vendió cuatro millones de discos. Para 1920, y siempre gracias a las grandes empresas capitalistas norteamericanas, cobró importancia otro extraordinario medio de difusión sonora: la radio. El jazz se benefició muchísimo de ello, hasta el punto de convertir en nombres míticos a sus propios protagonistas, del jazz de la improvisación colectiva se pasaba al jazz del gran solista.⁴²⁸ La radio desde sus inicios ha sido creadora de estrellas; los conjuntos de jazz dejaron de ser agrupaciones colectivas para convertirse en agrupaciones de un solo ser. Esto se puede ver claro en los nombres que se ponían antes de que la industria cultural buscara masificarlos; por ejemplo, Louis Armstrong antes de que fuera mundialmente conocido como tal, pertenecía a una agrupación llamada “*Hot Fives and Sevens*”; sin embargo, después de popularizarse, el nombre se individualizó, primero presentándose como “Louis Armstrong y sus *Hot Fives and Sevens*” y posteriormente dejando a la agrupación olvidada presentándose solamente como “Louis Armstrong”.

Las razones son obvias para hablar de la masificación norteamericana, su superioridad capitalista sobre la europea podría medirse por esa fuerza expansiva de sus productos y por el hecho de haber alterado completamente, incluso en la música, los medios tradicionales de comunicación; incluso, si lo pensamos de esta manera, uno de los medios que no se había explotado para la expansión de los productos norteamericanos era el cine, en donde el jazz sería la primera música grabada en una película sonora, cuando en el año de 1927 apareció en los Estados Unidos la película llamada “*El cantante de jazz*”, con Al Jolson. En años sucesivos, el mundo entero se vio invadido por las películas sonoras americanas. Aumentó así tumultuosamente la importancia cultural de los Estados Unidos que impuso su propia

⁴²⁷ Salvetti, Guido, *Historia de la música. El siglo XX. Primera Parte*, México, Turner, 1977, p.27.

⁴²⁸ Salvetti, Guido, *Historia de la música...* p.27.

estética en la música y en el cine bajo el signo del jazz. A esta expansión corresponde, por otra parte, la progresiva subordinación de la vida musical europea a la gran industria cultural americana.⁴²⁹

Es importante mencionar que el cine pudo afectar las expresiones artísticas que se presentaban en teatros y circos, en donde la comedia musical se realizaba de la mano de este género musical. El cine hablado y la crisis financiera alteraron todo el campo de la diversión. *Show Boat*, una especie de opereta musical en dos actos estrenada en 1927 marcó una posible dirección al espectáculo musical, pero las películas sonoras y la depresión hicieron que efectivamente tomara ese sendero. El nuevo medio masificador, el cine, les restó público; sus recursos financieros se agotaron y los productores musicales se lanzaron en busca de un público que encontrara en el teatro los placeres de la mente y también de los sentidos. Para ese público era más atractivo el talento y el ingenio de las producciones vistosas o las chicas que enseñaban las piernas.⁴³⁰

Estos nuevos medios revolucionaron la manera de transmitir signos a través de los productos culturales que se gestaban en los Estados Unidos. En el caso mexicano, los *mass-media* figuraron de forma interesante; por un lado, se encontraba el bombardeo comercial del país vecino; por el otro, se utilizaban los mismos medios para la creación de una identidad nacionalista. Digamos que se utilizó la tecnología de los medios para impulsar los géneros musicales que se utilizarían como bandera de lo “mexicano”.

La radio llegó a México a principios del siglo XX, para ser más precisos, en diciembre de 1900, en donde “fueron unidos de forma instantánea el Palacio Nacional y el Castillo de Chapultepec. El primer mensaje por radio estuvo dirigido por el general Porfirio Díaz, y su contenido era simple: felicitarlo por su sexta reelección”,⁴³¹ su función en un principio no era de fin lúdico como se concibe hoy día, se utilizaba más para comunicar anuncios, cuestiones políticas y transmitir mensajes.

⁴²⁹ Salvetti, Guido, *Historia de la música...*p27.

⁴³⁰ L. Sablosky, Irving, *La música norteamericana*, México, Diana, 1971, pp. 149-150.

⁴³¹ Ornelas Herrera, Roberto, *Radio y cotidianidad en México (1900-1930)*, en: “Historia de la vida cotidiana en México. Tomo V. Siglo XX. Campo y ciudad, vol.1”. México, FCE, COLMEX, 2006, p.128.

Fue hasta los años veinte que el escuchar radio comienza a tener un sentido lúdico; para 1923, la radio se popularizó debido a los esfuerzos por convertirla en esparcimiento de masas y empresa comercial. Por la ciudad de México abundaban negocios dedicados a la venta de aparatos receptores y piezas sueltas como bulbos, antenas, baterías, cables, etc.; en fin, como señalan algunos anuncios “todo lo relacionado a su radio”. Las casas comerciales se ubicaban en las avenidas más céntricas de la capital del país; la *Wagner y Levin*, en Capuchinas 21; *Hubard y Bournalon*, en Avenida 5 de mayo 34, esquina con Motolinía; *El Ideal*, en 5 de febrero 42; *La casa del Radio*, en avenida Juárez 62; *J.M. Velasco y Cía*, en Uruguay 104; etcétera.⁴³²

El radio invadió de golpe a la Ciudad de México; se tenía ya el medio para comenzar con la masificación del jazz; para 1923 las emisiones transmisoras más importantes eran “La Casa del Radio y El Buen Tono”,⁴³³ esta última tenía un contenido repleto de música meramente nacional, aunque años más tarde también transmitiría jazz debido a que la marca era principalmente una empresa dedicada al tabaco y entre sus líneas de venta contaba con una llamada “Cigarros Jazz del Buen Tono”, que además pretendían transformar a un radioaficionado en un radiofumador.

Las casas comenzaron a contar con un radio, el altavoz por el que escuchaban al emisor que se encontraba a lo lejos dentro de una cabina, emitía anuncios de los productos modernos de la época; empero, en dichos anuncios se encontraban también esos modelos a seguir, esas formas de ser moderno y buen ciudadano.

[...] las familias disfrutaban de la radio plácidamente conservando las formas o lo hacen bailando; en el caso del baile ambiente hogareño se trastoca, las parejas danzan y salen del hogar proyectándose a cualquier parte, los niños desaparecen, hombres y mujeres se tocan, el acto de bailar en el hogar con la radio, escuchando transmisiones lejanas, a miles y miles de kilómetros, termina diluyendo cualquier diferencia entre mundo público y el espacio privado. Sentados en la sala y el comedor o bailando, con la radio las familias vuelan por lugares imaginarios y las parejas danzan cadenciosamente, escapando del mundo material que los ata, con “los cantos modernos, los joviales jazzes para baile, los alegres fox trots y one steps”.⁴³⁴

⁴³² Ornelas Herrera, Roberto, *Radio y cotidianidad*...p.150.

⁴³³ Ornelas Herrera, Roberto, *Radio y cotidianidad*...p.151.

⁴³⁴ Ornelas Herrera, Roberto, *Radio y cotidianidad*...p.160.

Esta redacción del *Excélsior* de 1922, nos lleva a pensar que fue de esas notas llamadas de “agencia” debido a la temporalidad en que en México se comienzan a transmitir este tipo de géneros musicales; sin embargo, es muy interesante porque se observa perfectamente como el jazz y esos “cantos modernos”, tienden a la degeneración familiar, pues los bailes a través del sonido que emite la radio, llevan a los bailantes a ese mundo privado donde la sensatez no existe y el acto carnal se hace presente a través de la música sincopada.

Es interesante analizar la contraposición de estos *mass-media* dentro del país en torno al jazz, lo cual lleva a inferir que por un lado se encontraban la radio y el cine como propulsores del género, mientras que, por el otro, la prensa en la mayoría de los artículos, al menos los que datan de las primeras décadas del siglo XX, hablaba mal de estos géneros modernos norteamericanos; por ejemplo, la siguiente nota sobre una fiesta extraída del periódico *El Pueblo* de 1917:

[...] Amenizó la “Torreblanca”, haciendo encantadores vales. El famoso foxtrot, creación norteamericana, extravagante, falta de ritmo y ridícula, va perdiendo adeptos, lo cual congratula a numerosas familias y a nosotros, que nunca nos pareció estético y elegante, sino, por el contrario, canallesco o inmoral.⁴³⁵

De Torreblanca hablaremos un poco más adelante, por el momento continuemos con el asunto contra discursivo de los *mass-media* que apoyaban y aborrecían a la vez al jazz y a las músicas y danzas modernas, aunque en realidad, sería imposible determinar que el bando siempre fuera de esa manera; puede que hubiera algún locutor de radio que odiara al jazz o algún periodista amante del mismo; el análisis de fuentes, por el momento, apuntan a un rechazo un poco más por el lado de la prensa; sin embargo, al tratarse de un medio de comunicación mucho más longevo que la radio, y además de obtener ganancias por cada anuncio, se observan múltiples menciones referentes a bailes de jazz y *foxtrot*, además de las ventas de las primeras grabaciones de *foxtrot* dentro del país.

Partiendo de esta lógica, de la relación *foxtrot*-jazz y la masificación de la misma, nos lleva a suponer que la primera grabación de jazz no fue en el año de 1954, sino que pudo haber sido mucho antes, pero no con la etiqueta del concepto de “jazz”, sino con el de *foxtrot*, o en su defecto, que existiera mucho antes una grabación realizada ya por jazzistas

⁴³⁵ El Pueblo, 2 de octubre de 1917, p.3. “De sociedad y de arte”.

mexicanos; todo esto es una especulación, pero puede que con el tiempo y con las ganas, se pueda llegar a descubrir algo interesante al respecto.

Para entender como los *mass-media* se encargaron de propagar y limitar el gusto por el jazz en México, es necesario indagar un poco en los conceptos de capital simbólico y cultural de Bourdieu; el primero pudiera decirse coloquialmente que se trata de cualquier especie de capital, físico, económico, cultural, social, percibida por agentes sociales cuyas categorías de percepción son tales, que le permiten conocerlo o percibirlo, al igual que reconocerlo y otorgarle un valor. Por otro lado, se encuentra el capital cultural, que tiene que ver meramente como instrumento de poder a nivel del individuo bajo la forma de un conjunto de cualificaciones intelectuales producidas por el medio familiar y el sistema escolar. Es un capital porque se puede acumular a lo largo del tiempo y también, en cierta medida, la transmisión a sus hijos; la asimilación de este capital en cada generación es una condición de la reproducción social.⁴³⁶

Con esto quiero decir que el gusto por el jazz en territorio nacional se debió y varió según el capital cultural y simbólico de los distintos grupos sociales. Como lo mencioné en el principio de este breve apartado, el jazz se tocó, se bailó y se escuchó, en todos los sectores y en todas las clases sociales; sin embargo, solamente aquellos que contaban con los medios tecnológicos como la radio y el fonógrafo, fueron las clases que seguían teniendo acceso a estos géneros musicales luego de la prohibición promovida por José Vasconcelos, quien a través de sus ideas de crear una identidad nacionalista, sacó el jazz del sector popular para canalizarlo principalmente a los grupos dominantes, convirtiendo el jazz en una especie de música culta.

El proyecto vasconcelista giraba en torno al impulso de las músicas y bailes nacionales, el cual obedecía a los estereotipos del mestizaje, tales como fandangos, jarabes, mudanzas y zapateos, así como a un “arte mexicano que a la vez fuera popular y culto, profuso en mitos y símbolos que se valiera de cuerpos sanos y fuertes”.⁴³⁷ Esto pareciera una postura anti-yankee por parte de Vasconcelos, pero la prohibición de dichos bailes no

⁴³⁶ Bourdieu, Pierre, *Las estrategias de la reproducción social*, Argentina, Siglo XXI, 2011, p.31.

⁴³⁷ Ramos Villalobos, Roxana Guadalupe, *Una mirada a la formación dancística mexicana (ca. 1919-1945)*, México, CONACULTA, Bellas Artes, 2009, p.61.

solamente se manifestó en México, sino también en algunos otros lugares en donde grupos conservadores seguían pensando que los movimientos de cadera y las vestimentas, sobre todo de las mujeres, eran un acto grotesco no bien visto ante dios.

Un claro ejemplo, que apreciamos en el capítulo anterior, fue la ya mencionada “Liga de las Mujeres Americanas”, que tenía como propósito ir contra los trajes y contra los bailes de la época, creando un breve manifiesto en donde se redactaba lo que se debía y no hacer en eventos sociales; lo curioso es que al parecer era un grupo de mujeres que habían tenido con anterioridad una vida llena de bailes y vestidos. En el diario de “El Informador” se podía leer lo siguiente:

[...] Ellas que solían gastar fortunas enormes en trajes y exhibir texturas admirables entre parquedades de seda, han comenzado a concurrir a su club y a atravesar las calles rumorosas de la gigantesca y férrea, con vestidos sencillos y completos, la falda corta se ha transformado en una enagua hasta el tobillo, las blusas que dejaban al descubierto los brazos, espaldas y pechos son ahora corpiños con mangas hasta la barba y las medias de tela de cebolla son ahora las antiguas de popotillo que usaban nuestras abuelas.⁴³⁸

Entrando en materia, de lo que se ha considerado como la prohibición del jazz en México, mencionaré un texto de Ilihusty Monroy Casillas, titulado: *Recibimiento social y opiniones sobre el jazz en México, 1920-1935*; en donde señala que “el decreto de creación de la Secretaría de Educación Pública (SEP) en octubre de 1921, acción dirigida por José Vasconcelos, se acompañó de un conjunto de principios e ideales nacionalistas que permitieron sentar las bases para la formación y recuperación de lo llamado, posteriormente, mexicano”.⁴³⁹

Durante el periodo de José Vasconcelos,⁴⁴⁰ la prohibición de estos bailes y de los espacios públicos en donde se realizaban, fue primordial para que el jazz no se desarrollara tan comercialmente entre el gusto popular de los mexicanos durante los años veinte y treinta. En su texto sobre la creación de la SEP, encontramos dos declaraciones del mismo

⁴³⁸ Nota periodística 1921, *El Informador*, 27 de febrero, p.9.

⁴³⁹ Monroy Casillas, Ilihusty, *Recibimiento social y opiniones sobre el jazz en México, 1920-1935*, en: “Correo del MAESTRO”, N° 215, México, Artistas y Artesanos, abril 2014, p.49.

⁴⁴⁰ José Vasconcelos (1882-1959) es considerado como uno de los más importantes filósofos y políticos mexicanos, de principios del siglo XX. Fue rector de la Universidad Nacional y el primer secretario de Educación Pública en la administración de Álvaro Obregón. Véase: Vasconcelos, José, *La creación de la Secretaría de Educación Pública*, México, INEHRM, SEP, 2011, P.245.

Vasconcelos en donde menciona lo siguiente, luego de hablar del impacto de su *Boletín de la Universidad* y de la revista *El Maestro*:

[...] si a todo esto se agrega el carácter nacionalista que se daba a la tarea en las artes, y en la literatura, y en la enseñanza, la intervención que ejercitábamos en el baile popular para proscribir exotismos y jazzes, reemplazándolos con jota española y bailes folclóricos de México y de la Argentina, Chile, etc: todo en festivales públicos y reforzado con proclamas e incitaciones a la confianza y orgullo de lo tradicional y vernáculo [...]⁴⁴¹

Las posturas de Vasconcelos son claras, su idealismo de volver a lo clásico, católico y sobre todo a lo español, como componente principal, se aprecia en demasía dentro de cada uno de sus textos, por lo que la solución a todo lo norteamericano era implementar un gusto por lo nacional, por lo mexicano. Dentro del mismo libro de la cita anterior, apreciamos un comentario más de Vasconcelos en contra del jazz y de los bailes modernos de la época, en donde luego de recordar sus andanzas de equitación por el bosque de Chapultepec, menciona un concierto al que llevó consigo el entonces presidente Álvaro Obregón:

[...] las actividades de la Secretaría desbordan. Así, por ejemplo, los conciertos sinfónicos que empezaron a darse mañana, con un brillo nunca alcanzado antes en la ciudad. Llevé a uno de estos conciertos a Obregón, que, sin tener en música la comprensión emotiva inteligente de un Madero, sí tenía bastante sentido de la cultura para soportarlos. Le gustaban, sin embargo, más, los festivales al aire libre. Por el momento, a mí también, porque ellos eran creación y germen para el desarrollo de muchas artes nacionales, del traje, la danza y el canto. Sacar el espectáculo al sol era una de mis preocupaciones. En esos días pasó por la ciudad una actriz catalana de talento. Le vimos en el teatro una *Electra* y en seguida le mandé ofrecer ayuda para que diera esa misma representación en el viejo hemicycle de Chapultepec. Montenegro improvisó un escenario griego y la representación fue un éxito pingüe para la artista; deslumbrante para el público.

...De otra manera, si no se mantiene el tono de alta cultura, sucede lo que pasó en nuestro México: que la boga del folklore iniciada por nosotros, como un comienzo para la creación de una personalidad artística nacional en grande, falta de empuje constructivo y de programa completo, ha caído en lo popular comercializado. Canción, producida a centenares, como los jazzes, los blues, los tangos y rumbas del mercado de Norteamérica. Arte de embrutecimiento, ingestión de vulgaridad sincopada, mecanizada, revertida al bailar de las becerras, según ocurre en el canto de las que divulga el cine de Hollywood. Lo popular como base para el salto a lo clásico, había yo recomendado en el discurso de inauguración del edificio del Ministerio, y sin pasar por el puente de lo mediano. Por falta de quien le diera cauces, aquel movimiento ha caído en el plebeyismo, que hoy comparte con los toros la atención del público degradado.

⁴⁴¹ Vasconcelos, José, *La creación de la Secretaría de Educación Pública*, México, INEHRM, SEP, 2011, p.134.

Para sacar el baile popular de la monotonía de los jarabes y las zandungas, era menester crear una raza fuerte y vigorosa de bailarines. Las ideas artísticas de nuestro pueblo se renovaban por comparación de los bailes españoles y sudamericanos que exhibíamos en los festivales. El *jazz* lo prohibí, lo desterré de las escuelas. Pero la población mestiza de nuestro territorio está muy lejos de la lozanía que hace falta para crear la plástica del bailarín.⁴⁴²

En la cita anterior podemos encontrar tres cosas importantes; en primer lugar, notamos como Vasconcelos pensaba que Obregón no contaba con la comprensión emotiva e inteligente para apreciar la música sinfónica, lo que nos lleva a creer que Obregón era más adepto a las músicas populares, incluyendo los ritmos sincopados del jazz, lo cual no sería nada raro si pensamos en los gustos musicales de su antecesor, Venustiano Carranza, quien en una entrevista con el periodista Jack Neville, el 19 de julio de 1919, este comenta que “mientras se llevaba a cabo la entrevista, se elevaban los acordes de un yankee jazz-step”.⁴⁴³

El gusto por el jazz dentro del gabinete de Carranza y luego de Obregón, también se encuentra ligado con la propagación de los *mass-media*, aunque estos también solían inmiscuirse en eventos en los Estados Unidos y en México, en donde el jazz figuraba como elemento lúdico principal; por ejemplo, su asistencia al “Jazz-Bo-Jit” celebrado en Woodland Park, en el año de 1918, en donde eran invitados a un festival de jazz y barbacoa. En la prensa norteamericana se leía: “Mexican officials to come to “Jazz-Bo-Ji”; en el evento estuvieron presentes el entonces gobernador del llamado Distrito Norte de Baja California, “Esteban Cantú; el general Treviño y el coronel José V. Cantú; todos ellos carrancistas.”⁴⁴⁴

Respecto a la inferencia del gusto de Carranza y Obregón por este género, he de resaltar algo importante entre estos dos ejemplos; me refiero al territorio, pues es lógico suponer que el espacio territorial, que habitaron gran parte de su vida, jugó una pieza esencial en cuanto a su desarrollo del gusto musical. Bourdieu menciona que “todas las prácticas culturales (frecuentación de museos, conciertos, exposiciones, lectura, etc.) y las preferencias correspondientes (escritores, pintores o músicos preferidos, por ejemplo) están estrechamente ligadas al nivel de instrucción (evaluado según el título escolar o el número de años de estudios), y, en segundo lugar, al origen social. El peso relativo de la educación

⁴⁴² Vasconcelos, José, *La creación de la Secretaría...* pp.172-173.

⁴⁴³ Nota periodística 1919, *The Pensacola Journal*, 20 de julio, p.29.

⁴⁴⁴ Nota periodística 1918, *Imperial Valley Press*, 21 de febrero, p.1.

propiamente escolar (cuya eficacia y duración depende estrechamente del origen social) y de la educación familiar varía el grado en el cual las diferentes prácticas culturales son reconocidas y preparadas por el sistema escolar mientras que, por otra parte, niveladas por las cosas, la influencia del origen social es muy fuerte en materia de “cultura libre” o de cultura de vanguardia”.⁴⁴⁵

Partiendo de los conceptos del sociólogo Pierre Bourdieu, podemos a través del imaginario histórico que propone Tenorio Trillo, imaginar los gustos musicales que tuvieron este par de expresidentes de México. Por un lado, ambos fueron originarios del norte del país y desarrollaron su carrera de vida en los estados fronterizos, por lo que siempre se encontraron al margen de las músicas híbridas que saltaban de un país a otro.

De igual manera, al ser personajes relacionados en el sector presidencial, es prudente asociar sus gustos musicales a lo que se había vuelto una tradición popular desde el periodo porfirista, en donde las bandas militares y las orquestas típicas eran escuchadas y consumidas por doquier. Por ende, es prudente recordar la relación que tuvieron las agrupaciones antes mencionadas con las músicas y los bailes modernos de la época.

Regresando a la cita del texto de Vasconcelos, encontramos al bosque de Chapultepec como espacio cultural en donde se ejecutaban actuaciones públicas y privadas; en esta breve cita, vemos como Vasconcelos contrató a una actriz catalana para que llevara su espectáculo al hemiciclo de Chapultepec. Esta acción tuvo la finalidad de que el público en general pudiera apreciar otro tipo de divertimentos que con anterioridad solamente podían tener acceso las clases acomodadas; sin embargo, dentro del mismo bosque de Chapultepec, se realizaban eventos privados en los que sólo participaban los allegados del presidente y su gabinete.

El discurso de Vasconcelos, en contra del jazz y lo norteamericano, lo implementó sobre todo en el sector popular y educativo, por lo que echó a andar ciertas estrategias para que la gente dejara de consumir jazz y consumiera algo más refinado y/o nacional. El hemiciclo de Chapultepec funcionó justo con ese objetivo, en donde la gente común y

⁴⁴⁵ Bourdieu, Pierre, *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*, Argentina, Siglo XXI, 2010, p.232.

corriente pudiera tener acceso libre y lograra ampliar su gusto por la música refinada. Para el público general

[...] eran famosos los domingos de Chapultepec, donde se ofrecían conciertos populares, festivales dedicados a una región de México o España o algún país latinoamericano, durante los cuales se congregaban 10 o 12 mil personas. El teatro se hizo también llegar al pueblo (como fue el caso del ejemplo de la actriz catalana). La Secretaría de Educación Pública arrendaba locales en los barrios del Distrito Federal, en los que se llevaban a cabo representaciones por parte de alumnos y obreros. En esos mismos locales proyectaban también películas educativas.⁴⁴⁶

Este discurso vasconcelista no funcionó del todo en los eventos privados del entonces presidente Álvaro Obregón, quien se aprecia, en una fotografía de 1921, teniendo un banquete, dentro del bosque de Coyoacán, acompañado por una banda, aparentemente de carácter militar, llamada “Jazz Band 5”. En la fotografía podemos observar una mesa con mantel blanco llena de platos y copas de vino, así como de botellas, aparentemente de cerveza, y unos cuantos alimentos; al centro de esta, se encuentra el presidente Obregón, acompañado a sus costados de algunos individuos que portan uniformes militares, mientras que enfrente se aprecian personajes vestidos a traje y corbata. De estos sólo podemos ubicar, gracias a la descripción de la mediateca nacional, al secretario de Relaciones Exteriores, Aarón Sáenz, lo que nos lleva a suponer que en el banquete también se encontraban algunos personajes del país vecino.

En el fondo de la imagen se alcanzan a visualizar algunas mujeres, con sombreros grandes y ornamentados, y un niño pequeño con una boina sobre su cabeza. En la parte superior derecha de la fotografía, encontramos a la ya mencionada “Jazz-Band 5”; los músicos están ataviados cual si fueran militares, por lo que inferimos que esa jazz-band pertenecía a algún regimiento de la Ciudad de México, que tras el *boom* del concepto, había llamado a esa formación musical como una “jazz-band”. El único instrumento que se alcanza a apreciar, y por el que podemos relacionar el gusto de Obregón por el jazz, es el bombo de

⁴⁴⁶ Vera y Cuspinera, Margarita, *El pensamiento filosófico de Vasconcelos*, México, Colección Latinoamérica, 1979, p.42.

la banda; ese instrumento que durante muchos años cumplió con la función de darle identidad a las agrupaciones, pues en él solía pintarse el nombre del conjunto y su procedencia.



Banquete de Álvaro Obregón. Jazz Band 5. 1921 ca.⁴⁴⁷

Al frente de la banda podemos observar al público que mira atentamente lo que están tocando los músicos. Varios hombres con sombrero de ala corta, y unos cuantos, con boina, prestan atención al instrumento de la banda que se está ejecutando en ese momento, incluso el mismo músico encargado del bombo mantiene su mirada fija al instrumento que sonaba justo al momento en que el fotógrafo decidió capturar y congelar esta escena que nos muestra un contra discurso ante las posturas vasconcelistas de la época.

⁴⁴⁷ El presidente Álvaro Obregón en un banquete, 1921 ca. En un instrumento musical se lee: “Jazz-Band”. “Imagen en línea”. Fecha de descarga: 29 de mayo del 2021. Mediateca INAH. En: <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/fotografia%3A432143>

El contra discurso en torno a las prohibiciones del jazz en México es muy notorio, pues mientras Vasconcelos y posteriormente la sociedad filarmónica de músicos de México se oponían al jazz y a los bailes estridentes, los altos funcionarios escuchaban jazz en sus convivencias privadas, e incluso, muchos de los regimientos militares comenzaron a contar con sus propias bandas de jazz, como es el caso de la “Jazz Band 5” de la fotografía anterior. Como ejemplo de lo dicho encontramos la participación de una banda de jazz norteamericana contratada exclusivamente para presentarse a la “Exposición Comercial Internacional del Centenario” realizado en el Palacio Legislativo.

Exposición Comercial Internacional del Centenario
ESTA TENDRA LUGAR EN EL PALACIO LEGISLATIVO



Acontecimiento sin precedente en la América Latina

Se exhibirán en gran escala productos nacionales y extranjeros. En virtud de que se dispone de tiempo limitado, se dará preferencia a los expositores nacionales, sin que por ello dejen de tener su representación en dicha Exposición, los manufactureros extranjeros. Así pues, toda clase de productos e industrias serán representados en esta Exposición, y debido a una intensa campaña de publicidad, tanto en el país como en los Estados Unidos del Norte, auguramos que dicha Exposición será un éxito. Esta Exposición constituirá una magnífica oportunidad para que los expositores den impulso a nuevas relaciones comerciales, con un gasto mínimo y en las condiciones más favorables. Además de la Exposición Comercial e Industrial, habrá: Dos Famosas Bandas; una Magnífica Orquesta Sinfónica; un Café Cabaret, contando con un Jazz Band, integrado por elementos renombrados, expresamente contratados en los Estados Unidos. Constituirá un éxito la Exhibición Artística (Pageant), montada a todo lujo, en la que tomarán parte trescientas bailarinas seleccionadas de los mejores teatros norteamericanos, las que han sido escrituradas anticipadamente.

PRESIDENTE: Genaro Aristi Madrid.
VICEPRESIDENTE: M. B. Clarke.
SECRETARIO: Mariano L. Ariza.
TESORERO: Angel Lerdo de Tejada.
COMISARIO: José Aguilar.
VOCALES: José D. Salazar y Victor D. Salazar.

MAÑANA
A LAS 10 A. M. [HORA OFICIAL]

Inauguramos la gigantesca obra que nos hemos propuesto sea el Centro Comercial más importante de la República y el más ameno lugar de recreo de la Capital. El Sr. Presidente de la República y sus Ministros, honrarán con su presencia el solemne acto de la inauguración.

Venciendo innumerables obstáculos, es para esta empresa motivo de satisfacción positiva anunciar el término de nuestra colosal tarea de adaptación en el Palacio Legislativo y la apertura de éste GRAN CERTAMEN COMERCIAL. Para su provecho y para su distracción, tenemos cuanto Ud. necesite.

EXHIBICION La más interesante y significativa, nunca vista en la América Latina, comprendiendo el mayor número de expositores procedentes de todos los ámbitos del mundo, con gastos enormes en beneficio de Ud. TEATRO (Cia. Vasconcelos, Vasconcelos Mexicanos) El más grande en toda la América Latina, con capacidad para cuatro mil espectadores. Hemos contratado para placer de Ud., lo mejor que el arte mexicano y americano ha producido. PREMIOS De valor considerable, comprendiendo automóviles de \$6,000.00 de costo, cada uno, que se sortearán el día de la apertura y posteriormente cada Sábado. Los boletos de entrada estarán numerados para que todo concurrente pueda tomar parte en nuestros sorteos.	RESTAURANT El mejor en la capital, elegante y artísticamente decorado. Departamentos Especiales para familias. Exquisitos menús. Excelentes refrescos. Precios moderados. CABARET Jazz-Band. Un insuperable cuadro de "dancers" traído especialmente de los Estados Unidos, hará la delicia de los concurrentes a este lugar. Salones acondicionados expresamente para que baile Ud. si lo desea. TORRE Suba Ud. al punto más elevado de la capital, la cúpula del Palacio Legislativo, donde podrá deleitarse en la contemplación del más bello y magnífico panorama de la ciudad de México y sus alrededores. JUEGOS De gran variedad y atractivo, procedentes de todo el mundo, proporcionarán sana diversión tanto a Ud. como a sus pechueños.

PRECIO DE ENTRADA: UN PESO

EXPOSICION
PALACIO LEGISLATIVO

Exposición en Palacio Legislativo. Jazz Band norteamericana. 1921.⁴⁴⁸

La entrada a esta exposición fue de acceso libre al público que pudiera pagar la módica cantidad de un peso; aparentemente podía acceder cualquier persona, pero en realidad pocas podían pagar el acceso; por ende, aún en los eventos públicos en que se tocaba jazz, este sólo

⁴⁴⁸ Nota periodística 1921, *El Demócrata*, 10 de julio y 21 de septiembre, p.7 y 12.

era consumido por unos cuantos a los que la prohibición de Vasconcelos no les llegaba hasta su órbita de élite. La exposición se ofertaba de la siguiente manera:

Se exhibirán en gran escala productos nacionales y extranjeros. En virtud de que se dispone de tiempo limitado, se dará preferencia a los expositores nacionales, sin que por ello dejen de tener su representación en dicha Exposición, los manufactureros extranjeros. Así pues, toda clase de productos e industrias serán representados en esta Exposición, y debido a una intensa campaña de publicidad, tanto en el país como en los Estados Unidos del Norte, aseguramos que dicha Exposición será un éxito. Esta Exposición constituirá una magnífica oportunidad para que los expositores den impulso a nuevas relaciones comerciales, con un gasto mínimo y en las condiciones más favorables. Además de la Exposición Comercial e Industrial, habrá: Dos Famosas Bandas; una Magnífica Orquesta Sinfónica; un Café Cabaret, contando con un Jazz Band, integrado por elementos renombrados, expresamente contratados en los Estados Unidos. Constituirá un éxito la Exhibición Artística (Pageant), montada a todo lujo, en la que tomarán parte trescientas bailarinas seleccionadas de los mejores teatros norteamericanos, las que han sido escrituradas anticipadamente.⁴⁴⁹

Al parecer la prohibición del jazz sólo se empleaba en los sectores populares y no tanto en las clases de alta sociedad, aunque de estas últimas existían múltiples divisiones en donde el consumo del jazz era muy variable; el caso de Vasconcelos y Obregón resulta un excelente ejemplo para ver como dentro de un mismo núcleo social el gusto por la música era muy versátil. Hablando de estas clases altas y su gusto por el jazz, debemos de mencionar los espacios en donde solían consumir este tipo de músicas. Entre los principales encontramos los salones de baile, restaurantes y algunas casas club, por mencionar algunos; por ejemplo, “al iniciarse la década de los veinte, el restaurante San Ángel Inn, en el vecino pueblecillo del mismo nombre, era frecuentado por algunos miembros de la élite, quienes después del almuerzo bailaban *foxtrot*, *two step* y otros ritmos de moda, al ritmo de las *jazz band* ”.⁴⁵⁰ Otro lugar de consumo del jazz, sobre todo de las clases altas, eran las fiestas privadas.

Los bailes en las casas particulares y en los clubes fueron enormemente populares. Al inicio de los veinte se realizaban “bailes de prácticas” en algunas residencias a fin de ensayar y dominar los ritmos de moda, Incluso llegaron a organizarse danzas infantiles, como la de disfraces que se celebró en la Casa de los Azulejos, donde ya funcionaba Sanborns, en 1926. Aunque las Damas Católicas se pronunciaron en contra de los ritmos modernos porque propiciaban que las parejas se acercaran mucho para ejecutarlos, lo cierto es que sus propias familias los practicaban. En julio de 1923 se inauguró un cabaret en el hotel Regis, y clubes como el Churubusco Country Club o el Casino Español organizaron rumbosos bailes, al igual

⁴⁴⁹ Nota periodística 1921, *El Demócrata*, 10 de julio, p.7.

⁴⁵⁰ Collado Herrera, María del Carmen, *El espejo de la élite social (1920-1940)*, en: “Historia de la vida cotidiana en México. Tomo V. Siglo XX. Campo y ciudad, vol.1”. México, FCE, COLMEX, 2006, p.105.

que lo hicieron el Deportivo Chapultepec y el Chapultepec Heights Country Club que también introdujeron tés danzantes en la década de los treinta. Durante esa época se bailaba *fox trot*, *two step*, *danzón*, *tango* y uno que otro vals.⁴⁵¹

Con esto queda claro que el jazz no fue del todo prohibido, o al menos no para las clases dominantes. Antes de pasar al caso concreto de las prohibiciones del jazz en México, realizadas entre 1921 y 1925, regresemos al tercer aspecto importante de la cita del texto de Vasconcelos. Me refiero específicamente al párrafo en donde critica a la comercialización de lo popular, mencionando que los jazzes y los blues se están produciendo a centenares y que incluso Hollywood es uno de los grandes divulgadores de estos géneros.

Vasconcelos creía que los *mass media* eran los culpables de que el jazz estuviera teniendo gran impacto en territorio nacional, por lo que también estos debían de tener algunos cambios para evitar la expansión de esta música sincopada. Su creencia no era equivocada, pues los *mass-media* seguían reproduciendo a través de la pantalla o los parlantes este género musical; aunque debemos de tomar en cuenta que no todos podían asistir a una sala de cine, ni que todos tenían acceso a una radio o un tocadiscos en casa; sin embargo, esto no fue impedimento para que los mismos *mass media* fungieran como puente de consumo entre el jazz y el sector popular, ya que los bares, cafés y cantinas sí contaban con este tipo de tecnologías que reproducían las piezas más novedosas de los Estados Unidos y de México.

Como ya lo mencioné anteriormente, entre los *mass media* más importantes que impulsaron el consumo de este producto llamado jazz, se encontraban la prensa, la radio y el cine. Los *mass media* se encargaron de forjar una nueva cultura, la cultura de masas, que en principio comenzó siendo una cultura no sólo dirigida a las masas, sino en la que las masas encontraron reasumidas, de la música a los relatos en la radio y el cine, algunas de sus formas básicas de ver el mundo, de sentirlo y de expresarlo.⁴⁵²

El choque discursivo que existió entre la idea de un nacionalismo nuevo, basado en la idea de una cultura nacional en donde la nación incorporaría al pueblo “transformando la multiplicidad de deseos de las diversas culturas en un único deseo, el de participar del

⁴⁵¹ Ídem.

⁴⁵² Barbero, Jesús Martín, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, México, Ediciones G, 1991, p.173.

sentimiento nacional”,⁴⁵³ y las ideas modernas con pinceladas yankees, también se vieron reflejadas a través de los *mass media*, pues ambos sectores buscaban utilizar los medios de comunicación para compartir y masificar sus discursos.



Venta de discos Columbia. 1918.⁴⁵⁴

De la prensa hemos visto muchos ejemplos y no sólo del jazz sino de los demás géneros dancísticos-musicales del capítulo anterior; hemos visto las posturas de los periodistas hacia estos géneros modernos, pero no hemos analizado a la prensa como medio de difusión del producto jazz. En la mayoría de los periódicos que hemos analizado, *El Demócrata*, *El Imparcial*, *El Tiempo*, *La Voz de México*, etc.; encontramos un bombardeo por parte de industrias culturales norteamericanas ofertando discos, gramófonos y fonógrafos durante el último cuarto del siglo XIX, y las llamadas granafolas en los años veinte del siglo XX. De la industria musical de ese momento Columbia y RCA Víctor, fueron de las más populares y comercializables en México.

Era común encontrar a vendedores en la sección de “avisos de ocasión”. En este ejemplo, de 1918, encontramos a un personaje llamado Justino Mejorada, quien al igual que Enrique Munguía, se encargaba de comercializar discos llegados de los Estados Unidos; estos vendedores solían contar con un catálogo en donde el consumidor seleccionaba el disco de su agrado y este era probado en el fonógrafo del comerciante. A continuación, podemos observar una publicidad de “fonógrafos y Discos COLUMBIA” en donde se aprecian algunos de estos elementos:

⁴⁵³ Barbero, Jesús Martín, *De los medios a las...*, p.167

⁴⁵⁴ Nota periodística 1918, *El Informador*, 3 de mayo, p.3.

DISCOS DE MUSICA MEXICANA.

Columbia



Canciones Populares y Canciones Amorosas; Tal como a Usted le gustan y Desea Oírlas.
10 PULGADAS 85c. CADA UNO.

C3365 { La Pajarera, Canción.—Trío.
 { No Llores, Canción.—Dúo.
 Estas dos populares canciones mexicanas son de gran renombre.—“No Llores” está inagustablemente cantada por un dúo masculino, que interpreta admirablemente la manera de cómo les gusta oírlos a los verdaderos mexicanos.—“La Pajarera” es ejecutada por un trío con acompañamiento de guitarra, siendo de un efecto realmente artístico y dramático.

C3366 { Así te quiero, Dúo.
 { Así te quiero.
 Estas dos insuperables canciones a dúo con acompañamiento de guitarra, le darán idea de la belleza y riqueza del idioma español de que se hace uso en cuestiones amorosas.—“Así te Quiero” y “Adiós” merecen particular atención bajo ese punto de vista.

GRANDES ATRACTIVOS PARA TODOS LOS MEXICANOS AMANTES DE LA MUSICA.

E3986 { Polka de Cupido
 { Luna de Plata { Orquesta Jazarimba.
 { Rueda Europea, Mazurka.
 { Inna, Landier.—

E4294 { Nuevo Vals, Orquesta Tambourita.
 { Olas del Marne, Orquesta Gypsy.
 { Banda Columbia.

PIDA UD. EL NUEVO CATALOGO DE DISCOS DE MUSICA INTERNACIONAL INSTRUMENTADA.

Todo vendedor de discos y fonógrafos Columbia, tocará estos discos para que Ud. los escuche, sin cobrarle por ello un solo centavo. También le proporcionará, si Ud. se lo pide, un catálogo de discos de música Mexicana.

Compre Estampillas de Ahorro de Guerra

Cuando compre Ud. discos, pídales marca “Columbia” fijando su atención en la marca de fábrica que lleva cada disco en la etiqueta.

COLUMBIA GRAPHOPHONE CO.



Discos de música mexicana. Columbia Graphophone. 1919.⁴⁵⁵

Columbia comercializaba este tipo de discos, en donde exaltar lo mexicano era común dentro del catálogo denominado “discos de música mexicana”, pero también era común encontrar dentro de estos discos, algunas grabaciones de jazz; en este caso encontramos un par de canciones de la Jazarimba Orquesta y de la Banda Columbia, agrupaciones que se caracterizaban por tocar jazz y *foxtrot*.

⁴⁵⁵ Nota periodística 1919, *La Prensa*, 8 de noviembre, p.2.

Esta forma en que Columbia vendía y mezclaba la música de tintes nacionalistas con el jazz dentro un mismo disco, fue muy común durante toda década de los años veinte; incluso llegamos a encontrar agrupaciones que grababan con un nombre la música mexicana y con tan solo sustituir un concepto por otro, se convertían en una orquesta-banda de jazz. En una publicidad de 1926, de Columbia, se muestra una selección de discos ofertados como “los más modernos”; lo curioso es que aparece una orquesta típica llamada: “Orquesta Típica Nilo”; esta agrupación aparece ofreciendo un par de tangos llamados “Organito de la tarde”, “Caminito del taller” y un *camel trot* titulado “Las niñas de Saracho”; seguidas de estas aparecen un *foxtrot*, de nombre “Isabel” y un *tango-fox*, titulado “Lola”, ambos interpretados por una orquesta de jazz llamada: “Orquesta de Jazz Nilo”.

TOCÁN EN TODOS
LOS APARATOS

**DE TRIUNFO
EN TRIUNFO**

Así van los Discos "COLUMBIA", debido a su perfecta construcción, a sus superficies que eliminan todo chirrido, a su perfección de tono y a su perfecta reproducción. Ningún otro Disco iguala al "COLUMBIA".

¡Sólo una demostración del Agente "COLUMBIA" más cercana y los adquirirá en el acto.

Estos son algunos de los más modernos que tenemos en existencia:

1.- **ORGANITO DE LA TARDE** - Tanga. Orquesta Típica "Nilo".
2.- **CAMINITO DEL TALLER** - Tanga. Orquesta Típica "Nilo".
3.- **ISABEL** - Foxtrot. Orquesta de Jazz "Nilo".
4.- **LOLA** - Tango-fox. Orquesta de Jazz "Nilo".
5.- **LA NIÑA DE SARACHO** - Camel trot. Orquesta de Jazz "Nilo".

AGENCIA COLUMBIA
George O. French

Special Address No. 21. Apdo. 211. Guadalupe, Jal.

Discos Columbia

Discos Columbia. Orquesta Típica y de Jazz "Nilo". 1926.⁴⁵⁶

⁴⁵⁶ Nota periodística 1926, *El Informador*, 11 de julio, p.6.

El hecho de ver que una orquesta típica se cambiaba el nombre e interpretara jazz, nos confirma que estas orquestas que propagaban el discurso nacionalista a través de su música también tocaban estos géneros contra los que debían de competir. Más adelante retomaremos este asunto de la relación orquestas típicas con el jazz, ya que la mencionada Nilo no fue la única en su especie. La industria musical de Columbia educaba e inducía al consumo de jazz a través de los periódicos a los consumidores mexicanos, solían añadir listas de discos de las mejores bandas de jazz que tocaban en Nueva York, esto con la finalidad de que el mexicano buscara ser moderno a través de la música de moda, como eran las personas de aquella ciudad que se entendía como gran metrópoli.

**Discos para baile tocados
por las mejores orquestas
de Nueva York como son
las siguientes:**

**Ted Lewis Orchestra,
Art Hickman's Orchestra,
The Happy Six,
Princess Orchestra,
Wilber Sweatman's Jazz' Band,
Columbia Orchestra,
Yerkes' Jazarimba Orchestra;
Columbia Saxophone Sextette,
Paul Biese Trio, Fuller's Nov. Orchestra,
Lanin's Roseland Orchestra,
Waldorf-Astoria Dance Orchestra,
Louisiana Five Jazz Orchestra,
Y muchas otras.**

**Mensualmente recibimos
los últimos bailables á**

90 Cts.

González Padín Co., Inc.

Discos Columbia. Mejores Orquestas de Nueva York. 1921. ⁴⁵⁷

Además de la masificación publicitaria de los periódicos, para vender discos de jazz, encontramos campañas en donde utilizaban el concepto de jazz para vender determinados

⁴⁵⁷ Nota periodística 1921, *El Imparcial*, 21 de marzo, p.8.

productos de belleza y el hogar. Por ejemplo, la marca de cremas y tónicos enfocados en la belleza femenina llamada “Cardui”, solía utilizar al jazz como puente de consumo entre este género y sus productos. En un anuncio de 1925 se encuentra lo siguiente:

El Tango Melancólico y El Histérico “Jazz” Africano

Para bailar el primero se precisan alma y arte, ambos estorban para retorcerse en el segundo. Pero hay mujeres desdichadas que no pueden disfrutar de ninguno de los dos, pues siempre andan en un hilo, ¡con el ay! en los labios, pues cuando no sufren de jaquecas, tienen vértigos y tremendos ataques de hemorragias dolorosas y detenciones. Su vida se convierte en vértigo de dolor, mientras sus compañeras giran en el vértigo de la danza. Todos esos achaques que parecen diferentes son muchas veces solo radiaciones de los trastornos en las funciones femeninas, que causan dolor en diferentes puntos, que se comunican por medio del sistema nervioso.

CARDUI ataca la mala raíz de los trastornos propios del sexo femenino y destruye completamente toda serie de efectos que ponen a muchas mujeres en un continuo ay! al parecer por males insignificantes, pero muy molestos.⁴⁵⁸



**El Tango Melancólico y El Histérico
“Jazz” Africano**

PARA bailar el primero se precisan alma y arte, ambos estorban para retorcerse en el segundo. Pero hay mujeres desdichadas que no pueden disfrutar de ninguno de los dos, pues siempre andan en un hilo, ¡con el ay! en los labios, pues cuando no sufren de jaquecas, tienen vértigos y tremendos ataques de hemorragias dolorosas y detenciones. Su vida se convierte en vértigo de dolor, mientras sus compañeras giran en el vértigo de la danza. Todos esos achaques que parecen diferentes son muchas veces solo radiaciones de los trastornos en las funciones femeninas, que causan dolor en diferentes puntos, que se comunican por medio del sistema nervioso.

CARDUI ataca la mala raíz de los trastornos propios del sexo femenino y destruye completamente toda serie de efectos que ponen a muchas mujeres en un continuo ay! al parecer por males insignificantes, pero muy molestos.

No reciba nada si no es el Cardui. Todas las farmacias lo venden. Soliciten el útilísimo folleto "Tratamiento Cardui". U. S. A. CORPORATION, Chattanooga, Tenn., E. U. A., Habana, Cuba; México, D. F.; Barranquilla, Colombia.

CS-2

El jazz como puente comercial. 1925⁴⁵⁹

La prensa fue la encargada de darle entrada a los otros *mass media* que se encargaron de convertir al jazz en un producto para las masas. Recordemos que la postura vasconcelista, y no solamente la del entonces secretario de educación sino de otros intelectuales de la época,

⁴⁵⁸ Nota periodística 1925, *El Informador*, 27 de octubre, p.8.

⁴⁵⁹ Ídem.

era en contra del uso mal empleado por medio de los *mass media*, como el cine y la radio, que invadían los gustos de los mexicanos; el mismo poeta Ramón López Velarde, comentó en 1917: “Nos ayankamos a gran prisa, bajo la acción de lo feo [...] La Patria [...] se halla amenazada por la innovación de lo burocrático y lo gris”.⁴⁶⁰

Al igual que la prensa, la radio también fue esencial en la masificación del jazz en el país. Durante la Revolución Mexicana, cobró otro significado al que había tenido en sus principios durante el porfiriato,⁴⁶¹ pues los telegrafistas “se volvieron parlanchines, relajados, su interior afloraba, bebían, cantaban, peleaban, seguramente por sentirse, como los demás, siempre próximos a la muerte y a las balas”.⁴⁶²

Con esta transformación la radio saltó a los hogares en la década de los años veinte. “Sin un antecedente equiparable, la radiodifusión aparece como una construcción constante de ideas, usos, materialidad y sonidos, por mencionar las más importantes, una especie de invención social mancomunada a formas de placer y sentimientos que, de forma inédita, terminan por conjugarse con tecnología y condiciones históricas específicas, especialmente su impulso y desarrollo como empresa comercial”.⁴⁶³

La conjugación de la tecnología con estas condiciones históricas, dieron pie a uno de los artefactos que revolucionaron el consumo en la sociedad moderna de la época, en donde la búsqueda del entretenimiento y a la propagación mercantil de diversos productos, se encontró en un aparato moderno que envolvía a los hombres con sus ondas invisibles mejor conocida como “la caja que habla”.⁴⁶⁴

La superioridad del capitalismo americano, que influyó en demasía en territorio mexicano, sobre el europeo “podía empezar a medirse también por la fuerza expansiva de

⁴⁶⁰ Miquel, Ángel, *Disolvencias. Literatura, cine y radio en México (1900-1950)*, México, FCE, 2005, p.86.

⁴⁶¹ En el mes de diciembre de 1900 se llevó a cabo la primera transmisión de radio en México, tan sólo cinco años después de que el italiano Guillermo Marconi realizara las primeras experiencias con la radio en el mundo. En dicho mes, fueron unidos instantáneamente el Palacio Nacional y el Castillo de Chapultepec. El primer mensaje por radio estuvo dirigido por el general Porfirio Díaz, y su contenido era simple: felicitarlo por su sexta reelección. Véase: Ornelas Herrera, Roberto, *Radio y cotidianidad en México (1900-1930)*, en: “Historia de la vida cotidiana en México. Tomo V. Siglo XX. Campo y ciudad, vol.1”. México, FCE, COLMEX, 2006, pp.127-169.

⁴⁶² Ornelas Herrera, Roberto, *Radio y cotidianidad en México (1900-1930)*, en: “Historia de la vida cotidiana en México. Tomo V. Siglo XX. Campo y ciudad, vol.1”. México, FCE, COLMEX, 2006, p.135.

⁴⁶³ Ornelas Herrera, Roberto, *Radio y cotidianidad en México...*p.142.

⁴⁶⁴ Ídem.

sus productos y por el hecho de haber alterado completamente, incluso en música, los medios tradicionales de comunicación”.⁴⁶⁵ La radio, aunque apareciera como un *mass media* independiente y fresco, siempre estuvo ligado a la prensa, misma que fue su principal impulso debido a los diversos acuerdos que tuvieron desde sus inicios. “Al usar la radio, la prensa aseguraba información pronta; la radio, por su parte, obtenía publicidad y difusión de su programación y horarios en las páginas impresas”,⁴⁶⁶ por decirlo de alguna manera, la gente podía encontrar diversión en la radio, mientras que las noticias las leían en el periódico.

Los periódicos fueron el medio perfecto para introducir en la sociedad la idea del nuevo mundo radiofónico fantástico, que ofrecían estos nuevos aparatos modernos. Además de introducir esta idea, la prensa se dio a la tarea de “enseñar al público a disfrutar los sonidos como un pasatiempo atractivo, *ofreciendo* [...] consejos técnicos y explicaciones acerca de su sentido moderno y el gozo que producía pasar horas interminables frente al extraño artefacto escuchando los nuevos ruidos”.⁴⁶⁷

La idea de tener una radiola en casa fue impresa día con día en la prensa del país. Incluso, hubo algunos periódicos que contaron con su propia estación de radio como fue el caso de *El Mundo* y *El Universal Ilustrado*. La transmisión de *El Mundo*, “se dijo, se inauguraría en abril, de 1923, pero el acontecimiento se fue retrasando por problemas técnicos y económicos. El 8 de mayo, otra empresa periodística le ganó la primicia: se trataba de la estación del semanario *El Universal Ilustrado* asociado con La Casa de la Radio, emisora que para colmo pasó unos meses más adelante a manos de *El Universal Gráfico*, el competidor vespertino de *El Mundo*”.⁴⁶⁸

⁴⁶⁵ Salvetti, Guido, *Historia de la música*...p.28.

⁴⁶⁶ Ornelas Herrera, Roberto, *Radio y cotidianidad en México*...p.143.

⁴⁶⁷ Ídem.

⁴⁶⁸ Miquel, Ángel, *Disolvencias. Literatura, cine y radio*...p.160.

Era de lo más común encontrar esta relación entre prensa y radio, sobre todo a la hora de ofrecer los productos que llegaban para poder sintonizar y escuchar las novedades desde la comodidad del hogar. En *El Informador* de 1924 encontramos esta publicidad sobre Radiolas de la marca RCA, en donde ofrecen artefactos de todos tamaños y estilos con su peculiar eslogan: “Hay Radiolas al alcance de todas las fortunas”.

Con una Radiola oirá Ud. en su hogar música de todas partes

En la ciudad de Méjico hay cuatro estaciones propagadoras. En los Estados Unidos hay un sinnúmero de ellas. Día y noche, estas centrales transmisoras lanzan al espacio magníficos conciertos sinfónicos, alegres piezas de baile, números vocales e instrumentales por eminentes artistas, e instructivas conferencias. Toda esta producción artística es suya, libre y gratificante, al poseer Ud. un aparato receptor Radiola. Su hogar es el salón de conciertos y Ud. y su familia, los privilegiados oyentes.

Los aparatos Radiola son producto de una ciencia seria y poderosa. Cada modelo representa lo más perfecto y avanzado en comunicación radiotelefónica. Reclutan empuje muy e intensos y reproducen, fiel y distintamente, todo sonido vocal e instrumental. La operación de cualquier Radiola es sumamente fácil y no requiere conocimientos técnicos algunos.

Adquiera una Radiola y déjese sorprender, en el dulce y agradable retiro de su hogar, la interpretación de admirables obras o cantadas por los mejores artistas del mundo.

Hay Radiolas al alcance de todas las fortunas

Radiola

RCA

Publicidad de Radiola RCA. 1924.⁴⁶⁹

La publicidad de las radiolas estaba enfocada en sembrar la idea y enseñar a los mexicanos a que el consumo de la radio debía de ser lo apropiado en su temporalidad y contexto social de aquella época. Incluso, solían comparar el avance radiofónico en los Estados Unidos con el apenas inicio de las radiodifusoras mexicanas, por lo que, si querías consumir lo que era transmitido en el país vecino, podías adquirir una radiola específica en ello. Su publicidad se leía de esta manera:

En la ciudad de Méjico hay cuatro estaciones propagadoras, En los Estados Unidos hay un sinnúmero de ellas. Día y noche, estas centrales transmisoras lanzan al espacio magníficos conciertos sinfónicos, alegres piezas de baile, números vocales e instrumentales por eminentes artistas, es instructivas conferencias. Toda esta producción artística es suya, libre

⁴⁶⁹ Nota periodística 1924, *El Informador*, 12 de noviembre, p.2.

y gratuitamente, so posee Ud. un aparato receptor Radiola. Su hogar es el salón de conciertos y Ud. y su familia, los privilegiados oyentes.⁴⁷⁰

La empresa RCA, una de las más importantes en cuanto a la venta de radiolas en México, se jactaba de marcar un antes y un después en la vida cotidiana nacional. En su publicidad, ocupando un gran espacio en las páginas de los diarios, con un encabezado llamativo cuasi importante “Mensaje al Público”, señalaban que “[...] los días y las noches que antes transcurrían monótonos y pesados se convertirán en alegres y placenteros, pues donde quiera que Ud. se halle – en el hogar, en el mar- en la montaña o en el valle – su Radiola le brindará excelente música, vibrantes discursos, información deportiva y otras formas de agradable esparcimiento”.⁴⁷¹

Las radiolas no solamente se ofrecían como un producto que ofertaba divertimento, sino que también vendían el significado de placer, de alegría, e incluso, de estatus; esto último dependiendo el tipo de radiola que obtuvieras, ya que, aunque fue un artefacto pensado en las clases medias-altas, también fue consumido por el sector popular. Ahora bien, analizando el papel del jazz en esta masificación de las radiolas, podríamos decir que el jazz funcionó como herramienta de consumo para la venta de dichos artefactos sonoros y viceversa, ya que la radio también propició el consumo de este género musical, convirtiéndose en un vaivén de publicidad entre ambos productos; en la mayoría de los anuncios publicitarios, encontramos alguna referencia al jazz de este tipo:

“Con una Radiola III-A puede Ud. oír cuartetos de cuerda, óperas, discursos y piezas de jazz cómodamente sentado en su casa”.⁴⁷²

“Cuando Ud. sintoniza su Radiola Regenoflex para recibir la música de las grandes estaciones propagadoras, cada sonido es real y verdadero tal como si una magnífica orquesta estuviese tocando en su propio hogar. [...] Trozos de canto, brillantes discursos, magníficos conciertos sinfónicos, irresistible jazz... De todo ello puede Ud. disfrutar con una Radiola Regenoflex”.⁴⁷³

“Música clásica, cuartetos de cuerda, piezas vocales, dulces canciones criollas, ¡Jazz! Goce oyendo las magníficas audiciones transmitidas por estaciones propagadoras a muchas millas de distancia”.⁴⁷⁴

⁴⁷⁰ Ídem.

⁴⁷¹ Nota periodística 1924, *El Informador*, 6 de septiembre, p.4.

⁴⁷² Nota periodística 1925, *El Informador*, 5 de octubre, p.6.

⁴⁷³ Nota periodística 1924, *El Informador*, 21 de diciembre, p.6.

⁴⁷⁴ Nota periodística 1924, *El Informador*, 16 de noviembre, p.5.

“Es un placer indefinible oír en la Radiola X conciertos sinfónicos y piezas de Jazz tan perfectamente reproducidos que no se pierde ni una sola nota y tan claros que cada sonido preserva tu belleza tonal íntegra”.⁴⁷⁵



Jazz en publicidad de Radiola Regenoflex, 1924.⁴⁷⁶ Radiola Super-Heterodyne, 1924.⁴⁷⁷

Al adquirir una radiola, según la publicidad antes vista, obtenías diversos beneficios como el sentir que la propia orquesta estaba dentro de tu hogar o escuchar con una buena definición las orquestas norteamericanas de moda; con las radiolas, ahora para consumir jazz no era necesario acudir a algún evento social o aceptar ante grupos de élite que eras consumidor de este género no tan aceptado en determinados núcleos.

Esto motivó a gran parte de la población de la clase media a adquirir su radiola y para aquellos que no tenían el poder adquisitivo, podían escucharla en su cantina-bar de preferencia o podían adquirir su radiola a través de algunas promociones como las de la famosa industria cigarrera de *El Buen Tono*.

Los primeros anuncios publicitarios que difunden la presencia de la radio en México recurren a la imagen de la familia nuclear, pequeña y moderna, como una pieza fundamental

⁴⁷⁵ Nota periodística 1924, *El Informador*, 28 de diciembre, p.2.

⁴⁷⁶ Nota periodística 1924, *El Informador*, 21 de diciembre, p.6.

⁴⁷⁷ Nota periodística 1924, *El Informador*, 16 de noviembre, p.5.

de su discurso visual. “La familia que usa la radio es una familia llena de felicidad y estabilidad [...] de manera inmediata la época difunde la máxima de que la radio es alegría, desde muy temprano aparece orientada a la lucha contra la soledad, por lo que la radio es prácticamente un panegírico a la familia unida y con valores finos”.⁴⁷⁸

Hablando de esta lucha publicitaria en contra de la soledad y el papel de la cigarrera antes mencionada, debemos de resaltar a esta marca que desde el porfiriato figuró en la creación de la cultura de consumo mexicana. *El Buen Tono* fue una tabaquera que se caracterizó por tres cosas particulares; en primer lugar, la tecnología empleada para la producción masiva de cigarros; en segundo, los espectáculos y las estrategias de comercialización de sus productos; por último, en tercer lugar, el significado de modernidad que ofreció a sus consumidores, ya que a través de la publicidad impresa promovieron una identidad más grande en un nivel urbano y nacional.⁴⁷⁹

Durante el porfiriato “*El Buen Tono* predominaba en publicaciones como *Actualidades y Frivolidades*, dirigidas al segmento acaudalado y hedonista de la población capitalina, y los anuncios de la empresa superaban en número a los de La Tabacalera y La Cigarrera en periódicos como *El Mundo Ilustrado* y *El Tiempo Ilustrado*, dirigidos a un público respetable. [...] Los anuncios de cigarros se añadían a los de mobiliario, camas de latón, relojes, fonógrafos y fotografía, lo que sugiere que muchos fabricantes suponían que en la capital había un lucrativo mercado de masas”.⁴⁸⁰

El resultado de esta producción de masa y de un consumo de masa, se ve reflejado en la publicidad de la misma tabaquera en los años veinte, en donde el mensaje ahora no sólo es dirigido al “público respetable”, sino que el mensaje es general, incluso suele verse una inclinación hacia el sector popular. Menciono esto porqué *El Buen Tono*, también contó con su propia radiodifusora y creo una campaña publicitaria en donde regaló radiolas a sus consumidores que cumplieran con el llenado de planillas con los registros que se encontraban en las cajetillas de cigarros.

⁴⁷⁸ Ornelas Herrera, Roberto, *Radio y cotidianidad en México...*p.155.

⁴⁷⁹ Steven B, Bunker, *La creación de la cultura de consumo mexicana en la época de Porfirio Díaz*, México, FCE, 2021, p.33.

⁴⁸⁰ Steven B, Bunker, *La creación de la cultura de consumo...*p.48.

**La Afición a la Radiotelefonía
en México está de plácemes**

EL BUEN TONO, S. A. la gran fábrica de cigarros que siempre se ha interesado a las novedades de las ciencias y las artes, procurando por ellas al alcance de todos, va a establecer en México una poderosa

Estación Central Transmisora de Radiotelefonía

que alcanzará a enviar a las distancias más lejanas del Continente Americano las noticias sensacionales del día y hará escuchar conciertos ejecutados por conocidos artistas.

Y para que los consumidores de cigarros de **EL BUEN TONO, S. A.**, **MUY ESPECIALMENTE**, puedan disfrutar de estas ventajas, se ha pedido un gran número de aparatos receptores, de todos tamaños y calidades, que se cambiarán por planillas de registros de las marcas de

EL BUEN TONO, S. A.

Hay interés en guardar esos registros.

*El Buen Tono. Cambio de planillas de registros por aparatos receptores. 1923.*⁴⁸¹

Para 1923 la radio se popularizó “debido a los esfuerzos por convertirla en esparcimientos de masas y empresa comercial. Por la ciudad pululan negocios dedicados a la venta de aparatos receptores y piezas sueltas: bulbos, antenas, baterías, cables, etc.”.⁴⁸²

⁴⁸¹ Nota periodística 1923, *El Informador*, 10 de junio, p.6.

⁴⁸² Ornelas Herrera, Roberto, *Radio y cotidianidad en México...*p.149.



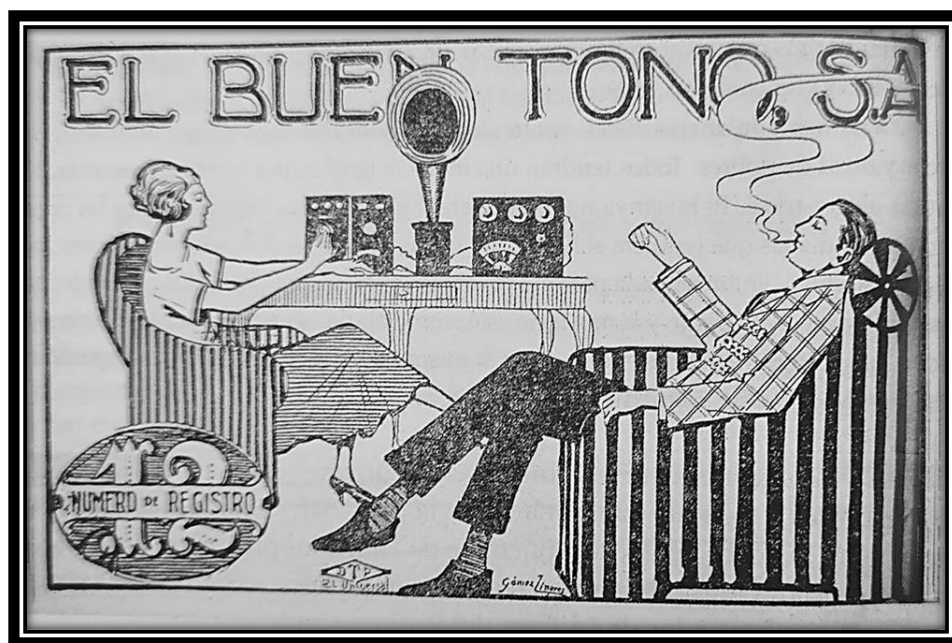
Publicidad de *El Buen Tono* y la acumulación de registros para obtener premios. 1922.⁴⁸³

Las estaciones transmisoras más importantes eran dos: La Casa del Radio y El Buen Tono. La segunda transmitida desde la plaza San Juan, había sido inaugurada oficialmente la noche del 15 de septiembre de 1923. Sus programaciones estaban repletas de contenidos musicales preferentemente nacionales, y sus trabajos radiodifusores eran muy similares a los de La Casa del Radio, excepto que no comerciaban con receptores, los obsequiaban como parte de concursos y demás ardides publicitarios para describir las bondades y calidad de sus cigarrillos: Primores, Radio, Elegantes, No 12, Caprichos, etc. Su ambición era, de alguna manera, convertir a los radioaficionados en radiofumadores. Unir ambos placeres.⁴⁸⁴

⁴⁸³ Nota periodística 1922, *El Informador*, 5 de noviembre, p.2; 16 de julio, p.4. Estos registros, acumulados en menor cantidad, también fueron canjeados por avena Quaker, navajas Gillette, aceite Tres-en-uno, linternas Eveready, talco Mennen, refresco Sidral Mundet, digestivo Picot, leche Nestlé y pasta dental Colgate. Véase: Miquel, Ángel, *La estación de El Buen Tono*, en: "Disolvencias. Literatura, cine y radio en México (1900-1950)", México, FCE, 2005, pp. 187-195.

⁴⁸⁴ Ornelas Herrera, Roberto, *Radio y cotidianidad en México...*p.152.

El Buen Tono es el ejemplo perfecto para comprender este impacto que tuvieron los *mass media* en cuanto a los gustos impuestos a las masas. La idea de crear radiofumadores, en lugar de sólo radioescuchas o fumadores, era una idea atrayente al consumidor, sobre todo si la misma empresa te premiaba por consumir sus productos; sin embargo, como era de esperarse, esto no era del todo noble por parte de la empresa, ya que, si bien no vendía los aparatos receptores, sí ofrecía refacciones para arreglar o complementar tu experiencia de radioescucha.



Radiofumadores. *El Buen Tono*.⁴⁸⁵

⁴⁸⁵ Ornelas Herrera, Roberto, *Radio y cotidianidad en México...*p.152.

En todo el Continente Americano se están escuchando las emisiones que la Estación **RADIODIFUSION C. Y. B.** de la Gran Fábrica de Cigarros

"EL BUEN TONO," S. A.

emite los **MARTES, JUEVES y SABADOS** de cada semana.

Donde quiera que se encuentre, podrá Ud. oírlos gratuita-
mente consiguiendo con planillas su aparato receptor.

Al frente indicamos el número de planillas necesario para
adquirir sin gasto aparato y accesorios.

Si necesita Ud. indicaciones o consejos para instalar su apa-
rato, diríjase a **"EL BUEN TONO," S. A.**, acompañando su carta
con algunos Registros No. 12. Su consulta será contestada in-
mediatamente por un perito en **RADIODIFUSION**.

"EL BUEN TONO," S. A.

Toda persona que posea Aparatos Receptores de Radiotelefonía y no los haya instalado por cual-
quier motivo, puede dirigirse al Agente de **"El Buen Tono," S. A.**, cuyo nombre y dirección figu-
ran al pie de este Aviso, quien los instalará por cuenta de **"El Buen Tono," S. A.** y proporciona-
rá toda clase de informes e instrucciones para su uso.

MAGIN CECIAS. J. Carranza núm 232. Apdo. Postal, 83. Guadalajara, Jal.

LISTA DE APARATOS Y ACCESORIOS DE RADIO

QUE

"EL BUEN TONO," S. A.

Pone a la disposición de sus favorecedores en cambio de las pla-
nillas de REGISTROS No. 12 que se
indican a continuación:

Receptores de Galena "Little Gem" con au- dífono sencillo (alcance 50 km.)	25 Planillas.
Receptores de Galena "Hitter Set" con au- dífono sencillo (alcance 50 km.)	25 "
Receptores de Galena "Pat", completos, con audífono y antena	18 "
Receptores de un bulbo (sin el bulbo)	20 "
Bulbo para el anterior Receptor	20 "
Audífonos dobles	14 "
Audífonos sencillos	9 "
Baterías de 1 y medio volts	3 "
Baterías de 22 y medio volts	14 "
Antenas	5 "
Roller de 100 pies de alambre de cobre para Antena	8 "

Adquiera sin gasto su Aparato Receptor fumando
"NUMERO 12", "ELEGANTES", "PALMARES", "GARDENIA"
"EL BUEN TONO," S. A.

Refacciones y accesorios ofrecidos por *El Buen Tono*. 1923.⁴⁸⁶

La radiodifusora de *El Buen Tono* fue todo un éxito en cuanto a la masificación del consumo de radio y cigarrillos; su publicidad logró crear un mundo material en donde se relacionaban los cigarros, la radio y la moda. Al igual que en el periodo porfirista, *El Buen Tono* tomó las riendas de la publicidad en México, pues además de implementar sus campañas de prensa y de radio, también invadió las calles con sus carteles y espectaculares. "Contaba con un taller de imprenta y litografía donde no sólo se estampaban sus cajetillas, sino también publicidad bajo la forma de carteles y de anuncios de papel".⁴⁸⁷

En cuanto al asunto musical, esta radiodifusora se apegó a lo que ofrecían las transmisiones de *El Mundo*, las cuales constaban de ofrecer géneros nacionales; incluso, en la inauguración de esta última, se contó con la presencia de José Vasconcelos, quien ofreció una conferencia sobre la educación en México; al finalizar, se sintonizó música interpretada por Manuel M. Ponce y algunos poemas leídos por Francisco A. de Icaza. *El Mundo* tuvo, aparentemente a la fuerza, el propósito de ofrecer entretenimiento y cultura, y hacer hincapié en lo mexicano, lo cual fue cumplido en las primeras emisiones. Se ofreció música tradicional y moderna del país interpretada por Miguel Lerdo de Tejada y Carlos Chávez.⁴⁸⁸

⁴⁸⁶ Nota periodística 1923, *El Informador*, 27 de diciembre, p.6.

⁴⁸⁷ Miquel, Ángel, *Disolvencias. Literatura, cine y radio...*p.188.

⁴⁸⁸ Miquel, Ángel, *Disolvencias. Literatura, cine y radio...*p.161.

Vasconcelos vio la oportunidad de utilizar los *mass media* para divulgar su discurso nacionalista; sin embargo, luego de determinado tiempo, la radio de *El Mundo* decidió separarse de este discurso nacional y se distanció del sector político teniendo varias repercusiones, como el de ya no tener el apoyo del gobierno. “Dejó, pues, de ser uno de los diarios importantes de la tarde y a mediados de 1924 se publicaron sus últimos números. Naturalmente la estación de radio también desapareció. En sus dos últimas transmisiones se ejecutó el *fox-trot* “El Número 12”, dedicado a los cigarros con ese nombre que promovía El Buen Tono”.⁴⁸⁹

Esto último fue una especie de abdicación simbólica en donde la estación radiofónica dejaban la batuta a la radiodifusora de *El Buen Tono*, despidiéndose con un *foxtrot* a su nombre. Con este gesto *El Buen Tono* cambió su programación ofreciendo jazz, *foxtrot* y todo lo moderno que sonaba en los Estados Unidos. Para finales de la década de los años veinte y principios de los treinta, el jazz fue objeto de la publicidad de la empresa, a tal grado de ofrecer espectaculares gigantes de una de las marcas de cigarros en dicha temporalidad; me refiero a los cigarros llamados “Jazz”, los cuales acompañaron a las marcas de la época: *Dominó*, *Bacará* y *Campeones*.

⁴⁸⁹ Miquel, Ángel, *Disolvencias. Literatura, cine y radio...*p.169.



Arco publicitario de los cigarros Jazz de la empresa *El Buen Tono*. 1932.⁴⁹⁰

⁴⁹⁰ Arco publicitario de los cigarros Jazz de la empresa El Buen Tono, 1932. “Imagen en línea”. Fecha de descarga: 29 de mayo del 2021. Mediateca INAH. En: [https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/search/catch_all_fields_mt%3A\(El%20Buen%20Tono%20jazz\)](https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/search/catch_all_fields_mt%3A(El%20Buen%20Tono%20jazz)).



Publicidad cigarros Jazz de *El Buen Tono*. 1930.⁴⁹¹

Antes de finalizar con este apartado de los *mass media* y pasar brevemente al asunto de la prohibición vasconcelista, mencionaré el medio de comunicación masivo que se ha tocado de manera indirecta y que es necesario resaltar por la importancia que ha tenido y tuvo en la difusión del jazz y de la reproducción de la modernidad norteamericana en territorio nacional durante la primera mitad del siglo XX: el cine.

Hemos visto como la aparición de los medios que contribuyeron en la masificación del jazz, provocó una serie de fenómenos nuevos, sustancialmente orientados en dos direcciones. “Por una parte estos han servido de instrumentos de propagación, haciendo posible – y provocando en cierto modo – un aumento de la afición musical fuera de los canales que asumían tradicionalmente esta función y en clases sociales que hasta entonces habían quedado excluidas. Por otra parte, los medios de reproducción técnica de la música se han insinuado en los procesos de la creación y experimentación, convirtiéndose a su vez en vínculo de innovación lingüística y de nuevos modelos de comunicación estética, hasta el punto de originar, en sus más radicales formulaciones, auténticas alteraciones de los códigos tradicionales y de la relación arte-público”.⁴⁹²

Los *mass media* contribuyeron en gran medida para que el concepto de jazz fuera masificado y pudiera llegar a todos los espacios del territorio nacional. Las técnicas modernas, como la radio, la prensa y los mismos reproductores de discos, que fungieron

⁴⁹¹ Publicidad cigarros Jazz de El Buen Tono. 1930. Archivo personal de Héctor Peña.

⁴⁹² Lanza, Andrea, *Historia de la música. El siglo XX, tercera parte*, México, Turner, 1999, p.14.

como canal comunicativo de masas, determinaron los modelos de escucha junto a su función social e imprimieron nuevos sistemas de representación cultural. A estas técnicas se sumó el cine, que llegó a entablar una relación entre música e imagen, entre la dimensión auditiva y la visual; “entre las diferentes formas de comunicación de un mensaje y de expresión artística, la película es sin duda aquella en la que la presencia de las modernas técnicas de reproducción aparece de forma más evidente y condicionante”.⁴⁹³

La Ciudad de México en los años veinte se encontraba en la búsqueda de una modernización que pudiera cimentarse sobre una identidad nacionalista; las estaciones de radio aumentaron de forma rápida, las salas de cine se multiplicaron a lo largo de la ciudad llegando hasta algunas zonas populares. “1929 fue el año en que el cine sonoro comenzó a transmitirse. Pero desde antes, la música que le daba profundidad a las cintas fue dominada por compositores clásicos y de orquesta, aunque también, según afirma Serrato: el jazz fue utilizado con frecuencia en los tempranos largometrajes, ya sea como acompañamiento musical incidental o para brindar atmosfera a escenas ubicadas en clubes nocturnos y salones de baile”.⁴⁹⁴ Un ejemplo de ello es la inauguración de un cine en Culiacán Sinaloa, en el año de 1927, en donde se formaría la primera orquesta de jazz de esa ciudad:

La orquesta Escobar tocó en la inauguración del cine Royal que estuvo situado por la calle Hidalgo entre Obregón y Juan Carrasco por la acera sur, la empresa del mencionado cine propuso a los integrantes de la orquesta traerles los nuevos instrumentos que se estaban usando para poder tocar el nuevo estilo que venía invadiendo al mundo entonces y que no era otra cosa que el jazz. Era común en los espectáculos de antes que se tocara en los pórticos de los centros dedicados a la presentación de alguna función, y como se necesitaba la música de alto poder sonoro, cosa que los instrumentos de las antiguas orquestas no podían proporcionar, pues los empresarios, quisieron estar a tono con los avances que ya presagiaban el cine sonoro y otros logros como el uso del fonógrafo, por lo que optaron por tener su orquesta exclusiva, y ahí tenemos el nacimiento de un grupo, aunque, a costa de la muerte del otro, así es como nació la primera orquesta de jazz en Culiacán.⁴⁹⁵

Así como la Orquesta Royal, de Culiacán, Sinaloa, hubo muchas agrupaciones que comenzaron a cambiarse el nombre en los cines de la Ciudad de México y de muchas

⁴⁹³ Lanza, Andrea, *Historia de la música. El siglo XX, tercera parte...* p.23.

⁴⁹⁴ Monroy Casillas, Ilihutsy, *Recibimiento social y opiniones políticas sobre el jazz...* p.52.

⁴⁹⁵ Antonio Chiquete, Samuel, *La influencia del Jazz en la Tambora Sinaloense*, México, Horson Ediciones Escolares, 2018, p.30.

capitales del país. Lo que antes era la orquesta de determinado cine, ahora fue llamada, por decir algún ejemplo, jazz-band del cine Granat u orquesta de jazz del cine Goya. La especialización de las bandas de jazz en los cines se debió sobre todo al hecho de que, para finales de los años veinte, México aún no contaba con películas sonoras, pues “a pesar de que las cintas hollywoodenses se filmaban al cien por ciento de forma sonora para 1930, en México todavía para mediados de esos años en algunas salas populares se proyectaban cintas silentes acompañadas por bandas musicales y en las que, aprovechando a los asistentes, se organizaban tandas para bailar”.⁴⁹⁶

En caso de que la sala no contara con una banda de jazz, era seguro que tuvieran fonógrafo o algún aparato que permitiera la reproducción de estas músicas para bailar dentro de la sala, ya que la misma programación de los cinemas ofrecían baile y orquestas amenizando la película; se solían hacer intervalos para que la gente se pusiera de pie y comenzara a bailar al ritmo de las orquestas, haciendo del cine un lugar más para el consumo de este género musical.



La mejor Orquesta: JAZZ BAND “Escalante”, en cine Granat. 1931.⁴⁹⁷

⁴⁹⁶ Monroy Casillas, Ilihutsy, *Recibimiento social y opiniones políticas sobre el jazz...* p.52.

⁴⁹⁷ Volante con el programa cinematográfico de la sala de cine Granat en el que se anuncia, a la izquierda, a *La Mejor Orquesta JAZZ BAND “Escalante”*, 1931. En: Monroy Casillas, Ilihusty, *Recibimiento social y*

El jazz estuvo implícito de forma directa con esta técnica de reproducción de imágenes y sonidos; José Eduardo Serrato señala que “[...] el jazz fue utilizado con frecuencia en los tempranos largometrajes, ya sea como acompañamiento musical incidente o para brindar atmósfera a escenas ubicadas en clubes nocturnos y salones de baile”;⁴⁹⁸ por otro lado, Sergio Monsalvo sostiene que “el jazz y la industria cinematográfica alcanzaron la mayoría de edad en formas simultánea durante la década de los veinte”.⁴⁹⁹

Si pensamos en el cine como una industria cultural que promovió el consumo de jazz a través de sus pantallas y de los bailes acostumbrados dentro de sus salas, podríamos encontrarnos ante el *mass media* que terminó por propagar, a la perfección, el campo semántico del concepto “jazz”, que ahora se relacionaba con el uso de sombreros, boinas, cigarrillos, para los hombres; mientras que en las mujeres se asoció con el uso del cabello corto, vestidos extravagantes y cigarrillos con boquilla larga que dieron identidad a la moda de las llamadas *flappers* o pelonas durante los años veinte. Edgar Morin menciona que:

El cine fue hasta 1950 el medio que vertebra la cultura de masas; y bien, eso lo es y de un modo muy especial para la cultura de masas en Latinoamérica el cine mexicano. Él es el centro de gravedad de la nueva cultura porque “el público mexicano y latinoamericano no resintieron al cine como fenómeno específico artístico o industrial. La razón generativa del éxito fue estructural, vital; en el cine este público vio la posibilidad de experimentar, de adoptar nuevos hábitos y de ver reiterados (y dramatizados con las voces que le gustaría tener y oír) códigos de costumbres. No se accedió al cine a soñar: se fue a aprender.”⁵⁰⁰

El cine fungió de puente para que el jazz llegara a ciertos sectores sociales, pues, aunque el cine proyectado en aquella época no era del todo tipo norteamericano, *Hollywood* sí figuró entre los gustos de los mexicanos, a tal grado de molestar a Vasconcelos y su nacionalismo de principios de los años veinte. El entonces secretario de Educación Pública aprovechaba cada oportunidad para desacreditar a esta empresa cinematográfica de los Estados Unidos; por ejemplo, y por citar uno de tantos, en su texto “*El Desastre*”, hace alusión cuando

opiniones sobre el jazz en México, 1920-1935, en: “Correo del MAESTRO”, N° 215, México, Artistas y Artesanos, abril 2014, p.53.

⁴⁹⁸ Monroy Casillas, Ilihutsy, *Recibimiento social y opiniones políticas sobre el jazz...*p.52.

⁴⁹⁹ Ídem.

⁵⁰⁰ Barbero, Jesús Martín, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, México, Ediciones G, 1991, p.181.

compara los baños de sol, a la orilla del mar, italianos con los norteamericanos, enfocando su crítica y comparativa a la belleza femenina:

[...] Espléndidas mujeres finas y en pijamas que les aumentan la seducción se recuestan en sillones tendidos bajo los toldos. No hay esa grosera exhibición de carnes tostadas, asoleadas, laceradas a veces, que el abuso del baño del sol y cierto primitivismo que ignora el pudor han hecho del balneario norteamericano una feria del cinismo. Las italianas se miran envueltas en halo de poesía. Y nos reconcilian con la belleza femenina. Nos hacen olvidar toda esa vulgar propaganda pornográfica del cinema de Hollywood. Plebeyas enriquecidas sin otro atractivo que el de la carne manida por el *make up*. En cambio, ¡las mujeres del Lido...!⁵⁰¹

Vasconcelos estaba consciente de que *Hollywood* era el *mass media* que por excelencia tenía las llaves para masificar los gustos norteamericanos en territorio nacional; en su texto “*La Tormenta*” comenta algo al respecto, cuando luego de explicar como la canción de la cucaracha se volvió popular entre coros de ocasión de cantina, menciona que “desde las improvisaciones del vivac, pasaba la canción a los bajos fondos sociales, antes de que la popularidad lanzase a los salones y por medio del cine de *Hollywood* al repertorio internacional”,⁵⁰² dejando ver que consideraba a esta empresa como un masificador de músicas a nivel internacional.

Años más tarde el impulso vasconcelista dio resultado, al menos en el cine, pues para finales de los veinte y principios de los treinta, el cine se fue tornando un poco más al ámbito nacionalista, en donde por primera vez la gente concibe el país a su imagen. Aunque no todo se puede quedar en el romanticismo de un ser “nacionalista”, recordemos que como bien comentó Barbero, al cine se iba a aprender, y eso era lo que se hacía en las salas de cine, enseñar al mexicano qué significaba ser un “buen mexicano”.

Según Barbero se desarrollaron tres tipos de cine: los de *teatralización*, esto es, el cine como puesta en escena y legitimaciones y gestos, peculiaridades lingüísticas y paradigmas sentimentales propios. Es el cine enseñado a la gente a “ser mexicano”. Los de *degradación*; para que el pueblo pueda verse hay que poner la nacionalidad a su alcance, es decir, bien abajo. Lo nacional es entonces lo irresponsable, lo lleno de cariño filial, lo holgazán, lo borracho, lo sentimental, la humillación programada de la mujer, el fanatismo religioso, el respeto fetichista por la propiedad privada. Y los de modernización, pues si no

⁵⁰¹ Vasconcelos, José, *El desastre*, México, Trillas, 2000, p.536.

⁵⁰² Vasconcelos, José, *La Tormenta*, México, Trillas, 1998, p.97.

siempre al menos con frecuencia las imágenes contradicen los mensajes, y se actualizan los mitos, se introducen costumbres y moralidades nuevas, se da acceso a nuevas rebeliones y nuevos lenguajes.⁵⁰³

Basándonos en la propuesta de Barbero, este último tipo de cine fue el que pretendió borrar del mapa José Vasconcelos y los intelectuales de la época, ya que consideraban que estas costumbres y moralidades nuevas, poco decorosas, no iban con la identidad del buen mexicano que se pretendía forjar a través de las ideas nacionalistas de la época, que también echaron mano de los *mass media* para impulsarlas.

Partiendo de estos ejemplos, referentes a las técnicas de reproducción, que fungieron como vía masificadora del jazz en México, podemos pasar al asunto de la prohibición del jazz de inicios y mediados de los años veinte. Como ya hemos visto en diferentes ocasiones, los *mass media* participaron en ambos roles; por un lado, masificaban la idea de una identidad moderna norteamericana y por otro impulsaban la identidad nacionalista del ser mexicano. Lo primero fue lo que buscó erradicar Vasconcelos y para ello empleó diversas estrategias, de las cuales ya hemos visto algunos ejemplos, para que la gente adquiriera gusto por lo clásico y refinado; para conseguir esto, tuvo en primera instancia que erradicar el jazz que comenzaba a ganar adeptos en el país, la mejor forma de hacerlo fue desde la trinchera de la educación, de la cual llevaba la batuta.

Los primeros indicios de prohibición del jazz en México, los tenemos en el año de 1922, cuando músicos capitalinos pidieron a los músicos de la frontera, quienes lógicamente tuvieron contacto con estos géneros híbridos desde muy temprana edad, les ayudaran a expulsar a los jazzistas que venían de los Estados Unidos; en el periódico, *The Ogden Standard-Examiner*, del 5 de septiembre del año mencionado, se lee: “Músicos mexicanos tratan de eliminar el jazz. EL PASO, Texas 5 de septiembre. Afiches denunciando a los músicos de jazz estadounidenses que han invadido México han sido recibidos por músicos juarenses por parte de la Sociedad Filarmónica de la Ciudad de México. La sociedad está tratando de iniciar un movimiento para expulsar a los músicos extranjeros de país”.⁵⁰⁴

⁵⁰³ Barbero, Jesús Martín, *De los medios a las mediaciones...*p181.

⁵⁰⁴ Nota periodística 1922, *The Ogden Standard-Examiner*, 5 de septiembre, p.7. Traducción de Héctor Peña.

Que la propuesta iniciara en la capital del país, es un tanto lógico ya que en la frontera de México la gente y los músicos estaban acostumbrados a eso que recién había cobrado el nombre de jazz. Sin embargo, la Sociedad Filarmónica trataba de frenar de golpe en la que consideraban ellos la zona de mayor afluencia del jazz, pero no contaban con que la gente del norte, como lo vimos en el ejemplo de Obregón y Carranza, tenían ciertos adeptos a este género musical; incluso, tanta fue su aceptación y adaptación que podemos relacionar a este género con los principios de una música popular y tradicional como es la música de “Tambora”, también conocida como música de banda, entre las que resaltan a nivel nacional e internacional, y por mencionar alguna, la “Banda Recodo”, misma que debe sus orígenes al jazz y que incluso sus primeras grabaciones fueron piezas entonadas en foxtrot.⁵⁰⁵

La Sociedad Filarmónica de la Ciudad de México, apoyada por Miguel Lerdo de Tejada y José Vasconcelos, impulsó una campaña en contra del jazz. Era común leer en los diarios nacionales y extranjeros notas como esta: “La Sociedad Filarmónica de México, está haciendo una campaña para expulsar la música de jazz estadounidense de la República de Obregón. Sus miembros temen que las variedades de jazz sean demasiado revolucionarias, y México está haciendo todo lo posible para ser pacífico”.⁵⁰⁶

A pesar de que en México se realizaba esta campaña en contra del jazz, durante esta temporalidad surgieron un gran número de agrupaciones tanto en la capital como en el norte de la República, quienes seguían cambiando el nombre de sus agrupaciones a orquestas o *jazzband*. Debemos de tener en cuenta que la prohibición aparentemente exclusiva de Vasconcelos, no sólo se realizó en territorio nacional, sino que, en varias partes del mundo, incluyendo los mismos Estados Unidos, comenzaron a levantarse este tipo de campañas. Por ejemplo, en Savannah, ciudad costera de Georgia, en donde el ayuntamiento de esa localidad decretó que el jazz era perjudicial para la moralidad del público, ya que el jazz cubría una amplia gama de temas, que no solamente era música, sino vestimenta y conversaciones; sin embargo, en Savannah se decretó sólo la prohibición en el asunto musical.⁵⁰⁷

⁵⁰⁵ Ver: Antonio Chiquete, Samuel, *La influencia del Jazz en la Tambora Sinaloense*, México, Horson Ediciones Escolares, 2018.

⁵⁰⁶ Nota periodística 1922, *The Great Falls Tribune*, 18 de septiembre, p.5. Traducción de Héctor Peña.

⁵⁰⁷ Nota periodística 1922, *The Weekly Ledger*, 24 de abril, p.2.

Estamos ante la conceptualización de una palabra cuyo significado ya no solamente era una expresión dancística y musical, sino que implicaba una gama de elementos que se asociaban con la perversión y los malos modales; al menos esto era en el discurso nacionalista y en algunos sectores en donde el jazz era interpretado por agrupaciones precarias con instrumentos precarios; es decir, se detestaba el jazz si era tocado por agrupaciones consideradas deplorables, para gente deplorable; pero era de buen gusto si la orquesta era refinada, para gente refinada.

Las prohibiciones continuaron de la mano de Vasconcelos y la Sociedad Filarmónica de la Ciudad de México. en 1922 se hacía un anuncio en donde quedaba estrictamente prohibido tocar jazz en los órganos. En *The National Daily* se lee lo siguiente: “Los mexicanos ponen prohibición sobre el jazz americano tocado en órganos. Los mexicanos [...] se niegan a escuchar selecciones de jazz tocadas en este instrumento, según el informe de un director de exportación de una importante firma americana de órganos, que recientemente realizó un viaje de negocios a México, *menciona que* “el mexicano no tendrá jazz tocado en órganos, debido a que este instrumento lo consideran como un sagrado instrumento que siempre ha estado conectado con la iglesia”.⁵⁰⁸

La prohibición del jazz echó mano de muchas herramientas, como los *mass media* que vimos con anterioridad, para promover el consumo de la música nacional y las músicas europeas; por ejemplo, en la primera mitad de los años veinte, un doctor que firmaba sus artículos con el seudónimo del “Dr. E”, escribía notas sobre salud y belleza. A continuación, un artículo en donde hace alusión de los bailes, sus beneficios y sus consecuencias:

Los Beneficios del Baile

El baile remedia los defectos de la marcha y mejora ciertas deformaciones. Confiere a las muchachas la elegancia y la seguridad y realiza el sùmmum de belleza clásica de la cual son capaces: la fuerza, la ligereza, la poesía muda cantada por Simónides. El baile obliga a bajar los hombros revistiendo al danzador de una expresión de gracia y de seguridad muy marcada: su marcha es vigorosa y equilibrada, su paso flexible y confiado. Los músculos de los muslos y de las piernas adquieren una vivacidad moderada muy encantadora y la blandura de las articulaciones es la resultante obligatoria de estos movimientos repetidos de circunducción llamados “vueltas de pierna” por los maestros de baile.

La educación coreográfica es la gran escuela de conversación; ¿no comprende las flexiones del cuerpo y genuflexiones, los juegos de la cabeza para saludar y la investigación

⁵⁰⁸ Nota periodística 1922, *The National Daily*, 5 de febrero, p.4.

constante de equilibrio dentro de un cuerpo balanceado? El vals, imagen apasionada de dos cuerpos unidos, constituye según el decir de Lamartine, “una verdadera melodía del cuerpo”. Se sabe que el bailarín recorre un metro en un segundo y llega después de cuarenta vueltas a doscientos cincuenta movimientos por cincuenta metros de recorrido. Se sabe que un vals representa una carrera de un kilómetro, una mazurka 900 metros, una polka 800. Aplicadas estas medidas a la innumerable serie de bailes de moda y notaréis que en diez horas por la mañana y cinco por la tarde un danzador intrépido recorrería cuarenta y cinco kilómetros. Giraudet calcula, por su propia experiencia, que un profesor bailando normalmente recorre en 20 años trescientos mil kilómetros!

Suponed según estas cifras los servicios que puede dejar el baile en los artríticos, linfáticos, anémicos, nerviosos, hipocondriacos y disminuidos en la nutrición. Para desarrollar los músculos, amplificar el tórax, activar la circulación, estimular las desviaciones, fortificando el raquis, ablandar y coordinar ciertos movimientos coreicos, nada es mejor que el baile. Practicando al aire libre, sin estorbo vestimentario, es el mejor agente de educación muscular. Por el baile, la flacidez muy frecuente de las carnes juveniles hará lugar a una dureza de buena ley y una coloración viva sucederá a los plácidos colores. Este ejercicio no solamente conviene a las señoritas; penetrando a los colegios de sexo fuerte corregirá las actitudes viciosas y saneará lo más que sea posible la vida de los internados anti-higiénica.

El Dr. E, proponía el baile como la cura a muchos padecimientos crónicos, sustentando su argumento con las investigaciones dancísticas referentes a las distancias que recorre el danzante a la hora de bailar; si prestamos atención, solamente señala a los bailes decentes de la época, como los valeses y las mazurkas, lo que nos lleva a pensar que su criterio del movimiento y su beneficio en el aumento de musculatura y sanación a partir del baile, también se concebía a través de los bailes modernos, pero, no fue así. El Dr. E, continúa su artículo diciendo:

Notemos que la medalla del “dancing” tiene algunos escollos. En los profesionales, el pie es el frágil: la estorsis, las rupturas y desplazamiento tendinosos, las sinovitis y quistes sinoviales son las grandes enfermedades de los cuerpos de ballet. El catarro de los danzadores que los humoristas Esculapios americanos han descrito bajo el nombre de: “Kangueros Fever” en los fervientes de ciertos bailes exóticos es un peligroso malestar que semeja la gripa nasal o al catarro de heno: es una dolorosa inflamación de la mucosa pituitaria, debida probablemente a polvos específicos levantados por los bailarines. Boehme ha descrito también el pie en tango en los fervientes al tango al fox-trot y a otros jazz-band. Consiste en un dolor del tercio inferior de la pantorrilla y del tendón de Aquiles; cura por el reposo y los medicamentos calmantes. Digamos de paso que es absurdo obstinarse en bailar con los talones levantados. Cefaleas, vértigos, síncope, vómitos, resultan frecuente de los esfuerzos hechos en toda una tarde por estas desgraciadas víctimas de la moda, por mantener su equilibrio casi estable. Pero lo que es de temerse es la transición brusca de temperatura a la

salida del baile. Es de un calor al frío por lo que murió ciertamente la pequeña víctima evocada por Hugo en su célebre poesía: Amaba mucho el baile, el baile la mató...

Dr.E.⁵⁰⁹

Los bailes modernos, según algunos doctores de la época, eran prácticamente sinónimos de daño colateral del cuerpo; no sólo bastaba con señalar el daño moral que el jazz le ocasionaba a las personas, sino que ahora se asociaba con ciertas enfermedades crónicas. Por ejemplo, el Dr. Edwin Craw, del Colegio de Pedicura de California, decía que el papiloma plantar, se debía al hábito de restregar los pies en el suelo y todo por culpa de las jazz-band que incitaban a ese tipo de bailes.⁵¹⁰

Por parte del sector eclesiástico, cosa para nada exclusiva del jazz, también existieron ciertas prohibiciones hacia este género, pues como ya hemos visto en capítulos anteriores todos los bailes y músicas modernas de la época, eran consideradas como cosa del demonio e inmorales. El periodista Zutano, del que citamos un artículo sobre el *shimmy* en México, en un artículo de tinte religioso, habla sobre como el diablo llegó a la capital de la República para empañar la tranquila y feliz metrópoli que se tenía antes de la llegada de este.

Para Zutano el diablo era lo equiparable a las revueltas sociales que se vivían en la época, 1923, y a las nuevas modas que comenzaban a volverse costumbre para los mexicanos. El autor menciona lo siguiente:

“[...] Para nosotros, el diablo encarnado en las personas de los bolcheviques protestantes puso personalmente la bomba en el altar; intentó la voladora del templo con todos sus concurrentes y transeúntes cercanos, y pretendió iniciar una quemazón general de fieles, mitad con dinamita, mitad asados al horno.

Que el diablo anda suelto por esta capital, no les quepa a ustedes la menor duda. De otra manera no se explicarían hechos tan insólitos como el de la Lotería de Zacatecas, la glorificación de María Conesa, y la desaparición del oro monetario. Es el espíritu malo el que impulsa a los agaveros a ponerle cianuro al pulque, inspira sus argumentos a los autores del Lírico, aconseja a Villarreal, el reparto de tierras ajenas, e induce a los diputados a asignarse gastos extraordinarios.

Es el enemigo el que lanza discursos en los mítines radicalistas aconsejando el prorrato de señoritas. Es el Chamuco el que imprime velocidad de centella a los camiones, y los estrella contra las carreteras. Es el Coludo el que arrastra a los incautos a los cabarets donde dejan su alma entre copas de champaña falsificada y vertiginosas revoluciones de jazz-band. De ahí que en el lícito movimiento de defensa, las huestes católicas se preparen a

⁵⁰⁹ Nota periodística 1924, *El Informador*, 5 de febrero, p.3.

⁵¹⁰ Nota periodística 1925, *El Informador*, 27 de diciembre, p.3.

contrarrestar tan peligrosas y confianzudas actividades de Lucifer, organizando procesiones, imprimiendo hojas volantes maltratadoras y rociando sobre los impíos agua bendita, a reserva de rociarlos con plumazos.⁵¹¹

La asociación del jazz, y de los aconteceres modernos, con el “diablo” no es del todo lo más importante de la cita anterior, puesto que esa asociación coexistió durante el transcurso de finales del siglo XIX y principios del XX; lo que sí es necesario señalar, es la asociación que la iglesia le otorgó con los otros sectores sociales y culturales que de una u otra forma afectaban directamente los intereses de la iglesia católica. La cita de Zutano también resulta fructífera para conocer un poco la respuesta de la iglesia ante estas situaciones asociadas con el “chamuco”, como el hecho de repartir volantes, rociar agua bendita o realizar procesiones para que la población se alejara de esas acciones impías, con lo que podemos considerar que dichas acciones también formaron parte de una contraposición al desarrollo jazzístico en el país.

Por último, luego de haber visto rápidamente las posturas vasconcelistas, las de la iglesia e incluso las posturas médicas en contra del jazz, es necesario para comprender esta primera prohibición de principios de la década de los años veinte, ejemplificar la postura de la Sociedad Filarmónica de México, quien fue de las más contundentes en sus campañas para erradicar el jazz de los gustos musicales de la población mexicana.

En la revista *México Moderno*, en donde colaboraban personajes como Antonio Caso, Ramón López Velarde y Nicolás León, encontramos un artículo escrito por el músico y compositor mexicano, Manuel M. Ponce, quien dedica un artículo al *foxtrot*, del que debemos recordar que para la época funcionaba como un sinónimo del jazz. En el artículo podemos leer lo siguiente:

S.M EL FOX⁵¹²

Tenemos que aceptar como un hecho irremediable, aunque vergonzoso para nosotros, la conquista que en materia musical ha consumado en nuestro país la poderosa República del Norte. La invasión comenzó al *paso* continuo a *pasos dobles* y ha terminado al trote... de zorra, con la astucia peculiar de ese mamífero carnívoros... (¿será un fatal augurio?).

Los *one steps*, los *two steps* y los *fox-trots* se han apoderado de este país sin más baterías que la *batería execrable* que es base necesaria de tales bailables. Dicha *batería* es de invención yanqui: nunca, ni los más atrasados pobladores de las selvas africanas imaginaron

⁵¹¹ Nota periodística 1923, *El Informador*, 23 de abril, p.3.

⁵¹² Es la abreviación a “Su Majestad el Fox-Trot”

nada más genuinamente salvaje. Silbos, aullidos, ruidos inauditos y percusiones extrañas produce esta indispensable compañera del fox-trot. Un hombre casi enloquecido trabaja con manos, pies, boca y cabeza y llena el ambiente de los más exóticos rumores. Es el *artista* de la *batería*.

Y este galimatías musical, esta cacofónica amalgama de ruidos y sonidos inarmónicos ¡es la expresión del alma norteamericana! Porque ni las fugas (en el sentido musical del vocablo) de la señora Beach, ni las óperas de Cadman, ni las sinfonías de Carpenter pueden considerarse como la manifestación sonora del sentimiento yanqui; dónde este vibra, donde se refleja como en un espejo en el *Fox*, en el astuto *Fox*, que en la forma menos agresiva ha realizado la conquista de México.

En teatros, cines, salones y cafés; soirées burguesas y en bailes aristocráticos, el *Fox*, con su cortejo de ruidos salvajes aparece como el dictador de todas las fiestas. Los *valse*s cadenciosos, las *danzas* lánguidas, los *jarabes* vernáculos, han cedido el campo al despótico conquistador. En las bodegas de los almacenes de música envejecen las producciones artísticas de Castro, de Villanueva, de Elorduy, de Rosas, de Abundio Martínez... El público, que ya las ha olvidado, sólo pide *Fox*; *Fox* disfrazados de turcos, de egipcios, de chinos o de charros mexicanos, ¡pero siempre *Fox*! Miles de ejemplares circulan tanto en la Capital de la República como en las más lejanas provincias. El *foxtrotismo*, es la epidemia de nuestros días.

Mientras el *Fox impera*, la *batería* dirige sus más certeros disparos contra el buen gusto, contra la tranquilidad de quien busca en el cine o en el restaurant un rato de solaz y – lo que es más grave aún – contra el ‘porvenir artístico de los jóvenes músicos que bajo su acción ruidosa y destructora de toda emotividad y toda interpretación artística, acaban por convertirse en autómatas de un arte que demanda, precisamente, de los que lo profesan una exquisita sensibilidad. Agobiados bajo el chaparrón ruidoso de la *batería*, bajo la monotonía exasperante de los *Fox*, los jóvenes músicos que tocan en las pequeñas agrupaciones de los cines y cafés, pierden el entusiasmo, olvidan sus más nobles propósitos y van a aumentar el montón de músicos escépticos esclavos del interés, muertos para toda empresa local y generosa.

Compuesto de formas viles y ritmos vulgares, el *Fox* no puede despertar sino sentimientos desprovistos de nobleza y dignidad. No habla a la inteligencia ni al corazón; se dirige únicamente a excitar el deseo del movimiento físico, lo cual, según Bellaigue, es la característica de toda música inferior. Ciertos animales experimentan, también, ese deseo de movimiento físico al escuchar determinada músicaailable.

Es perniciosa, por tanto, la invasión de México por S. M.⁵¹³ el *Fox*. Y es triste, además, que nuestra juventud se entregue inconsciente en los brazos del conquistador, sin considerar que detrás del baile americano que nos invade, se dibujan, como una amenaza, los faldones del frac de Tío Sam.

Manuel M. Ponce.⁵¹⁴

⁵¹³ Su Majestad el Fox-Trot.

⁵¹⁴ Ponce, Manuel M, *Su Majestad El Fox*, en: “México Moderno”, Año 1, N°9., México, Ediciones México Moderno, 1° de mayo, 1921, pp. 180-181.

Manuel M. Ponce consideraba que el *foxtrot* y su acompañamiento musical habían conquistado los cines, los cafés y los diversos sitios de actuación en donde la danza y el baile se conjugaban con los gustos de los mexicanos. El músico zacatecano acusa a la batería, instrumento creado en los Estados Unidos a finales del siglo XIX, de ser la culpable de que el desenfreno en el baile se viera manchado por el salvajismo de su percusión; de igual manera, señala que el *foxtrot* se encontraba inmerso, disfrazado dice el músico, de turcos, de egipcios, de chinos, e incluso, de charros, lo cual no resulta extraño luego de ver la larga relación de identidades que sostuvieron las orquestas típicas con los géneros modernos que hemos analizado y por ende, con el jazz y el *foxtrot*. La crítica de Ponce, aparentemente musical, está más enfocada en ser una crítica de carácter ideológica, pues al señalar estas músicas modernas como producto de consumo, las desliga de su valor musical asociándolas con lo estridente y escandaloso, con el significado de una música sin sentido.

Durante los años veinte, existió una segunda ola de prohibiciones del jazz en México impulsada de nueva cuenta por la SEP, aunque ya sin Vasconcelos como ejecutante de esta. Al igual que la prohibición que vimos anteriormente, iniciada en 1922, para 1925 comenzaron prohibiciones en contra de este género musical a nivel mundial, no fue un caso específico del territorio nacional, puesto que en varias partes del mundo se relizaron campañas para excluir el jazz del gusto de la población. Para esta temporalidad, el jazz ya tenía el significado de un total general, es decir, de una agrupación especializada instrumentalmente, de un baile particular, de moda y estilo, de libertad y locura. En *El Informador* del 9 de septiembre de 1925, encontramos una nota de T. Díaz Amorós, en donde resalta el auge e impacto que tenía el jazz en la temporalidad señalada:

La Edad del Jazz

El jazz va invadiendo los salones y teatros – decían, hace pocos años, escandalizados, los críticos musicales -. Hoy, el poder del jazz es abrumador: los críticos enmudecen al ver la esterilidad de sus esfuerzos contra el espíritu del siglo, encarnado en ese cubismo de la música que tiene sonidos de figuras geométricas truncadas. Y si algo se aventuran a decir, sus voces se ahogan entre los alaridos africanos del “banjo”, el “ukelele” y el saxófono, que son ya un clamor universal. No sólo los salones y los teatros han sufrido el contagio. El jazz es actualmente indispensable para las paradas militares; para la gimnasia de las escuelas; para la labor de los talleres; para la masticación de los alimentos en los restaurantes; para los deportes, y, en fin, para cuantas actividades exijan movimiento de músculos.

Gertrude Ederle, al intentar la travesía a nado del Canal de la Mancha, se hizo acompañar por una orquesta de jazz. [...] Decididamente, estamos en la edad del jazz. ¿Qué

otra cosa son los ruidos entrecortados que pueblan el ambiente de la gran ciudad? El chirrido de las grandes puertas metálicas, las bocinas de los vehículos, el retumbar de un vertiginoso tren elevado, el alarido del incauto que desaparece bajo las ruedas de un camión, el pito de las fábricas, el grito desesperado del vendedor ambulante, los organillos de los mendigos; todo forma parte de la orquesta atronadora de la capital del jazz.

El aire mismo que se respira está saturado de la música epiléptica en forma de ondas hertzianas. Vasta mover un botón de un aparato receptor inalámbrico para extraer de la atmósfera jazz a discreción, y hay multitud de estaciones transmisoras que renuevan la carga sin descansar un minuto. [...] Sí, estamos en la edad del jazz.⁵¹⁵

Por esta razón se buscó ir contra el jazz de nueva cuenta. Como señala Díaz Amorós, el género estaba en pleno auge y se encontraba inmerso prácticamente en todas las actividades sociales y culturales. Si durante el primer lustro de los años veinte era ya un género popular, a mediados de la década señalada, era todo un boom a nivel mundial que por razones antes vistas, se buscó erradicar una vez más.

Durante esa temporalidad hemos localizado diversas notas periodísticas en donde se comienza a erradicar el jazz de distintos lugares en los que había tenido alcance. Había encabezados comunes en donde por una u otra cosa se justificaba la expulsión del jazz de cierto sitio; es común encontrar encabezados como el siguiente: “Se excluye el jazz de un suburbio de Londres”, en donde se argumentaba que dicha exclusión era debido a que los bailadores de este género ocupaban demasiado espacio en los sitios de baile.⁵¹⁶

De igual manera se excluyó en Filipinas; una de las principales bandas que ejecutaban el género era la Banda de la Guardia Civil, en donde “el general Brig Rafael Crame, jefe de la Guardia Civil, declaró que había tomado la decisión, de dejar de ejecutar jazz, debido al cricismo que se *había* levantado en ciertos “círculos intelectuales”, los cuales se *quejaban* de que la banda se *había* entregado a tocar “música callejera”.⁵¹⁷ En Francia, por ejemplo, se pensaba que el jazz y el *foxtrot* sería sustituido por un nuevo baile llamado “La Raqueta”, luego de que el jazz ya tuviera cansado a todo el mundo; decían los medios: “si La Raqueta llega a triunfar, de seguro que en todo el mundo desaparecerá el “jazz”, que, a falta de otra cosa, sigue aburriendo a todos”.⁵¹⁸

⁵¹⁵ Nota periodística 1925, *El Informador*, 9 de septiembre, p.3.

⁵¹⁶ Nota periodística 1925, *El Informador*, 28 de marzo, p.1.

⁵¹⁷ Nota periodística 1925, *El Informador*, 22 de diciembre, p.6.

⁵¹⁸ Nota periodística 1925, *El Informador*, 6 de marzo, p.4.

La asociación inminente del jazz con todo lo malo siguió en boga. En Francia se asociaba con orgías, la desobediencia y el champagne,⁵¹⁹ mientras que en los Estados Unidos aparecían notas en donde se relacionaba al género con una ola de suicidios y accidentes, en donde los jóvenes por escuchar jazz perdían la razón; podemos leer lo siguiente al respecto:

San Francisco, 24 de marzo. Jóvenes estadounidenses se están volviendo neuróticos y eso lo explica el notable aumento de suicidios entre los estudiantes. No es el efecto de la larga exposición al sol, es el resultado del jazz -ambición viva y vana- esa tendencia de tirar la toalla y buscar descanso en la muerte. Tal es la opinión de las autoridades del departamento de psicología en la Universidad de California. “¿Por qué no debería haber más suicidios entre los intelectuales modernos y gente criada en la ciudad?”, dijo un profesor de Berkeley.⁵²⁰

El jazz era bombardeado por todos lados; en esta cita, donde las autoridades del departamento de psicología relacionaban al jazz como factor principal en dicha ola de suicidios, notamos como la última pregunta que hace el profesor de Berkeley, es con la intención de denotar que los intelectuales no escuchan jazz y que sólo los jóvenes que no forman parte de ese sector son los que pierden el seso y cometen el suicidio. Por si fuera poco, la relación temprana de este género con las drogas fue otro de los temas que propiciaron el disgusto de la sociedad norteamericana; “comentaba el Dr. Chester T. Brown, director de la Prudential Insurance Co, “en esta era del jazz la vida anormal que se estila conduce al insomnio, el que, a su turno lleva a sus víctimas como de la mano, a la manía de las drogas””.⁵²¹

La nueva prohibición iniciada en 1925, como ya se mencionó con anterioridad, fue un asunto internacional que también llegó a convertirse en tema de carácter nacional. El 25 de abril de 1925 se publicó por primera vez, en primera plana de la prensa nacional, un comunicado en donde se mencionaba una próxima prohibición del jazz en México.

⁵¹⁹ Nota periodística 1925, *El Informador*, 17 de marzo, p.4.

⁵²⁰ Nota periodística 1927, *The Daily Alaska Empire*, 24 de marzo, p.1. Traducción de Héctor Peña

⁵²¹ Nota periodística 1925, *El Informador*, 2 de junio, p.3.



La Secretaría de Educación Prohíbe el Jazz. 1925.⁵²²

La publicación se hizo acompañar de un breve texto en donde se explicaba y argumentaba, según el autor, la buena postura de la Secretaría de Educación al impulsar dicha prohibición; el redactor menciona lo siguiente: “con beneplácito de toda la gente amante de la buena música, se ha sabido que la Secretaría de Educación, ha dictado enérgicas medidas contra el Jazz importado de los Estados Unidos, ordenando que, en ningún establecimiento público, se ejecute semejante música. El señor Secretario de Instrucción Pública, ha ordenado también que se den algunas conferencias en contra de esa música que estima degradarla. Muy favorables son los comentarios que se hacen sobre la disposición anterior”.⁵²³

⁵²² Nota periodística 1925, *El Informador*, 25 de abril, p.1.

⁵²³ Ídem.

Las medidas empleadas fueron en realidad las mismas que se llevaron a cabo en la primera prohibición vasconcelista, e incluso, que las realizadas un poco antes por Miguel Lerdo de Tejada, cuando emprendió su campaña contra el *shimmy*; las medidas consistieron en prohibir que las bandas ejecutaran jazz en los espacios públicos; que las niñas y niños no bailaran jazz o cualquier danza norteamericana dentro de los bailables escolares; que los danzantes no mantuvieran sus cuerpos tan pegados y que las orquestas de los salones de baile también omitieran los jazzes dentro de sus repertorios. Lo que para el mes de abril era apenas una posibilidad, para mayo se convirtió en una realidad. El 7 de mayo se publicaba lo siguiente:

Se abre la campaña oficial contra el “Jazz” en México

Se hace circular una comunicación en que se previene que en ningún acto escolar o social, oficial sea admitida esa música.

México, mayo 6.- La Secretaría de Instrucción Pública acaba de enviar una comunicación a todas las dependencias de su cargo, en que les previene que bajo ningún concepto deberán permitir que sea admitido en reuniones de sus oficiales, la ejecución de música de “jazz”, que además de ser inarmónica, tiende a relajar el gusto por la música de arte. Además, en la misma comunicación declara que se haga propaganda entre la parte del público amante de lo novedoso, acerca de las cualidades del “jazz”, como arte, ya que entre el elemento poco culto solo se atiende a lo nuevo, sin conocerse su valor real y su mérito.⁵²⁴

La prohibición se echó a andar, los círculos literarios y artísticos emprendieron diversos movimientos de protesta por la “violación que se *estaba* haciendo de los aires clásicos al escribir nueva música de baile. “Las viejas melodías”, *decía* la protesta, “*formaban* una parte de nuestra herencia común, al igual que “Lear” o la catedral de San Pablo”. El jazz, nacido en el otro lado del Atlántico, está siendo excluido de todos los centros cultos de Inglaterra y Europa”.⁵²⁵

De igual forma se realizaron prohibiciones instrumentales en algunos estados del país; por ejemplo, en Tabasco se prohibió la compra y distribución de saxofones dentro del estado. En una litografía, del periódico *Waterbury Evening Democrat*, de 1935, se hace referencia a dicha prohibición, luego de que en la sección de “curiosidades por el mundo”, se recordara la prohibición llevada a cabo diez años atrás.

⁵²⁴ Nota periodística 1925, *El Tucsonense*, 7 de mayo, p.1.

⁵²⁵ Nota periodística 1925, *El Informador*, 24 de mayo, p.5.



Tabasco sin Saxofones. 1935.⁵²⁶

Con la mencionada prohibición se logró, al menos en los primeros meses del decreto, suprimir el jazz de las celebraciones nacionales e internacionales; de esto último, podemos ejemplificar con la celebración de la Feria Internacional de la Ciudad de México de 1925, en donde hubo una gran presencia musical por parte del “Conservatorio Nacional, de gran número de orquestas sinfónicas, bandas militares, cuartetos clásicos, cantantes profesionales, orfeones populares y profesionales, cancioneros regionales, orquestas típicas, pequeñas agrupaciones musicales (exceptuando el jazz)”,⁵²⁷ lo cual nos ayuda a comprender que al menos en las celebraciones de carácter gubernamental, el jazz fue borrado y sustituido por agrupaciones que, según las autoridades, mas no la realidad, no tenían relación alguna con este género musical.

Por último, me gustaría resaltar lo único nuevo y relevante en esta segunda prohibición; me refiero a las charlas que propuso la Secretaría de Instrucción Pública, en donde se pretendía que a través de pláticas se fomentara y se hiciera notar a los amantes del jazz, que en realidad lo que les gustaba del género no era la música, sino todo lo que esto

⁵²⁶ Nota periodística 1935, *Waterbury Evening Democrat*, 22 de noviembre, p.22.

⁵²⁷ Nota periodística 1925, *El Informador*, 29 de agosto, p.4.

significaba en su total general, como lo fue el significado del volverse seres modernos y novedosos.

De estas conferencias no hemos logrado obtener dato alguno, no se sabe si se llevaron o no a cabo; de lo que sí estamos seguros, es que la campaña fue todo un fracaso, pues durante el año señalado, y los posteriores, el jazz recobró jerarquía y se popularizó cada vez más a lo largo de la República, instaurándose, incluso, en los núcleos de intelectuales y en la música con aires nacionalistas que se propagaban con todo el apoyo gubernamental.

A continuación veremos un panorama general sobre el jazz en México de 1920 a 1930, mencionando algunas agrupaciones que estuvieron presentes a lo largo de esta década; analizando sus espacios de actuación y su devenir tras la masificación del género y las prohibiciones ocurridas a lo largo de la temporalidad señalada.

4.2. El jazz en México de los años veinte a los treinta. Músicos, espacios y agrupaciones.

Para finalizar con esta investigación, luego de haber conjeturado el papel de los músicos mexicanos en los principios sonoros del jazz y el desarrollo del género dentro del país, es necesario mencionar las distintas agrupaciones y músicos que lograron que el jazz trascendiera dentro de la tradición musical del territorio mexicano. Si bien hemos visto como fue la recepción social y política del total general que representó el concepto de jazz en los años veinte, no hemos mencionado a las agrupaciones que acogieron el concepto y lo llevaron junto con su ejecución musical a diferentes espacios de actuación.

A pesar de la ausencia de información de bandas militares de jazz, ausencia justificada por los bloqueos y prohibiciones de esta música en aquella época, hemos localizado además de la foto de la “Jazz Band 5”, una fotografía en donde se muestra a una banda militar portando instrumentos característicos del jazz de los años veinte. En la fotografía se observa a una agrupación con indumentaria militar, conformada con 9-10 integrantes; entre los músicos podemos apreciar algunos instrumentos musicales; de izquierda a derecha tenemos a un músico sosteniendo un trombón; a su costado vemos a su compañero posando con una trompeta; a un lado encontramos a un músico, con lentes oscuros, sosteniendo lo que parece ser un clarinete; frente a este último se vislumbra un atril que sostiene algunas partituras; al lado del músico con gafas, se observa a un personaje que sostiene un arco de violín; de los personajes del fondo, apenas si podemos notar su silueta; sin embargo, hasta el frente de la banda se encuentra un músico sosteniendo un banjo.



Banda Militar con instrumentos característicos del jazz. 1925.⁵²⁸

Todos posan mostrando sus instrumentos, algunos sonrientes, algunos ignorando el disparo del camarógrafo. La fotografía corresponde a una banda militar de la Ciudad de México. No sabemos más al respecto, pero es notable que la conformación de las bandas militares que ejecutaban jazz, eran conformadas por menos integrantes, ya que una banda militar, en su composición total superaba los 20 músicos en fila.

La presencia de las bandas militares y su conectividad cultural con las identidades modernas norteamericanas, las encontramos ligadas al jazz desde el momento en que la banda del 8° Regimiento fuera a tocar a esa feria internacional en Nueva Orleans de 1884, pues como ya hemos visto en capítulos anteriores, también fueron partícipes en los principios y desarrollo sonoro de este género dentro del territorio nacional. Desde aquella participación en el país vecino, se crearon una serie de identidades híbridas que terminarían en verse reflejadas en una tradición musical entre México y los Estados Unidos, en donde los músicos pertenecientes a las bandas militares mexicanas, primero auspiciadas por el gobierno y después como orquestas independientes, iban y tocaban en todo el territorio estadounidense,

⁵²⁸ Banda Militar de la Ciudad de México, 1925. “Imagen en línea”. Fecha de descarga: 29 de mayo del 2021. Mediateca INAH. En: <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/fotografia%3A153337>

creando intercambios musicales que acabarían por convertirse en el género musical más consumido de principios del siglo XX.

Además de la jazz-band 5 y de la fotografía con integrantes militares con instrumentos jazzísticos, contamos con la información de algunas bandas militares que estuvieron activos durante la década de los años veinte.

Al igual que las bandas militares, incorporándose a esta tradición, es preciso sumar al conjunto musical que también estuvo presente, junto a la Banda del 8° Regimiento de Caballería, en la exposición de 1884; me refiero a la Orquesta Típica Mexicana. Recordemos que las orquestas típicas también se encuentran dentro de los procesos formativos y sonoros del jazz en México, pues como hemos visto, sus integrantes tocaron la música que acompañó a los bailes modernos que se ejecutaron en el país a finales del siglo XIX y principios del XX; sin embargo, tras la idea del nacionalismo, en el México posrevolucionario, se vieron inclinados a tocar música meramente de tinte nacional.

Es evidente que las orquestas típicas al contar con distintos sistemas de representación cultural para la creación de la nueva identidad del ser mexicano se alejaron, debido a este discurso, de la interpretación de las músicas modernas de principios de los 20, sobre todo de la ejecución del jazz que para esos momentos contaba con la mayoría de los campos que integraban al concepto de una forma general. Al menos es lo que se pudiera inferir por todas las cancelaciones que tuvo el jazz en aquella época; aunque recordemos que se manejaron contra discursos respecto a este género, por lo que estas orquestas típicas, aún y llevando la bandera nacionalista, ejecutaron jazz desde principios de los años veinte, incluso desde que este no era conceptualizado como tal.

De estas orquestas es más complicado localizar fotografías en donde observemos elementos jazzísticos dentro de sus filas instrumentales, pues su formación musical no contaba con saxofones o banjos que están en el campo semántico del concepto, como sí fue posible hacerlo con las bandas militares; empero, sí hemos localizado un par de orquestas en las que el jazz figuró dentro de sus repertorios musicales. Se trata de la Orquesta Típica de Torreblanca y la Orquesta Típica de José Briseño. Tanto Juan N. Torreblanca y José Briseño, estuvieron presentes en el panorama de las orquestas típicas de 1920, periodo en que se consolidó una Orquesta Presidencial con fines nacionalistas:

En los años 1920-1924, se forma la Orquesta Típica Presidencial, es la era del general Álvaro Obregón como Presidente de la República, dicha Orquesta es dirigida por un grupo de grandes músicos de la época: Juan Torreblanca, Miguel Lerdo de Tejada, Alfonso Esparza y José Briseño.⁵²⁹

Torreblanca fue de los primeros en tomar las riendas de la dirección de la orquesta. En una presentación que tuvo en San Antonio, Texas; luego de regresar de varios eventos gubernamentales en los que acompañó a los delegados del entonces presidente, Álvaro Obregón, en los Estados Unidos, ofreció un par de conciertos en la ya mencionada ciudad fronteriza.



Retrato de Juan Torreblanca. S/F.⁵³⁰

⁵²⁹ Medina Burgos, Rogelio, *Típica. Concierto de Orquesta*, México, IPN, 2009, p.94.

⁵³⁰ Retrato del músico Juan Torreblanca. S/F. “imagen en línea”. Fecha de descarga: 06 de diciembre del 2022. Museo del Estanquillo. En: <https://www.museodelestanquillo.cdmx.gob.mx/busqueda?q=Torreblanca>

En dicha ciudad la orquesta liderada por Torreblanca ofreció un par de conciertos; el primero estuvo dedicado a la sociedad de San Antonio, realizado en el kiosco de la Plaza del Álamo; más tarde, al caer la noche, se llevó a cabo un segundo concierto dedicado a la Colonia Mexicana, en los altos del Mercado, donde se congregó una gran multitud de personas, siendo insuficiente el espacio para la aglomeración del basto público.

En el acto estuvieron presentes algunas autoridades del país vecino y parte del gabinete de Álvaro Obregón, lo que nos ayuda a entender el papel que cobró la música en los actos políticos para el establecimiento de ciertas relaciones políticas entre México y Estados Unidos. En *La Prensa*, del 21 de enero de 1921, se lee lo siguiente respecto a estos conciertos:

El salón estaba adornado con banderas de ambas naciones, y en la plataforma de honor, junto a los ejecutantes, se encontraron el Mayor General Joseph T. Dickman, Jefe del Departamento Militar del Sur, a su izquierda el representante del Presidente Obregón, General Pérez Treviño y a su derecha el Cónsul Mexicano en esta Ciudad señor Francisco Pérez y el señor W. G. Higgins, Jefe del Comité Ejecutivo de la Cámara de Comercio.⁵³¹



Juan N. Torreblanca y Enrico Caruso. 1921.⁵³²

⁵³¹ Nota periodística 1921, *La Prensa*, 21 de enero, p.1.

⁵³² Nota periodística 1921, *La Prensa*, 19 de junio, p.12. Enrico Caruso, quien fuera un tenor de fama mundial en esa temporalidad, dijo a Torreblanca lo siguiente respecto a la música de su orquesta: "Esta música es

Se podría pensar que el programa ejecutado por la orquesta típica estuvo lleno de números de música nacionalista que ayudarían a resaltar el discurso mexicano de la época; el periódico antes citado así lo menciona:

El programa fue seleccionado de los números más típicos de la música mexicana que emociona y cautiva y que arrancaron explosiones de entusiasmo y de amor hacia la patria ausente y querida, se sucedieron incesantemente, oyéndose muchos aplausos y aclamaciones para nuestros artistas, para el mandatario mexicano y para su representante el General Pérez Treviño.⁵³³

Sin embargo, a pesar de que el programa musical estaba basado en lo que se consideraba música totalmente mexicana, el concierto dio inicio con un *foxtrot*, que también cobró el significado de lo “mexicano”; me refiero a “la ejecución de un fox-trot nacional, “La Norteña”, del maestro Vigil y Robles”⁵³⁴; el concierto continuó con temas como “La Balada y Polonesa” de Vieuxtemps; “Sobre las Olas” de Juventino Rosas y “Marchita el Alma” de Manuel M. Ponce,⁵³⁵ por mencionar sólo algunas piezas del repertorio.

Con esto nos es posible determinar que a pesar de que estas orquestas típicas fueran de carácter netamente nacionalistas, también tocaban estos géneros que acompañaban a los bailes modernos de la época, convirtiéndose en una especie de tradición, ya que tanto las bandas militares, como las típicas, estuvieron ligadas implícitamente en los principios sonoros del jazz, pues ambos tipos de agrupaciones tocaron los géneros antecesores de este último, además de que es preciso señalar la relación que tuvieron desde la presentación en la feria de Nueva Orleans de 1884 y su fuerte presencia que desde ese momento tuvieron en el país vecino.

Por estas razones no es de extrañarse que también estas orquestas ejecutaran jazz desde que apareció el concepto a principios de los años veinte, pues a pesar del discurso nacionalista, las orquestas típicas ejecutaron también *foxtrots*, ya como sinónimo de jazz, dentro de los Estados Unidos. En territorio mexicano no hemos localizado alguna expresión jazzística por parte de estas orquestas típicas, como sí lo hemos hecho con las bandas

sencillamente hermosísima, maravillosa; la orquesta que usted dirige es la organización musical más interesante del mundo en su género y no podrá ser superada por ninguna; yo gozo inmensamente al escuchar la música que estos filarmónicos interpretan”.

⁵³³ Ídem.

⁵³⁴ Ídem.

⁵³⁵ Ídem.

militares; empero, no se descarta la posibilidad de que fueran partícipes en eventos gubernamentales en donde además de tocar las músicas populares del país, también ejecutaron piezas de jazz.

Juan Torreblanca, además de ser director de la orquesta típica, en la temporalidad antes señalada, también contaba con una agrupación independiente con la que se presentaba en eventos sociales de la ciudad. En múltiples publicaciones de periódicos de la época, encontramos a dicha banda en la sección “De Sociedad y de Arte”; por ejemplo, en *El Pueblo*, del 2 de octubre de 1917, podemos leer lo siguiente:

Amenizó la “Torreblanca”, haciendo encantadores vales. El famoso fox-trot, creación norteamericana, extravagante, falta de ritmo y ridícula, va perdiendo adeptos, lo cual congratula a numerosas familias y a nosotros, que nunca nos pareció estético y elegante, sino, por el contrario, canallesco e inmoral.⁵³⁶

Lo de la agrupación de Torreblanca es sólo un ejemplo del contra discurso presente en las agrupaciones que cobraban el significado de lo mexicano. Este fenómeno, de crear bandas independientes, no es del todo nuevo, lo vimos antes con las bandas militares que también solían crear sus bandas particulares sin fines gubernamentales y con repertorios totalmente distintos; como, por ejemplo, cuando Payén creó y dio una gira con su cuarteto de saxofones por los Estados Unidos sin apoyo alguno del gobierno mexicano y sin la indumentaria militar que presentaba con la entonces Banda del Estado Mayor.

El contra discurso no fue culpa de las orquestas típicas, ni mucho menos de Torreblanca y los otros directores que ejecutaban *foxtrots* en su momento y jazz tras la aparición del concepto; el contra discurso fue por parte del gobierno que vendía al pueblo y al extranjero, la idea de que estas orquestas cobraban y ofrecían el significado e identidad de lo que era ser mexicano por sus vestimentas, instrumentos y sus repertorios musicales, además de sumarle las críticas de un estandarte de las orquestas típicas, Miguel Lerdo de Tejada, quien aunque en un principio mencionó que el jazz era música hecha con los pies para los pies, estuvo consciente de que “el músico que ahora quiere tener hueso debe tocar foxes y jazz”,⁵³⁷ sin embargo, Tejada no permitió bajo su dirección que sus músicos de la típica ejecutaran este género musical; empero, como ya lo hemos visto, estas medidas no

⁵³⁶ Nota periodística 1917, *El Pueblo*, 2 de octubre, p.3.

⁵³⁷ Nota periodística 1921, *El Universal*, 20 de noviembre, p.5.

fueron del todo obedecidas por otros directores, como lo hemos visualizado en el caso de la ejecución del *foxtrot* “La Norteña”, por la típica dirigida por Torreblanca o como lo veremos con José Briseño y la introducción de piezas de jazz entre su repertorio.



⁵³⁸ Nota periodística 1926, *El Informador*, 11 de julio, p.6.

La Orquesta Nilo es el ejemplo de cómo estas agrupaciones solían cambiar el nombre de estas para ejecutar otro tipo de piezas musicales. En el caso de la Nilo, pasaba de ser “Orquesta Típica Nilo” a ser la “Orquesta de Jazz Nilo”. Seguramente en este cambio existía una transición de instrumentos y vestimentas, o incluso, la anexión de integrantes a la banda. Esto es meramente una especulación, pues no existen fuentes que nos ayuden a corroborarlo; pero esto de cambiarse el nombre y la vestimenta para tocar otro género musical, sigue estando presente hoy día.

Torreblanca tuvo un caso similar al de la Orquesta Nilo, por un lado, tenía su llamada “Orquesta Torreblanca” que tocaba múltiples géneros musicales y por otro fue director de la orquesta típica que también llevó su apellido, pero, como ya lo hemos visto, Juan Torreblanca sí ejecutó *foxtrots* y jazz dentro de su orquesta típica, en donde sus músicos vestidos de charros y con sus instrumentos característicos, tocaban los ritmos prohibidos en México durante esta temporalidad.

A Torreblanca lo hemos localizado y relacionado en los primeros años de la década de los 20, sobre todo con ejecuciones de *foxtrots* dentro de la típica, que, aunque sabemos este fungió como sinónimo de jazz, no lo conectamos directamente con el concepto total del último. Además, debemos de tomar en cuenta que justo en esta época fue cuando Vasconcelos echó a andar la prohibición en contra del jazz, por lo que las músicas modernas también se desfilaron de los repertorios de las orquestas típicas, al menos en territorio nacional, porque en los Estados Unidos, cobraron fama ejecutando jazzes y tangos.

La tradición de las Orquestas Típicas de tocar las músicas modernas, en específico jazz, prevaleció en la segunda mitad de los años veinte. Para 1927, otro de los directores de la típica que mencioné páginas atrás, José Briseño, resaltó entre el público norteamericano por inmiscuir entre su repertorio una gran cantidad de jazz que ejecutaban con habilidad sus músicos. La Orquesta Típica de Briseño continuó con lo que había realizado Torreblanca durante la primera mitad de los años veinte.

En enero de 1927 se anunciaba que la Orquesta Típica de Briseño, se presentaría en Los Ángeles, California. En *La Opinión*, de la fecha mencionada, se hace alusión al recuerdo de la gira triunfal, por algunas ciudades norteamericanas, que hizo la famosa típica Torreblanca, en el año de 1926. Se menciona que realizó tres conciertos en el Teatro

Philharmonic Auditorium, de los Ángeles; en donde tuvo un gran éxito taquillero por parte de “los mexicanos por oír algo genuinamente de la tierra y los norteamericanos por satisfacer una viva curiosidad”.⁵³⁹

En la misma nota periodística se habla sobre cómo luego de que la orquesta de Torreblanca continuó su gira por otros estados del país vecino, la agrupación se disgregó y todos sus componentes regresaron a México. Las causas no las conocemos; sin embargo, tal cual lo indica la nota referenciada, “no fue por un supuesto fracaso pecuniario”.⁵⁴⁰ Poco tiempo después, José Briseño llamó a los músicos dispersos “los volvió a disciplinar y aleccionar y confiado en el triunfo envidiable de su antecesor Torreblanca, se *dispuso* a *visitar el Teatro Philharmonic Auditorium para realizar tres conciertos los días, 12, 13 y 15 del mes de febrero*”.⁵⁴¹

Aparentemente los músicos dirigidos por Torreblanca cobraron renombre en los Estados Unidos, pues incluso en la nota periodística mencionan a unos cuantos que se añadieron a la Orquesta Típica de José Briseño: “En el reorganizado conjunto típico vienen los hermanos Marín ejecutores de la marimba; el violinista Félix González, el salterista, Roberto Sandoval; el harpista Daniel Manríquez y los cantantes, Samuel Pedraza, tenor Adolfo Villegas, bajo y Silvano Ramos, tenor”.⁵⁴² El número total de los músicos que conformaron la orquesta de Briseño fue de 35 integrantes.

El periodista redactor de esta nota, hace énfasis en una cosa muy peculiar, pues al referirse a la música que ejecutará la Orquesta Típica de José Briseño, menciona lo siguiente:

Como una nota de atracción para el público norteamericano, la Típica del maestro Briseño trae entre su repertorio un buen número de piezas yanquis que ejecutará en el estilo “Jazz”. Algunas de estas piezas las oímos al maestro Torreblanca y causaron un verdadero alboroto entre los amantes del “Jazz”. Y esto fue en virtud de que esa clase de música adquiere sonoridades desconocidas, insospechadas, sin las estridencias de los saxofones, ni pitos desconcertantes. Algo, que en medio de la “harmonía” desarmonizada del “Jazz” acaba por subyugar aún a aquellos que no gustan de la música que con tanto fervor cultiva Paul Whiteman, el panzón músico “Jazzcista” por excelencia.

⁵³⁹ Nota periodística 1927, *La Opinión*, 30 de enero, p.10.

⁵⁴⁰ Ídem.

⁵⁴¹ Ídem.

⁵⁴² Ídem.

Después de los tres conciertos que darán en el Philharmonic Auditorium los músicos mexicanos marcharán a cumplir sus compromisos a otras ciudades de Yankuilandia, en las que de seguro volverán a cosechar tantos aplausos como en ocasiones anteriores.⁵⁴³



Orquesta Típica Torreblanca. 1925.⁵⁴⁴

⁵⁴³ Nota periodística 1927, *La Opinión*, 30 de enero, p.11.

⁵⁴⁴ Orquesta Típica Torreblanca, 1924. Juan Torreblanca y su orquesta durante un concierto en una plaza de toros. "Imagen en línea". Fecha de descarga: 3 de mayo del 2021. Mediateca INAH. En: [https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/search/catch_all_fields_mt%3A\(Torreblanca\)](https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/search/catch_all_fields_mt%3A(Torreblanca))

La Orquesta Típica de José Briseño siguió con el recorrido musical que había dejado años atrás Juan N. Torreblanca; sin embargo, con Briseño pasó algo interesante. Luego de haber dado una serie de conciertos en Los Ángeles y en San Bernardino, California, regresaría a México para prepararse y regresar luego a los Estados Unidos, dos meses después, con una gira especial en donde el género de jazz era el plato fuerte en las presentaciones de la orquesta.

Lo de Briseño, sin duda, es de resaltarse, pues con estas características que hemos visto, fue considerado por la prensa norteamericana de la época como el creador de un nuevo estilo de jazz, lo cual deja en claro que la relación de las orquestas típicas con el jazz siempre estuvo latente desde los principios sonoros de este género. A continuación, y con la finalidad de conocer a detalle cómo era concebida esta orquesta dentro de los Estados Unidos, transcribiré un artículo del 2 de marzo de 1927, del periódico *Douglas Daily Dispatch* en donde localizamos lo siguiente:

José Briseña⁵⁴⁵, líder de la Orquesta Típica, que presenta programa hoy en el Gran Teatro, bajo los auspicios del Douglas Music Club.

Hay algo nuevo bajo el sol. De la tierra de los Moctezumas y de los dioses históricos del sol de los aztecas, ha llegado un nuevo tipo de jazz. No el jazz del cencerro y el sonido de los cuernos, con los saxofones aullando y los tambores redoblando; sino los tonos suaves y melodiosos de marimbas, arpas, violines y salterios tocando la música americana más moderna como nunca antes se había tocado.

La Orquesta Nacional Típica de México, ahora de gira por los Estados Unidos, ha desarrollado esta notable novedad musical y ahora la ofrece al público estadounidense por primera vez como parte de su programa de conciertos. Cuando la orquesta nacional mexicana cruzó la frontera en Laredo Texas; en el mes de octubre, el profesor D. José Briseño y sus talentosos músicos del Conservatorio Nacional de Música de la ciudad de México, nunca habían escuchado jazz como se está tocando en los Estados Unidos. Las orquestas mexicanas en la capital habían intentado tocar la música típicamente estadounidense, pero no habían logrado captar el *swing* de la música que sonaba en los muelles de algodón de Nueva Orleans y a lo largo del río Mississippi. Por eso el profesor Briseño tuvo prejuicios contra la nueva forma musical, hasta que la escuchó tocada por orquestas americanas de la mejor clase y por orquestas famosas en los discos fonográficos.

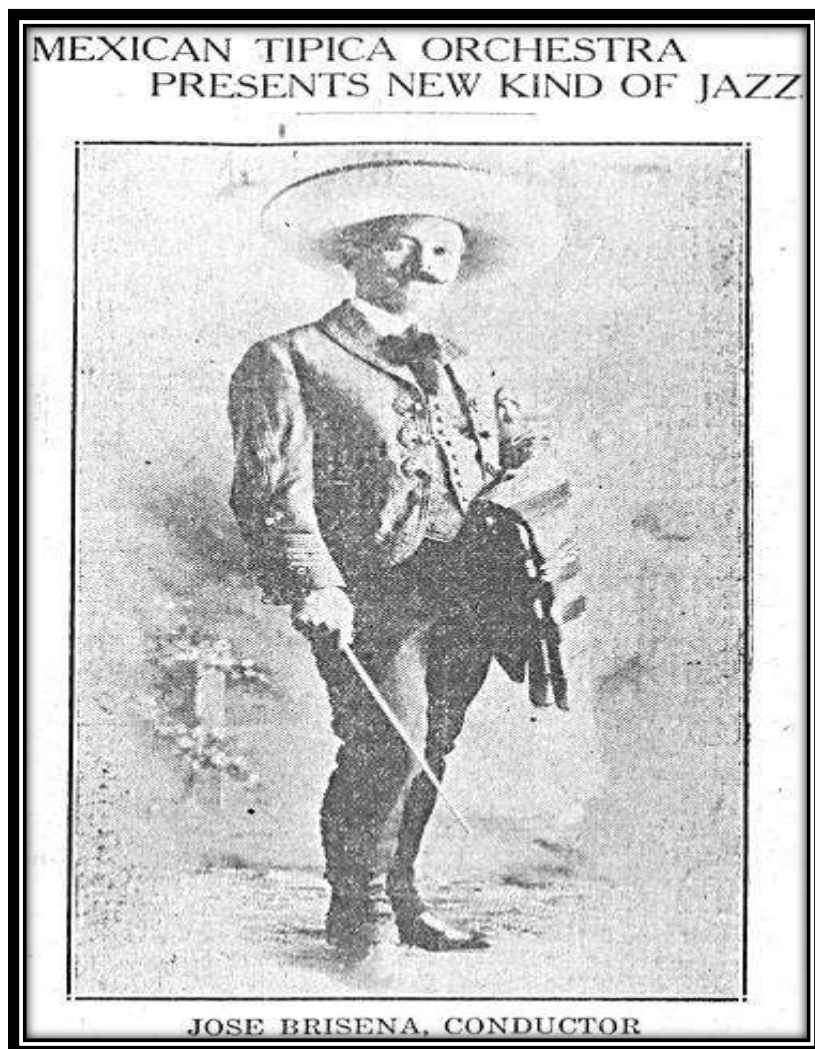
Instantáneamente quedó encantado con el estilo pegadizo de la música americana y declaró que el jazz era tan típico de América como las canciones folklóricas que toca su orquesta que son propias de su México. Le pidió al Sr. Hines que consiguiera un fonógrafo especial para su coche Pullman⁵⁴⁶, *para que* mientras viajaba de una ciudad a otra, durante

⁵⁴⁵ En algunas notas periodísticas lo mencionan como Briseña, aunque su apellido real era Briseño.

⁵⁴⁶ Se refiere a su vagón del ferrocarril.

largas horas, escuchaba los discos de la orquesta de Paul Whiteman que tocaba las selecciones más recientes. Luego se puso a trabajar para arreglar estas selecciones para su propia orquesta ya que no hay música escrita para la instrumentación inusual de la Típica Nacional Mexicana. El resultado fue una combinación de música mexicana y estadounidense que tuvo un éxito instantáneo cuando el profesor Briseño la tocó en los bises de sus programas. La interpretación de las orquestas mexicanas del jazz americano se hizo tan popular que ahora se incluye como parte de todos los programas.

Sin embargo, esta interpolación no ha reemplazado a ninguna de las selecciones que han hecho famosa a esta Orquesta Nacional de México, allá donde ha tocado. Las canciones folklóricas, con su dulzura quejumbrosa, las canciones nacionales del peón mexicano y las selecciones clásicas más pretenciosas permanecen como parte de los programas a los que se suman los números de jazz para darle sabor y contrato a la velada de música mexicana que ofrece el profesor Briseño a su audiencia.⁵⁴⁷



Retrato de José Briseño. 1927.⁵⁴⁸

⁵⁴⁷ Nota periodística 1927, *Douglas Daily Dispatch*, 2 de marzo, p.4.

⁵⁴⁸ Nota periodística 1927, *El Tucsonense*, 3 de marzo, p.5.

Con la nota anterior podemos darnos una idea de cómo la prensa norteamericana concebía el desarrollo del jazz que se ejecutaba en México, planteando que a pesar de que se intentaba copiarlo, no se acercaban en la cuestión del *swing*; sin embargo, tras las ejecuciones de las orquestas típicas mexicanas, en específico la dirigida por José Briseño, se le dio un papel fundamental a la ejecución del jazz en territorio norteamericano, sobre todo por la cuestión instrumental, ya que estas orquestas típicas no contaban con los sonidos de los metales como trompetas y saxofones, que llegaban a disgustar a cierto público estadounidense.

Un día después de su primera participación de la gira, en la Escuela Superior de Tucson, se lee en el encabezado de *El Tucsonense*: “Fue un triunfo excelso el programa de la Típica de Mexicana el martes por la noche”.⁵⁴⁹ El redactor de la nota se refiere a los músicos de las orquestas como unos “incendiarios musicales” que “pusieron fuego al ritmo, romance y belleza dentro de las almas y que también hicieron reír con el encantador estilo con que ejecutaron el jazz alegre y jocundo”.⁵⁵⁰

La instrumentación, como lo mencioné con anterioridad, fue primordial para que el recibimiento de la orquesta fuera grato entre el público norteamericano. La conformación era, en su mayor parte, instrumentos de cuerdas, siendo la marimba la que solía llevarse las palmas al ser de los números más atractivos para los escuchas; el mismo redactor de la nota decía lo siguiente respecto a la agrupación: “La orquesta atrae el comentario de que en efecto, los mexicanos son no solo perfectos amantes de la música, sino que también son perfectamente educados e instruidos en la música, y son aptísimos para dar toda la ensoñación de su alma en cada pulsación de su música”.⁵⁵¹

⁵⁴⁹ Nota periodística 1927, *El Tucsonense*, 3 de marzo, p.5.

⁵⁵⁰ Ídem.

⁵⁵¹ Ídem.

El sentimiento de entusiasmo del periodista, por lo que había escuchado y observado una noche atrás, tiene que ver con los números de jazz que ejecutó la orquesta de Briseño: “Todos asintieron que el jazz así ejecutado era un número primoroso. No había ruido para dar solo tonalidad y afinamiento, verdaderamente alegre aquella música. El jazz fue obligado a la repetición por varias veces”.⁵⁵²



Cartel publicitario de la Orquesta Típica en el Grand Theatre. 1927.⁵⁵³

Al igual que con las banda militares encontramos que la tradición musical, surgida a partir del choque de identidades culturales, gestada desde finales del siglo XIX y principios del XX, entre México y Estados Unidos, perduró sin interrupciones a pesar de las prohibiciones que se habían realizado en el país contra las músicas modernas popularizadas en el país

⁵⁵² Ídem.

⁵⁵³ Nota periodística 1927, *Douglas Daily Dispatch*, 22 de febrero, p.4.

vecino. Si en los regimientos militares que tocaron jazz y la música de acompañamiento para las danzas modernas de la época, encontramos dicha tradición musical desde la Banda del 8° Regimiento de Caballería, en las “Bandas de jazz de charros”,⁵⁵⁴ como se les llamó a una sección de músicos de la típica que se dedicaron a tocar específicamente jazz en sus repertorios, encontramos la tradición y relación musical desde aquella primer Orquesta Típica Mexicana que participó en la misma feria de Nueva Orleans de 1844, en donde Carlos Curti fungió como el director de la misma y que además fue el encargado de popularizar a la agrupación tras las múltiples giras que dio por gran parte del territorio de los Estados Unidos.

Con estos ejemplos nos queda claro que el jazz desde sus principios sonoros y en todas las etapas de su conformación musical y simbólica, estuvo ligado a México y a estos músicos mexicanos de los que hemos resaltado su papel dentro de la formación de identidades híbridas y modernas en las que se gestó este género musical; por lo que resulta ilógico pensar que el jazz llegó a México como un producto terminado y en forma hasta los años veinte del siglo XX. El concepto llegó, más no los moldes en el que se cocinó todo el proceso sonoro, cultural y simbólico que terminó por consolidarse en cuatro letras, en una palabra, en: jazz

Además de las bandas militares y las orquestas típicas que ejecutaron jazz durante los años veinte, existieron un gran número de bandas conformadas en combos más pequeños y compuestas por la instrumentación que comenzó a darle forma al signo del jazz. Desde el año de 1919, el jazz comenzó a ganar adeptos en territorio nacional, a tal grado que “ningún programa de baile o concierto de café *estaba* completo a menos de que *incluyera* tres o cuatro selecciones que *recordaban* a los saxofones gimientes y a los pianos sincopados de Broadway”.⁵⁵⁵

Estos cafés fueron muy populares en la capital del país; empero, en los espacios en donde tuvo mayor auge el jazz desde sus inicios, fue en los bares-café y cines del norte, en donde los estados fronterizos como Sonora, Chihuahua, Baja California y Coahuila mantuvieron un gran intercambio cultural y musical desde la prehistoria del género; por

⁵⁵⁴ Nota periodística 1927, *La Opinión*, 30 de septiembre, p.4.

⁵⁵⁵ Nota periodística 1919, *The Daily Times*, 15 de enero, p.2. Las cursivas con mías con la finalidad de que el tiempo narrativo sea congruente y de mayor fluidez a la hora de la lectura.

ejemplo, ya en 1919, se encontraba una banda llamada “*The Sand Storm Jazz Band*”,⁵⁵⁶ formada en Nuevo México, que solía presentarse en algunas bares de las ciudades de los estados colindantes, por lo que lleva a suponer que como esta hubo muchas otras agrupaciones formadas en los Estados Unidos, pero también en México, que intercambiaban gustos y tradiciones musicales.

Dicha relación también la podemos localizar en los números musicales que se realizaban dentro de los teatros de los Estados Unidos y México; por ejemplo, el programa del *Opera House* del 3 de diciembre de 1919, en donde se presentó el show de Rice & Cady, dos de los humoristas más reconocidos de la época; en el programa musical del primer acto, bajo la dirección orquestal de Paul Cohn, se localiza una pieza llamada “Señorita”, en donde se especifica que es ejecutada en un estilo de “*Mexican jazz*”,⁵⁵⁷ lo que denota que desde que el concepto apareció, se adoptó y se reinterpretó en México, también se fue popularizando en el país vecino, logrando su consolidación con las orquestas típicas que vimos en las páginas anteriores.

Otro ejemplo de esta conectividad de los estados frontera y el jazz, lo tenemos con el estado de Sonora. En una nota de *The Arizona Republican*, se habla sobre los bailes habituales que se realizaban entre los habitantes de Navojoa, haciendo hincapié a un evento en específico en el que resalta un baile en donde “la música fue proporcionada por una combinación de la banda del pueblo y la Douglass Jazz Band”.⁵⁵⁸

El jazz, como he venido argumentando a lo largo de este trabajo, estuvo presente, al igual que en los Estados Unidos, desde muy temprana edad en las orquestas de cine. En el periódico norteamericano, *The Evening Journal*, se dedica una nota, fechada el 29 de junio de 1920 y escrito en Washington, a lo que acontecía respecto al cine en Torreón, Coahuila. En la nota podemos leer lo siguiente:

[...] Tres horas de películas de alta calidad por treinta y siete centavos y medio, y una orquesta de seis a diez músicos tocando melodías mexicanas de jazz y piezas clásicas, es la oferta de las casas cinematográficas en el distrito de Torreón, México. Se supo del departamento de comercio

⁵⁵⁶ Nota periodística 1919, *The Copper Era*, 18 de abril, p.5.

⁵⁵⁷ Nota periodística 1919, *The Greeneville Daily*, 1 de diciembre, p.4.

⁵⁵⁸ Nota periodística 1920, *The Arizona Republican*, 22 de febrero, p.2.

Las viejas películas francesas e italianas se utilizan casi exclusivamente debido a su bajo costo, pero cuando se exhiben películas estadounidenses, con actores estadounidenses en novelas de suspenso, las multitudes son enormes, se afirmó. Los cines de segunda clase pasan películas en serie y cobran de 15 a 20 centavos por función; tienen orquestas más pequeñas y las películas siempre son sensacionales.

En la comunidad de Torreón no hay revistas de cine, ni diarios, ni distribuidoras de películas, se supo. El pueblo, por tanto, depende en gran parte de recibir la noticia “un poco tarde”.⁵⁵⁹

Esto último nos ayuda a entender que el intercambio cultural entre los estados fronterizos con los Estados Unidos, no fue algo que se haya gestado a través de los *mass media*, pues como bien lo señala el redactor de la nota, que realizó a través del departamento de comercio para darle seguimiento a las películas norteamericanas en México, en Torreón no había forma de difundir las novedades del cine de su país en territorio nacional; sin embargo, queda claro el papel que jugaron las orquestas mexicanas, ejecutoras de “jazz mexicano”, en el acompañamiento de las cintas cinematográficas presentadas en las salas de cine.

De igual forma, en Nogales, Sonora, hubo diversos cafés y *cabarets* en donde el jazz se inmiscuyó dentro del gusto musical de los pobladores. En una breve entrevista a un locatario, dueño de un café-bar, se le preguntó sobre como el jazz fue “ganándose el corazón de los mecenas de la vida nocturna entre los residentes de Nogales”,⁵⁶⁰ a lo que el entrevistado respondió:

Aunque los clientes mexicanos de mi establecimiento al principio preferían la música de orquesta nativa a la que estaban acostumbrados desde hacía tanto tiempo, muchos de ellos están adoptando gradualmente la música estadounidense. Predigo que, dentro de muchas semanas, el jazz estará en un plano parejo con aires propios. He notado un aumento constante en el patrocinio mexicano desde que se instaló música de jazz en mi establecimiento.⁵⁶¹

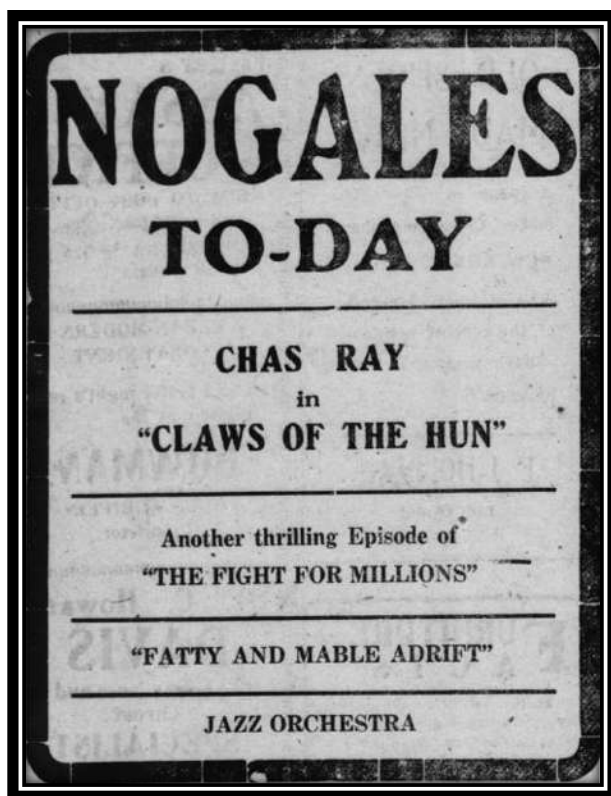
Esta ciudad fronteriza representa uno de los puntos territoriales más importantes respecto al acogimiento temprano del concepto en suelo mexicano. Si bien el locatario, de la cita anterior, señala que el jazz se popularizaría en algunas semanas, este se introdujo en la ciudad de Nogales desde 1919 o incluso pudo haberlo hecho años atrás, cuando aún el nombre de jazz no era acuñado. En Nogales, Sonora, el jazz figuró en distintos espacios de actuación,

⁵⁵⁹ Nota periodística 1920, *The Evening Journal*, 2 de julio, p.9.

⁵⁶⁰ Nota periodística 1920, *Cordova Daily Times*, 18 de junio, p.8.

⁵⁶¹ Ídem.

por ejemplo, fue muy común en los cines de la ciudad, en donde las orquestas de jazz amenizaban las cintas norteamericanas que se proyectaban en la pantalla grande.



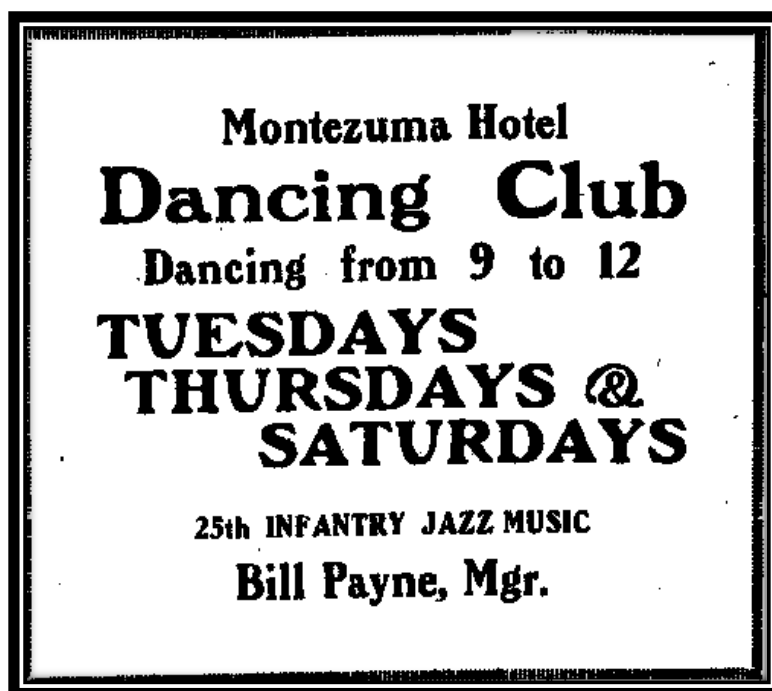
Jazz Orchestra en cine de Nogales, Sonora. 1919.⁵⁶²



Jazz en Café Oriental de Nogales, Sonora. 1920.⁵⁶³

⁵⁶² Nota periodística 1919, *Nogales Arizona Friday*, 24 de enero, p.2.

⁵⁶³ Nota periodística 1920, *Nogales Daily Oasis*, 29 de octubre, p.2.



Jazz del 25th Infantry en Hotel Montezuma, de Nogales, Sonora. 1920.⁵⁶⁴

Las ciudades fronterizas compartían muchas similitudes en cuanto a los espacios en donde se podía consumir jazz, teniendo como referencia los café-bar, los cines y hoteles, en donde además de presentarse músicos mexicanos, también llegaban agrupaciones del país vecino para ejecutar sus números en los establecimientos del territorio nacional; de igual manera, estas ciudades del norte del país, comparten el hecho de haberse convertido en ciudades de gran oferta turística para los norteamericanos que cada determinado tiempo emprendían excursiones vacacionales y laborales. En una nota de *The Arizona Republican*, se puede leer lo siguiente al respecto:

Viaje comercial a México para comerciantes del Estado

Se invita a los miembros de la cámara de comercio del condado de Yavapai⁵⁶⁵ a unirse a la cámara de comercio de Phoenix para realizar la excursión turística por la costa oeste de México, desde Nogales hasta el final de la línea de San Luis Potosí, México.

La costa oeste de México, que comprende los estados de Sonora, Sinaloa y Nayarit, contiene mucho de interés para el turista y el inversionista estadounidense. Esta excursión se promociona con el propósito de dar la oportunidad a aquellos que deseen disfrutar de diez días de placer y ver un país maravilloso, a la vez que se da la oportunidad al hombre de negocios de mirar las posibilidades de esta región. El viaje lleva a conocer las principales ciudades de la costa oeste, los bellos paisajes y la rica agricultura de tres estados y, como

⁵⁶⁴ Nota periodística 1920, *The Daily Morning*, 17 de junio, p.4.

⁵⁶⁵ Condado de Arizona.

objetivo principal del viaje, presenciar el famoso carnaval “Mardi Gras” en Mazatlán, Sinaloa. Se dice que este carnaval es superado sólo por el que se celebra anualmente en Nueva Orleans. En el viaje se realizarán visitas a las capitales de Sonora, Sinaloa, Hermosillo, donde la fiesta será recibida oficialmente por los gobernadores de los Estados. Está será la primera excursión que irá más allá de Mazatlán. El viaje al sur de esta ciudad, por una distancia de aproximadamente 150 millas, lo lleva al verdadero trópico y al país de las maravillas de México. En Guaymas, reconocido como el paraíso de los deportistas, allí se le brindará una espléndida oportunidad para la pesca y la navegación. Los viajes en automóvil al distrito agrícola del valle del Yaqui y la visita a la plantación de azúcar Redo serán de interés no sólo para aquellos interesados en plantadores agrícolas, sino que serán agradables excursiones para todos los miembros del grupo.

Bajo la dirección del Dr. A. I. Gusteller, quien con tanto éxito dirigió la segunda excursión anual de la cámara de comercio de Nogales y el especial inaugural de Obregón a la ciudad de México, la excursión contará con un tren especial, compuesto por Pullmans estándar, en donde se localiza un comedor con los mejores servicios y un carro especial de equipajes, en los que se instalará además una peluquería y servicio de planchado de ropa. Al viaje se llevará una orquesta de jazz de alto nivel para el entretenimiento de la fiesta y para entretener en todos los puntos visitados.

Las tarifas son muy razonables. Por litera superior, \$140 por persona; por camarotes inferiores, \$150 por persona. Se requieren tres boletos para cada salón. Estas tarifas incluirán la tarifa de ferrocarril para el viaje según el itinerario y la litera Pullman para el viaje de diez días; tres comidas al día en el comedor, comenzando con el desayuno el 3 de febrero; paseo en bote por la bahía de Guaymas (si el clima lo permite); paseo en automóvil a través de porciones del valle del Yaqui, y propinas para todos los empleados del vagón restaurante y del tren. Las damas están invitadas a realizar este viaje, pero no se hacen reservaciones para niños menores de 18 años. El carro de Phoenix a Nogales saldrá de la capital el 1 de febrero, probablemente a las 6:30 pm.⁵⁶⁶

Los viajes turísticos y comerciales a los estados fronterizos no fueron una simple casualidad. Si contextualizamos el periodo en que el jazz figuró de forma eminente en las ciudades frontera, podremos comprender mejor este fenómeno cultural que emergió en el norte del país a principios de los años veinte. Para esto es necesario recordar los principios que giran en torno al campo semántico del jazz en aquella época, donde el género era relacionado, fuera de la cuestión rítmica y melódica, con el sexo, la prostitución, las drogas y el alcohol; siendo este último el punto clave para entretener y entender estas causalidades que hicieron de la frontera norte del país un espacio de divertimento para los norteamericanos y mexicanos que habitaban el territorio.

⁵⁶⁶ Nota periodística 1921, *Weekly Journal-Miner*, 2 de febrero, p.5. Traducción de Héctor Peña.

Dentro de estas múltiples causas destaca una en específico, la llamada *Ley Seca* de los Estados Unidos del año 1920; un movimiento de tinte puritano, que tenía como principios “la restricción de producción, venta y consumo de alcohol, que tan serias consecuencias tuvo en la sociedad estadounidense de los años veinte, fue precedida por iniciativas de grupos religiosos, fundamentalmente protestantes, que veían la embriaguez como un pecado y a las cantinas como centros de corrupción moral y política”;⁵⁶⁷ este movimiento provocó una gran movilidad turística y mercantil en las ciudades frontera del país, en donde los inversionistas norteamericanos venían en las excursiones con la finalidad de continuar con sus negocios que dicha ley interrumpía en su país de origen.

Por ejemplo, Tijuana se convirtió en uno de los puntos turísticos más importantes de la frontera norte durante la década de los 20, cuando la prohibición “desplazó gradualmente a la frontera mexicana a los hombres de negocios dedicados a las apuestas, los juegos de azar, los deportes sangrientos, el meretricio y la venta de bebidas alcohólicas junto con sus respectivas clientelas”.⁵⁶⁸

En la Tijuana de esos años se servían bebidas alcohólicas en más de 70 expendios llamados cafés, bares, salones, cantinas, cabarets, clubes y jardines los cuales [...] ofrecían varios servicios. Los diarios y revistas locales divulgaban sus atributos. El Montecarlo y el Sunset Inn, con restaurante y salón de baile anexos, eran frecuentados por una clientela ordenada e irreproachable de turistas adinerados; el Garden Café se anunciaba como un lugar de primera clase en todos los aspectos; el Foreign Club, según sus propietarios, expulsaba a la gente ruidosa y agresiva. El Vick’s Place se jactaba de ser un lugar propio para familias; el cabaret California, The Long Bar y San Francis Bar eran publicitados como sitios ordenados y seguros, ajenos a escándalos y líos con la policía. En cambio, el Salón Pacífico, que también hacía las veces de prostíbulo, en septiembre de 1924 destacaba según la nota roja como un “terrible centro de vicios” donde había frecuentes alborotos y delitos de sangre.⁵⁶⁹

Tijuana contaba con todos los elementos que se encontraban en el campo semántico del jazz de la época. Un espacio cultural en donde los norteamericanos venían a realizar las actividades lúdicas que en su país no podían debido a la Ley Seca. El turismo tuvo un auge masivo durante toda la década de los años veinte, “los periódicos estadounidenses refieren

⁵⁶⁷ Pérez Montfort, Ricardo, *Tolerancia y Prohibición. Aproximaciones a la historia social y cultural de las drogas en México, 1840-1940*, México, DEBATE, 2016, p.p. 165-166.

⁵⁶⁸ Gómez Estrada, José Alfredo, *Turismo, Gobierno y Ley Seca en la Frontera Norte de México. Tijuana, Baja California, en el Periodo 1920-1935*. En: *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, N°.57, enero-junio 2019, p.208.

⁵⁶⁹ Gómez Estrada, José Alfredo, *Turismo, Gobierno y Ley Seca...* p.221.

que al inicio del auge oscilaba entre 30,000 y 40,000, los fines de semana [...] Hubo cálculos de que durante 1926 entraron 6,000,000 y 5,000,000 en 1928, según el cónsul en Los Ángeles, California”.⁵⁷⁰

Es importante señalar que no todos los norteamericanos que llegaban a Tijuana, y demás ciudades fronterizas como Ciudad Juárez, que al igual que Tijuana figuró como meca del jazz, venían con la idea de disfrutar de un buen fin de semana o de pasar algunos días de vacaciones; muchos migraron para laborar en los establecimientos que se crearon en estas ciudades, por lo que era común escuchar agrupaciones de jazz norteamericanas en los bares mexicanos, como el ejemplo de la “Jazz del 25th Infantry” dirigida por Bill Payne, que solía presentarse en Hotel Montezuma de Nogales, Sonora.⁵⁷¹

En el *The Imperial Valley Press*, del 30 de enero de 1926, aparece una noticia sobre una joven estadounidense de 22 años que asesinó y descuartizó a su abuela por haber hablado mal de su madre. La nota se torna un tanto sensacionalista, justificando las acciones de la joven, llamada Tessie, con su entorno laboral, pues era conocida dentro de los bares de Tijuana por trabajar danzando con las agrupaciones de jazz. Tessie fue deportada al lado estadounidense como ciudadana indeseable y puesta bajo arresto.⁵⁷² En esta nota hay dos aspectos interesantes por resaltar; el primero gira en torno a que la joven venía a laborar a territorio mexicano, seguramente porqué en los Estados Unidos le era complicado ganarse la vida a través de la danza en los cabarets debido a la prohibición; como segundo aspecto, tenemos el cómo la prensa utilizaba los elementos prohibitivos como impulsores y motivos de que la joven hubiera sido capaz de realizar el asesinato, es decir que por el hecho de bailar jazz y trabajar en lugares donde la venta de alcohol y drogas eran de lo más común, la hacía acreedora directa a cometer cualquier especie de delito, creando un discurso en contra de las múltiples actividades lúdicas que se practicaban en la frontera del país mexicano.

Otro ejemplo de norteamericanos laborando en Tijuana, es el del actor Lew Ayres, quien fue miembro de la Orquesta de Henry Halstead, la cual tocó durante mucho tiempo dentro de Tijuana. En una nota sobre su boda con Lola Lane, también actriz de renombre se

⁵⁷⁰ Gómez Estrada, José Alfredo, *Turismo, Gobierno y Ley Seca...* p.211.

⁵⁷¹ Nota periodística 1920, *The Daily Morning*, 17 de junio, p.4.

⁵⁷² Nota periodística 1920, *The Imperial Valley Press*, 30 de enero, p.3.

lee lo siguiente: “La estrella del cine está casada. Lew Ayres, quien pasó de una posición menor en una banda de jazz en Tijuana y saltó al estrellato cinematográfico de Hollywood casi de la noche a la mañana, estaba de luna de miel hoy con Lola Lane”.⁵⁷³ La Ley Seca hizo que tanto empresario, bailarinas, comerciantes, músicos, etc; estuvieran presentes en el panorama cultural de la frontera norte del país, por lo que suponer que dicha zona territorial fuera el espacio de mayor auge jazzístico en los años veinte, no resulta para nada descabellado.

El incremento de la producción y venta de alcohol en México fue demasiado notorio, por lo que los norteamericanos exigían que se implementara la Ley Seca dentro del territorio nacional; sin embargo, el gobierno mexicano argumentaba que la producción no había aumentado, ya que “para fines de 1922 México producía 49 litros de alcohol y el gobierno recaudaba 4 millones de pesos, cuando debía alcanzar 400% más. Tal vez por eso, cuando en 1923 el *Dallas News* entrevistó al presidente Álvaro Obregón, para conocer su opinión sobre la prohibición alcohólica en los Estados Unidos, el mandatario respondió “el exceso es lo único que debe llamarse vicio””.⁵⁷⁴

Por esos motivos Obregón pensaba que la prohibición en México era innecesaria, aunque inteligentemente decidió corregir la evasión y capturar recursos fiscales durante la Ley Seca, sin prohibir la producción y venta de bebidas embriagantes en México. “Sin proponérselo, en los últimos años de su mandato, crecieron y se consolidaron la industria cervecera, los negocios ligados al vicio y el juego, la demanda de pulque y bebidas importadas”.⁵⁷⁵

Los datos oficiales no cuadraban con la realidad de la producción y mercantilización de alcohol en la frontera del país a principios de los años veinte, pues durante gran parte de la prohibición norteamericana se contrabandearon alcohol de México a los Estados Unidos, aunque en un principio, fue el alcohol norteamericano el que llegó a territorio nacional luego de que se diera determinado tiempo para que las barricas fueran vaciadas o destruidas. En la revisión hemerográfica de los periódicos nacionales y del país vecino, fue común encontrar

⁵⁷³ Nota periodística 1931, *Imperial Valley Press*, 16 de septiembre, p.5.

⁵⁷⁴ Méndez Reyes, Jesús, *De crudas y moralidad: Campañas antialcohólicas en los gobiernos de la postrevolución (1916-1931)*, en: https://www.academia.edu/38783291/Ley_seca.

⁵⁷⁵ Ídem.

notas en donde se hace alusión a esta introducción del alcohol norteamericano y posteriormente a las confiscaciones por parte de la policía fronteriza a contrabandistas mexicanos, por ejemplo, en *El Demócrata*, se mencionaba lo siguiente:

Procedimientos Ingeniosos Para Pasar El Whiskey a México

El hecho de pasar contrabandos de bebidas embriagantes a México, está constituyendo en los Estados Unidos del Norte una verdadera industria que ha dado lugar a que sea puesto de manifiesto el ingenio de la mayoría de los contrabandistas, llegando estos a idear maneras de esconder el licor verdaderamente curiosas. En algunos contrabandos recientes descubiertos en el lado norteamericano, se ha sorprendido el licor envasado en cámaras para automóviles, las que hacían aparecer infladas con aire, cuando propiamente estaban llenas de whiskey o de otro licor cualquiera.

Igualmente se descubrió no hace mucho tiempo en Estados Unidos que un grupo de contrabandistas estaba haciendo llegar a la Habana y a México la bebida a que hacemos referencia, empacando las botellas en cajas de medicamentos especiales y de implementos fotográficos que no podían ser revisados con toda minuciosidad en afición a que sus dueños alegaban que la luz perjudicaría seguramente esos artículos. Con motivo de estas revelaciones y atendiendo a que no solamente de los Estados Unidos a otros países pasan contrabandos de licores, sino también de México a los Estados Unidos, las autoridades fiscales de la vecina nación del Norte, han ordenado que sea multiplicada la vigilancia de la frontera para impedir que esta irregularidad siga registrándose, en el concepto de que se impondrá una pena de diez años de prisión a quien sea sorprendido introduciendo licores de México a los Estados Unidos y una de cinco años a quien cometa el contrabando en sentido contrario.⁵⁷⁶

El ingenio con el que se contrabandearon whiskey entre México y los Estados Unidos nos demuestra la complejidad y la seriedad con que se impuso la Ley Seca en el norte del continente, además de las múltiples conexiones socioculturales que se tuvieron entre la frontera de México debido al asunto del contrabando de alcohol; las conexiones incluso las podemos ver materializadas con la creación de oleoductos que se crearon para comercializar bebidas alcohólicas de México a los Estados Unidos:

Whisky pasado de contrabando a través de un oleoducto en la frontera con México. La última historia que llega a la capital mexicana sobre los comerciantes de whisky de la frontera es como un capítulo de una novela de diez centavos. Se afirma que los contrabandistas de whisky de México a Texas y Arizona han construido tuberías a lo largo de la frontera y bombean bourbon, centeno y otros líquidos desde bases "húmedas" en este lado hasta estaciones receptoras en el lado "seco". Las tuberías eliminan el alboroto y el trabajo, y también el peligro, de llevar whisky a través de la línea en botellas y barriles. En lugar de esquivar a los

⁵⁷⁶ Nota periodística 1920, *El Demócrata*, 14 de marzo, p.1-5.

guardias fronterizos, el contrabandista ahora se sienta en su maleta mientras la tubería hace el trabajo. Se afirma que esta historia sobre las tuberías es verdadera y no ficción.⁵⁷⁷



Formas de contrabandear alcohol entre México y los Estados Unidos. 1920.⁵⁷⁸

De las ciudades fronterizas que más se popularizaron por el impacto que ocasionó la Ley Seca, fue Ciudad Juárez, Chihuahua; una ciudad en donde el contrabando fue tan masivo que pudiera ser considerada, según el historiador José Luis Hernández, la ciudad que “estuvo por encima de cualquier otra ciudad fronteriza, *ya que* era el mayor lugar del contrabando de alcohol y la única en donde operaban dos destilerías de un whisky inmejorable, así como una cervecería”.⁵⁷⁹

Al igual que Tijuana, Ciudad Juárez debe de ser considerada como la meca del jazz durante los años veinte, ya que el panorama que se vivió en aquel territorio se prestó para que esta ciudad fuera un punto de encuentro para los norteamericanos que cruzaban la frontera para consumir lo que en su país ya no les era posible. Ciudad Juárez fue de las

⁵⁷⁷ Nota periodística 1920, *The Times*, 23 de diciembre, p.9. Traducción de Héctor Peña.

⁵⁷⁸ Nota periodística 1920, *El Demócrata*, 14 de marzo, p.1-5.

⁵⁷⁹ Hernández, José Luis., *Ciudad Juárez fue la mayor creadora de Whiskey* [en línea] 4 de diciembre de 2019. [Fecha de consulta: 26 de octubre de 2022] Disponible en: www.elheraldodejuarez.com.mx

primeras ciudades a las que llegó el whiskey que ya no podía estar en los Estados Unidos. En *el Demócrata*, del 25 de enero de 1920, se encuentra lo siguiente:

Desde la media noche del lunes, ha empezado a hacer su entrada, en este lugar, su Majestad el Whiskey, procedente, en su gran mayoría de las fábricas de Kentucky, E.U; de donde ha sido destronado y desterrado, por un largo periodo de tiempo. Los informes recogidos nos dan cuenta de que han sido pasados, hasta ayer a mediodía, 798 barriles, 2690 cajas y 232 paquetes, estos últimos conteniendo diferentes clases de licores. Este movimiento de licores hace que por ahora Ciudad Juárez sea una de las ciudades “más mojadas” de la frontera del norte de México, lo que la hará convertirse en un centro alegre de todos los bebedores nacionales y extranjeros de ambas riberas del río. ¿Traerá algún progreso que la ciudad se convierta en almacén de vinos y licores? El tiempo lo dirá muy pronto.⁵⁸⁰

Durante un largo periodo de tiempo, Ciudad Juárez fue la ciudad “mojada” más importante de la frontera norte del país. El contrabando por tuberías se especializó en esta ciudad,⁵⁸¹ la mayoría de los arrestos que se aprecian en la prensa de la época, se realizan a contrabandistas que partían de Ciudad Juárez hacia el país vecino: “decomisan 450 galones de whisky de México. Los funcionarios federales incautaron 450 galones de whisky que presuntamente habían sido contrabandeados aquí desde Juárez, México. Cinco hombres están reclusos en la cárcel. El whisky fue tomado de cinco automóviles que se dice que fueron conducidos por tierra desde El Paso”.⁵⁸²

La finalidad de recalcar el asunto de la Ley Seca, el whiskey y las ciudades fronterizas, radica en lo determinantes que fueron en el desarrollo jazzístico del norte del país; la cita anterior, de *El Demócrata*, nos ayuda a comprender la importancia de estos espacios territoriales en donde el comercio norteamericano introdujo una serie de productos que los mexicanos apropiaron y mexicanizaron con la finalidad de aprovechar la derrama económica que dejaban los turistas vecinos a raíz de la Enmienda XVIII. El redactor infiere, luego de la llegada del whiskey de Kentucky, lo que se avecinaba en Ciudad Juárez, al decir que el movimiento de licores la convertía en ciudad más “mojada” de la frontera del norte de México, lo que daría como resultado una ciudad que serviría de centro de divertimento de todos los bebedores nacionales y extranjeros.

⁵⁸⁰ Nota periodística 1920, *El Demócrata*, 25 de enero, p.6.

⁵⁸¹ Nota periodística 1920, *El Mosquito*, 25 de enero, p.5.

⁵⁸² Nota periodística 1920, *Webster City Freeman*, 22 de marzo, p.1.

No es necesario encontrar la palabra jazz en las notas periodísticas sobre la ley seca, aunque sí las hay como el caso de la joven bailarina que asesinó a su abuela, para saber que el jazz formaba parte de estos sitios de divertimento. Por ejemplo, en *El Informador* del 1 de enero de 1923, se lee un texto del poeta José Juan Tablada, sobre la celebración del año nuevo en Nueva York, en donde hace alusión al jazz al referirse a la música estentórea y bailes dislocados:

La parte mundana de la celebración del Año Nuevo Neoyorquino tiene su núcleo en los pecadores cabarets, a base de lujosa ostentación, baile dislocado y música estentórea⁵⁸³... Pero una gran ausencia se sentirá allí este año... La ausencia de la rubia champaña que escogerá los palacios de los magnates para desatar sus risas y sus cabellos de oro... En los cabarets, si acaso, circulará el whiskey, clandestinamente, como un malhechor nocturno y perseguido... Se esconderá debajo de las mesas y se disimulará en las tazas de café. [...] Yo no culpo a los neoyorquinos por ese afán de procurarse el vino hoy anatemizado. Con el amor y el trabajo, dijeron los de Goncourt, el vino le sirve al hombre para evadirse de la realidad. Y aquí la realidad es bien fea, bien cruel... Ella fue quien asesinó a Edgar Poe, el único superhombre, aparecido hasta hoy en estos climas...⁵⁸⁴

Los productos norteamericanos comenzaron a ganar adeptos en las ciudades fronterizas y en los puertos que conectaban con el país vecino; por ejemplo, Tamaulipas, que además de contar con ciudades fronterizas, contaba con un puerto importante en Tampico, “el puerto tenía mucha comunicación con Estados Unidos, Europa, Asia. De nueva Orleans venían muchas bandas de jazz, en barcos que llegaban también a Veracruz, a Mérida y La Habana [...] Lo interesante aquí es el intercambio que se dio entre los músicos norteamericanos y los músicos locales, que también empezaron a crear sus propias bandas de jazz”.⁵⁸⁵

Las bandas de jazz también migraron con la prohibición en búsqueda de espacios en donde el jazz no fuera tan mal visto como lo era en los Estados Unidos; sin embargo, si asociamos la temporalidad con la prohibición de Vasconcelos, esto también nos ayuda a entender y justificar el papel del entonces secretario de educación en contra del jazz y de los bailes modernos, ya que la masificación de las bandas de jazz durante la época, en la frontera

⁵⁸³ Según la Real Academia Española (RAE): Dicho de la voz o del acento: Muy fuerte, ruidoso o retumbante.

⁵⁸⁴ Tablada, José Juan, *El año nuevo en New York*. En: “El Informador”, 1 de enero de 1923, p.3.

⁵⁸⁵ Castañeda, José, *Jazz en Tampico*, En: “Atlas del Jazz en México” de Antonio Malacara Palacios. El fragmento es de un capítulo en donde Castañeda colabora con un capítulo completo para el texto de Malacara, *México*, Taller de Creación Literaria, 2016, p.242.

norte y en la capital de la República, hizo que en todos los sectores sociales fuera la música de mayor consumo de las masas.

Como ejemplo, haciendo alusión a esta masificación de bandas de jazz norteamericanas, “en 1920 llega a Tampico la Jim Miller Band, de Texas; en 1922, Larry Connely Band, de Chicago; y en el 23, The Original Imperial Aces, de San Francisco”;⁵⁸⁶ además de todas las que se fueron creando en territorio tamaulipeco, como la del profesor Benny Naylor o la llamada *Original five* del maestro Álvaro Pérez, quien fuera pianista y compositor, al igual que su hermano Rafael Pérez, creador del Himno de Tamaulipas.⁵⁸⁷

La importancia de que la frontera norte se convirtiera en territorio en el que el jazz se popularizara y aceptara de manera contundente, la podemos ver reflejada en la tradición musical que se gestó en las décadas siguientes, sobre todo en muchas agrupaciones y múltiples exponentes que crecieron en estas ciudades para después migrar a la capital del país en donde el jazz también fue consumido en demasía durante los años veinte y treinta del siglo XX. Por ejemplo, Samuel Chiquete, en su obra, *La Influencia del Jazz en la Tambora Sinaloense*, después de citar varias agrupaciones que existieron desde el año 1900, menciona que algunas bandas, en específico la “Orquesta Cachoanoas”, de Tirso Robles, sufrió algunos cambios en la instrumentación de esta:

Diametralmente opuesto a los estilos de los grupos musicales antes citados, vemos que la orquesta con su especificado dotación de cuerdas ya empezaba a recibir la influencia norteamericana al adoptar los nuevos instrumentos que se requerían para este nuevo estilo de música como era la familia de saxofones el cambio de cornetín por la trompeta y la sustitución del trombón de pistones por el vara, algunos grupos cambiaron el contrabajo de cuerda por la tuba e incluyeron el banjo con la batería que se había integrado desde hacía algún tiempo, teníamos o que de pronto se llama Jazz-Band estilo que empieza a prosperar desde los años 26 [...] con la dotación de cuerdas se producía música al estilo de principios de siglo y con el uso del nuevo instrumental se empezaba a tocar Fox, charlestón y blues, en una palabra eran los balbuceos del jazz en nuestro estado.⁵⁸⁸

Con todo este contexto histórico-cultural, podemos decir que el hecho de que grandes exponentes del jazz mexicano fueran del norte del territorio nacional, fue debido a la tradición

⁵⁸⁶ Ídem.

⁵⁸⁷ Ídem

⁵⁸⁸ Antonio Chiquete, Samuel, *La influencia del Jazz en la Tambora Sinaloense...* p.28.

musical que se gestó en aquel territorio en las primeras décadas del siglo XX. Por ejemplo, exponentes como Tino y Mario Contreras, de Chihuahua; o los sinaloenses Chilo Morán, Héctor Hallal, Mario Patrón y Pablo Beltrán Ruíz. Estos músicos migraron a la capital del país, en donde destacaron por las agrupaciones que formaron y a las que pertenecieron, siendo considerados hasta hoy día entre los grandes exponentes históricos del jazz mexicano.

Regresando un poco a la parte céntrica de la República, a la capital y Guadalajara principalmente, y para finalizar con estas trayectorias del jazz en México, mencionaré algunas bandas y espacios de actuación presentes a lo largo de la década de los años veinte y treinta. Al igual que en el norte del país, en los estados del centro el jazz se ejecutaba en cafés-bares, cines y hoteles, siendo estos espacios de consumo especialmente por el sector privilegiado del país.

Por ejemplo, en Guadalajara, Jalisco, solía presentarse en el Hotel Fénix un quinteto llamado “Quinteto Villaseñor Jr”, en donde si bien el jazz no aparece en el nombre de la agrupación, sí lo hace dentro de su programa musical. El ejemplo de este quinteto funciona para comprender como es que las agrupaciones de la época a pesar de no autodenominarse como *jazzbands*, sí solían identificarse por tocar música moderna. En este caso, el programa del quinteto está repleto de música clásica, piezas de G.Verdi, Strauss y Moszkowski, pero también con algunas piezas de jazz, como la que se muestra en el programa titulada “Jazz Baby Fox”, de M. K. Jerome:

Hotel Fénix

MEJOR MENU PARA HOY
DE 1 a 3 P. M.

Hors d'oeuvre.
Puré germoloy.
Macarrón a la siciliana.
Entrécôte de púdo a la antigua.
Filete de res al vino madera.
Papua glaciadas.
Chayotes a la Indiana.
Escalada.
Fruta del tiempo.
Medallo de membrillo.
Café negro o té.

PROGRAMA que ejecutará el
Quinteto "Villaseñor" (Jr) el
5 de Septiembre de 1920.

I. Jazz Baby Fox.
M. K. Jerome.
II. Hojas de la mañana.
J. Strauss.
III. Caballería Rusticana.
P. Mascagni.
IV. Serenade.
C. Chaminade.
V. Gondoliera.
M. Moszkowski.
VI. Traviata.
G. Verdi.
VII. Amoroso.
J. J. Nido Morones.
VIII. Danza Cubana.
I. Cervantes.

Quinteto Villaseñor Jr. Hotel Fénix. 1920⁵⁸⁹

Los teatros fueron otro de los sitios en donde el jazz era consumido por las clases acomodadas. En la ciudad de México, el “Teatro Colón” fungió como lugar en donde el signo de la moda se ofrecía al por mayor. En un anuncio publicitario sobre un evento auspiciado por Luis Castro, dueño del mencionado teatro, y la compañía María Conesa, se aprecia un programa en donde la misma dueña de la compañía era concebida como “la Duquesa del Bal Tabarin”, un cabaret parisino muy popular durante la primera década del siglo XX.

⁵⁸⁹ Nota periodística 1920, *El Informador*, 5 de septiembre, p.4.



Teatro Colón. Jazz Band Chapultepec. 1921.⁵⁹⁰

En el cartel publicitario se observa que se realizarán bailes de salón acompañados por “La Chapultepec Jazz Band”, dirigida por Eduardo Gonzáles de Cosío. Sobre esta agrupación hay pocos datos; sin embargo, es sabido que, durante las primeras décadas del siglo XX, hubo una banda militar que llevaba el mismo nombre, lo cual no resultaría extraño que de esta última se formara una agrupación más pequeña que llevara el mismo nombre añadiéndole el mote de jazz.

La Chapultepec Jazz Band fue conocida en varios estados del centro de la República. Solía tocar en eventos ligados al gobierno; por ejemplo, la encontramos presente en un programa del lago de Chapala, lugar predilecto para las vacaciones de la gente de la alta sociedad en aquella época, tanto tapatía como capitalina, que disfrutaban de los lujosos hoteles de la cuenca del lago. María del Carmen Collado menciona lo siguiente:

⁵⁹⁰ Nota periodística 1921, *El Demócrata*, 29 de noviembre, p.6.

Después de terminada la lucha armada renació la costumbre de vacaciones en las haciendas, el puerto del golfo o en Chapala. A este respecto señalaba “La sociedad al día” de *El Universal*:

Decididamente se advierte una tendencia hacia lo moderno en las costumbres de los mexicanos, quienes desde que la vida ha vuelto a la normalidad en el país, han tornado a recobrar hábitos que habían abandonado por la fuerza misma de las circunstancias y entre otros el de veranear fuera del lugar habitual de su residencia... En México el lugar de verano más a la moda es la pintoresca villa de Chapala.

El turismo de Semana Santa verdaderamente abarrotaba Chapala, donde coincidieron miembros de la élite como Agustín Legorreta, Arturo Braniff y los Martínez del Río, entre otros, con políticos como Obregón, Calles, Pani o Fernando Torreblanca [...] las vacaciones durante la llamada Semana Mayor denotaban la creciente secularización de la sociedad, pues pasaron por encima de las recomendaciones del clero de no asistir al cine ni a bailes, sino a los oficios religiosos.⁵⁹¹



Baile en Chapala. 1923.⁵⁹²

En el evento en donde localizamos a la Chapultepec Jazz Band, es en baile que se realizó en el Hotel Palmera para celebrar la llegada del entonces presidente de la República, Plutarco Elías Calles. En la nota que se localiza programado dicho evento, se hace alusión a los salones

⁵⁹¹ Collado Herrera, María del Carmen, *El espejo de la élite social...* p.108.

⁵⁹² Nota periodística 1923, *El Informador*, 1 de abril, p.1.

del referido hotel, en donde la distinguida concurrencia disfrutó de la selecta música que interpretó los bailes de moda, amenizando la fiesta de una forma magistral.⁵⁹³

De igual manera, la banda solía presentarse en los balnearios de la zona y en algunos salones en donde se realizaban tertulias con tinte modernistas; por ejemplo, las realizadas en el Salón Berna, en donde la *jazz band*, junto algunas bandas militares, amenizaban las tandas de baile:

Numerosas familias de la mejor sociedad de Guadalajara y México se reúnen noche a noche en el Salón Berna, organizando animadas tertulias que terminan hasta la media noche. La Banda del Estado, cedida por el gobernador del Estado, ha amenizado estas en unión del Jazz-Band “Chapultepec” y del quinteto Velázquez; ha sido tal la concurrencia que asiste a estas reuniones, que por la premura del tiempo no es posible mencionar nombres, pero ya procuro consignar los de las familias que de seguro acudirán hoy nuevamente.⁵⁹⁴

La conectividad de las llamadas “modernas bandas de jazz” con las bandas militares, siguió durante toda la década de los años veinte. Ambas eran contratadas por los dueños de los establecimientos. Por mencionar un ejemplo, tenemos al Hotel Chapala, en donde el propietario, J. Jesús Cuevas, era el encargado de pagar a la Chapultepec Jazz Band, que era presentada como una banda “directamente de la metrópoli”⁵⁹⁵ y a las bandas militares que no fueran precisamente la del Estado.

Este fenómeno de contrataciones de bandas de jazz externas de su territorio, fue muy común en los estados de Jalisco, Michoacán y en la misma Ciudad de México, en donde los encargados de espacios de divertimento contrataban bandas de jazz para amenizar sus fiestas y bailes; empero, esto no quiere decir que no contaran con agrupaciones del mismo territorio, sino que, tal y como sucede hoy en día, se le solía dar mayor prestigio a los músicos que llegaban de fuera, desprestigiando el talento de los músicos locales.

Hablando del estado de Jalisco, tras el análisis hemerográfico realizado, se pone en el foco jazzístico la ciudad de Guadalajara, ya que, desde una temporalidad muy temprana, contó con bandas de jazz y diversos espacios de actuación en todos los sectores sociales. Una de las tantas bandas localizadas en esta ciudad, es la *jazzband* de Alfonso Dávalos, que solía

⁵⁹³ Ídem.

⁵⁹⁴ Nota periodística 1921, *El Demócrata*, 29 de noviembre, p.6.

⁵⁹⁵ Nota periodística 1923, *El Informador*, 30 de marzo, p.5.

tocar para eventos privados. En la sección “La Sociedad Tapatía”, de *El Informador* de julio de 1926, se lee lo siguiente:

En un amplio salón que la finca posee, fueron colocadas incontables sillas que bien pronto se vieron ocupadas por las familias asistentes, comenzando el baile con gran animación.

Magnífico jazz-band dirigido por el señor Alfonso Dávalos estuvo tocando casi sin descanso lo mejor de su repertorio, causando mayor alegría a las parejas que también incansablemente, recorrían la sala a los compases de los modernos bailes.⁵⁹⁶

Caso similar al de la banda de Alfonso Dávalos, es la *jazz band* de Ignacio Ramírez,⁵⁹⁷ que de igual manera tocaba en bodas y fiestas de las familias adineradas de Guadalajara. Durante esta temporalidad era de lo más común encontrar en la sección antes mencionada, “La Sociedad Tapatía”, diversas notas sobre *jazz band* amenizando con los bailes de moda: “El señor Gral. don Jesús M. Ferreira ha prometido galantemente que una banda militar amenice la fiesta, además de la magnífica “Jazz Band” que ejecutará los bailables de moda”.⁵⁹⁸

Al igual que en el norte del país, en Guadalajara el jazz llegó a las salas de cine y a los teatros de la ciudad. En el famoso Teatro Degollado solían efectuarse presentaciones en donde el jazz era fundamental para la diversión de los jaliscienses; empero, para este tipo de eventos, solían contratar bandas de la capital del país. De las bandas más solicitadas, era la llamada “Gráfico Jazz Band Orchestra”, creada y auspiciada en la Ciudad de México por el periódico *El Universal Gráfico*.

En un evento del 3 de julio de 1923, se solicitó la presencia de la mencionada “Gráfico Jazz Band” para formar parte del Concurso de Piano y Baile realizado en el Teatro Degollado. El concurso consistía en demostrar quién podía bailar más horas y qué pianista resistía tocando la mayor parte del tiempo, lo cual hacía del evento un espectáculo sin límite de tiempo, en donde la danza y la música no paraban hasta que el piano dejara de sonar.

⁵⁹⁶ Nota periodística 1926, *El Informador*, 19 de julio, p.5.

⁵⁹⁷ Nota periodística 1922, *El Informador*, 26 de noviembre, p.8.

⁵⁹⁸ Nota periodística 1922, *El Informador*, 4 de agosto, p.5.

"EL UNIVERSAL GRAFICO"
 INAUGURA EL MARTES 3 DE JULIO EN EL
TEATRO DEGOLLADO
 III Concurso de Resistencia
de Piano y Baile
 con

El gran Concierto Composto de los mejores elementos artísticos de la Capital que se da hoy para darle mayor lucimiento a este hermoso festival.

Presentación de las Eximias Bailarinas Clásicas
Eva, Alicia y Celia Pérez con Adelita Trujillo.

El cuarteto de danzavines que tantos triunfos ha obtenido en la República como para ser el **GRAN DIARIO DE LA TARDE**
"EL UNIVERSAL GRAFICO"
 bailarán lo mejor de su escogido repertorio.

La Notable y Original **"GRAFICO JAZZ BAND ORCHESTRA"** tocará sus instrumentales Foxs, Tangos, Valses y One-Steps. Traída especialmente de la Capital.

SALVADOR BOLANOS el "Patron del Baile" elegante de salón dará exhibiciones de los últimos estilos de bailes modernos.

Los Hermanos Olvera tocarán escogidos trances musicales con su notable **"MARIMBA GUATEMALTECA"**.

Todos estos elementos han sido traídos especialmente desde la Capital y llegados ayer a esta ciudad para tomar parte en este Concierto.

Ade más la **NOTABLE** actriz **EMILIA DEL CASTILLO** con su aplaudida Compañía Dramática como un Homenaje a **"EL UNIVERSAL GRAFICO"** representará el intenso Drama

"LA MUJER X"

Los señores Cox y Buena instalarán un espléndido aparato Radio telefónico que dará algunas audiciones desde México.

La Agencia Columbia dará también una Audición con un Gramófono de gran potencia

Por último será la presentación de los Campeones de Resistencia de Piano señor **ROBERTO G. TEJVINO "TACOS"** que tiene actualmente el Campeonato de la República habiendo tocado diez horas consecutivas en el Teatro Iru de México, sin descansar un sólo instante, ahora contra el señor **IGNACIO PEREZ** de Guadalupe.

Se declara a la suerte quien empieza primero y así se dará comienzo al Concurso hasta que se rinda el primero para seguir luego el otro. Durante la ejecución del Concurante de Piano las personas que deseen pueden pasar a bailar al Foro el tiempo que quieran.

Todo este Espectáculo Monstruo Por \$ 1.00 Luna y 10 Cs. Cazuela. Una Banda amenizará los entreactos.

En las Oficinas donde hay las inscripciones para el Concurso de Baile de Resistencia en las oficinas de "EL UNIVERSAL GRAFICO". Abiertas desde el miércoles 4 de Julio a las diez de la noche, después de las diez a las 8 a. m.
Para más detalles puede usted pedir los bases del Concurso en esta misma Oficina.
En la edición de mañana de este periódico verá los premios en metálico y en objetos que se darán al vencedor y al vencedor.
Los billetes que se van a vender en estos concursos, son de fabricación nacional Wagner y proporción, todos aprobados por la Casa A. Wagner y Asociados.

Concurso de Piano y Baile. Gráfico Jazz Band. 1923.⁵⁹⁹

En el espectacular anterior, publicado en *El Informador* el 2 de julio de 1923, se aprecian los actos realizados en el evento. De la "Gráfico Jazz Band Orchestra", se señala que tocarán "Foxs, Tangos, Valses y One-Steps".⁶⁰⁰ Los números musicales y dancísticos iban de la mano del concurso de baile, pero, al final de estos números, estaba programado el concurso de resistencia de piano:

⁵⁹⁹ Nota periodística 1923, *El Informador*, 2 de julio, p.6.

⁶⁰⁰ Ídem.

Por último será la presentación de los Campeones de Resistencia de Piano señor ROBERTO G. TREVIÑO “TACOS” que tiene actualmente el Campeonato de la República habiendo tocado diez horas consecutivas en el Teatro Iris de México, sin descansar un solo instante, ahora contra el señor IGNACIO PÉREZ de Guadalajara.⁶⁰¹

Además de lo interesante que resulta este concurso de resistencia, he de mencionar algunas características de los dos pianistas que concursaron en aquella noche dentro del Teatro Degollado; por un lado, encontramos a Ignacio Pérez, quien fue un músico reconocido que conformó una de las bandas de jazz más importantes de Guadalajara, la cual tocaba en eventos privados y diversas tertulias de dicha ciudad. La *jazz band* de Ignacio Pérez la encontramos activa en la prensa desde el año de 1922 a 1927;⁶⁰² esto no quiere decir que dicha temporalidad fuera el periodo de existencia de la banda, pero debido a la escasez de fuentes es lo más próximo que se conoce al respecto.

Por otro lado, encontramos a Roberto Treviño, apodado como “El Tacos”; un músico de la capital del país que conformó una peculiar banda en los años veinte llamada “Tacos Jazz Band”. De esta banda se conoce poco; pero, se sabe que acompañó en algunas actuaciones a la bailarina y actriz, Guadalupe Vélez, quien incursionó en el cine hollywoodense a finales de los años veinte. En su libro biográfico, se lee lo siguiente: “[...] al regresar a México, le esperaba un nuevo espectáculo: *México Multicolor*, con números mexicanos y extranjeros, que fue también un éxito inmediato. Lupe era la estrella, que se lucía con el *shimmy* y el charlestón, y la acompañaba la Tacos Jazz Band”.⁶⁰³

Este tipo de concursos fueron muy comunes en los años veinte; muchos de ellos convocados por periódicos locales y nacionales, como es el caso del ejemplo citado, en donde el periódico *El Universal Gráfico* lanzaba la convocatoria para el concurso de baile de resistencia y ofrecía un espectáculo lleno de música e innovaciones tecnológicas, como el llevar un gramófono de la agencia Columbia para presenciar algunas audiciones ejecutadas desde la Ciudad de México.⁶⁰⁴

El jazz se inmiscuyó en distintos lugares y fue consumido por distintos grupos sociales de la capital de Jalisco, lo cual llevó a que surgieran múltiples agrupaciones dentro

⁶⁰¹ Ídem.

⁶⁰² Nota periodística 1922, *El Informador*, 26 de noviembre, p.8.

⁶⁰³ Del Palacio, Celia, *Hollywood era el cielo. La vida de Lupe Vélez*, México, Santillana, 2014, p.91.

⁶⁰⁴ Nota periodística 1923, *El Informador*, 2 de julio, p.6.

de la ciudad. Por ejemplo, en el año de 1923, se consolidó una banda de jazz organizada específicamente por jóvenes, quienes tuvieron su debut en un festival celebrado entre las personas de la “buena sociedad”, como eran autodenominados los de la clase dominante; la banda fue nombrada “Jazz-Tarás-Band”, sobre su creación se localizó lo siguiente:

Debido a circunstancias espectaculares, el festival primero que los integrantes del “Jazz-Tarás-Band”, organización musical que acaban de formar varios jóvenes de nuestra buena sociedad, y cuyo festival iba a tener lugar en día catorce, no se efectuó, habiéndose transferido para el próximo domingo, a las diecisiete horas.

Las invitaciones han sido reiteradas a nuestras principales familias, por lo cual se espera que la tertulia se verá selectamente concurrida, como se ven todas las que se organizan en El Paradero.

Los jóvenes Ignacio Gallardo, Ramón Camba, Orestes Corona, Manuel Valencia, Bernardo Martín del Campo, Ciro Ríos, Olavo Corona, Juan Gonzalo Saucedo, José Herrera y Roberto Luquín, que forman el mencionado Jazz, tienen el deseo de lograr, para las familias concurrentes, unas horas de grato esparcimiento, lo cual seguramente obtendrán, ya que para ello hacen constantes y cuidadosos preparativos.⁶⁰⁵

El panorama del jazz en Guadalajara durante los años veinte fue demasiado fructífero. A las bandas mencionadas se sumó la llamada “Star Jazz-Band”, que se caracterizó por tocar en espacios públicos auspiciados por el sector gubernamental y cultural de la ciudad, alternando con las bandas militares del Estado. Los músicos que conformaron esta agrupación fueron los “señores Navarro, Lima, González, Garnica y Corona”.⁶⁰⁶

Estas agrupaciones, la “Star Jazz-Band”, la “Jazz-Tarás-Band”, la “Jazz Band de Ignacio Pérez”, “Jazz Band Imperio”, “Jazz Band Majestic”, etc; tocaron en casinos, bares, cafés, teatros, kioscos de aquella ciudad y en eventos privados, como en clubes sociales y deportivos. De estos últimos, desde 1923, se localizan diversas fiestas del Club Atlas y posteriormente del Club Guadalajara, en donde el jazz fue la parte lúdica de sus festividades. En *El informador* del 16 de junio de 1924, dentro de una breve nota de la sociedad tapatía, se puede apreciar lo siguiente:

Muy animado y concurrido estuvo el baile del Club Atlas

Ayer por la noche en el salón de baile del Paradero, Club Atlas, se efectuó la rumbosa fiesta en honor de las reinas del último partido de football [...] las reinas hicieron entrega de los trofeos a los vencedores del Club Atlas del Campeonato de foot-ball de segunda fuerza y de

⁶⁰⁵ Nota periodística 1923, *El Informador*, 15 de octubre, p.5.

⁶⁰⁶ Nota periodística 1923, *El Informador*, 23 de noviembre, p.6.

las medallas que en el último festival hípico fueron disputadas por las Asociaciones Atlas, Charros de Jalisco y Club Hípico Militar.

En los momentos en que los jugadores fueron premiados por las señoritas reinas fueron aplaudidas por las numerosas familias que llenaban el salón y el quinteto ejecutó alegres dianas. Terminando el reparto de premios se comenzó a bailar al compás de los más modernos fox y ones.

El jazz-band que dirige el señor Ignacio Pérez, deleitó a la concurrencia con los bailables más modernos. El salón fue objeto de sencillo adorno, pero lo que más llamó la atención fue el juego eléctrico de foquitos y reflectores que al compás del Jazz, cambiaban de colores dando al salón muy bonito aspecto. En las primeras horas del día de hoy se terminó esta tertulia que de seguro muy gratos recuerdos a la selectísima concurrencia y a sus organizadores.⁶⁰⁷

Este tipo de notas fueron comunes en Guadalajara y en la Ciudad de México, en donde había una banda de jazz en cada bar, café y cine de la ciudad. Por ejemplo, los cines Lux y Olimpia y cines Royal, por mencionar algunos, contaban con sus propias bandas de jazz que llevaban el mismo nombre que el establecimiento.⁶⁰⁸ El jazz estaba en todos lados, era “polvo de todos los lodos”,⁶⁰⁹ como le llamó el periodista Zutano que dedicó una nota a las perversiones que observaban en las calles de la ciudad de México, en donde aseguraba y decía: “el diablo anda suelto por esta capital”.⁶¹⁰

La metáfora de Zutano resulta no estar tan fuera de lugar, pues en realidad sí había unos diablos sueltos en la capital del país. Dentro del Salón Rojo, uno de los sitios de baile más populares de la época y por ende, de los espacios en donde el jazz no podía faltar, tocaba una banda que se hacía llamar “Los Diablos del Jazz”,⁶¹¹ una agrupación que tocó tanto en salas de cine, como en salones de baile en donde solían ejecutar las melodías sincopadas que acompañaban a los bailes modernos de la época.

En el Salón Rojo se presentaban como agrupación exclusivamente para amenizar el baile, pero también funcionó como banda de acompañamiento. Uno de los personajes con los que la banda solía hacer mancuerna fue con el primer tenor José Moriché,⁶¹² un cantante

⁶⁰⁷ Nota periodística 1924, *El Informador*, 16 de junio, p.5.

⁶⁰⁸ Nota periodística 1929, *El Informador*, 6 de mayo, p.4.

⁶⁰⁹ Nota periodística 1923, *El Informador*, 23 de abril, p.3.

⁶¹⁰ Ídem.

⁶¹¹ Nota periodística 1921, *El Demócrata*, 20 de marzo, p.5.

⁶¹² Ídem.

español que consolidó su carrera musical en el continente americano, principalmente en México y Colombia.



Publicidad de Los Diablos del Jazz en el Salón Rojo. 1921.⁶¹³

⁶¹³ Ídem.

-SALON ROJO-
Hoy, Suntuosa Fandón Domi-
nical. Hoy.
De 4 a 11 p. m. (Hora oficial).
Concierto Vocal e Instrumental
El aplaudido cantante
JOSE MORICHE
(Primer tenor),
y los "DIABLOS DEL JAZZ",
alternando con la orquesta
"SALON ROJO".
A las 6 y 8 p. m.
GRAN CONCIERTO.
Estreno:
PAULINA FREDERICK
EN
"SENDERO IGNORADO"
6 partes. GOLDWYN.
5.30, 6, 9 y 9.30.
Estreno:
BUCK JONES
EN
'TREVISON EL ATREVIDO'
6 partes FOX.
4, 4.30, 7.30 y 9.
Estreno:
DONDE HAY AMOR HAY
GARROTAZOS.
Comedia PATHE.
4.15, 7.15, 7.45 y 10.45.
REVISTA FOX No. 22.
Información gráfica mundial.
4, 7, 7.30 y 10.30.

Diablos del Jazz en el Salón Rojo. 1921.⁶¹⁴

En la misma temporalidad, caso muy similar a lo que aconteció en Guadalajara, la capital del país se llenó de bandas de jazz que tocaban para diferentes clases sociales. Mientras que los Diablos del Jazz tocaban en los salones de baile, la Tacos Jazz Band estuvo más presente en los teatros de la ciudad acompañando artistas, como la antes citada Lupe Vélez, y participando en bailes privados como el de los alumnos de la Escuela de Jurisprudencia, en donde se dice fue "la magnífica Jazz-Band "TACOS"";⁶¹⁵ de igual manera, solía acompañar algunas zarzuelas, como la de "Los Payasos Nacionales" o la de "Pierrot Mexicano".⁶¹⁶

Era común que estas bandas no tocaran únicamente jazz. La Taco Jazz Band sirve de ejemplo perfecto para corroborar lo que se ha venido mencionando en capítulos anteriores.

⁶¹⁴ Nota periodística 1921, *El Nacional Gráfico*, 6 de agosto, p.15.

⁶¹⁵ Nota periodística, *Orientación*, N°5., México, 1 de septiembre, 1921, p.4.

⁶¹⁶ Nota periodística, *Orientación*, N°11., México, 16 de octubre, 1922, p.5.

En la sección “Notas de Sociedad”, de la revista *Orientación*, se lee lo siguiente sobre una presentación que tuvo dicha banda dentro del Casino Español:

Con gran lucidez se llevó a cabo la fiesta familiar que organizó el señor don Feliciano Migoya y la Junta de Festejos del Casino Español, en honor de los socios, el domingo 10 del actual, en los elegantes salones de este Centro. La conocida orquesta “Tacos Jazz Band” se encargó del carnet musical, tocando los fox-trots, tangos y one-steps, de moda en los principales círculos. A medianoche se sirvió un exquisito lunch-champagne por una comisión de distinguidas damas. Este baile es el inicial de una serie de festejos que prepara el Casino España en honor de las familias de los socios.⁶¹⁷

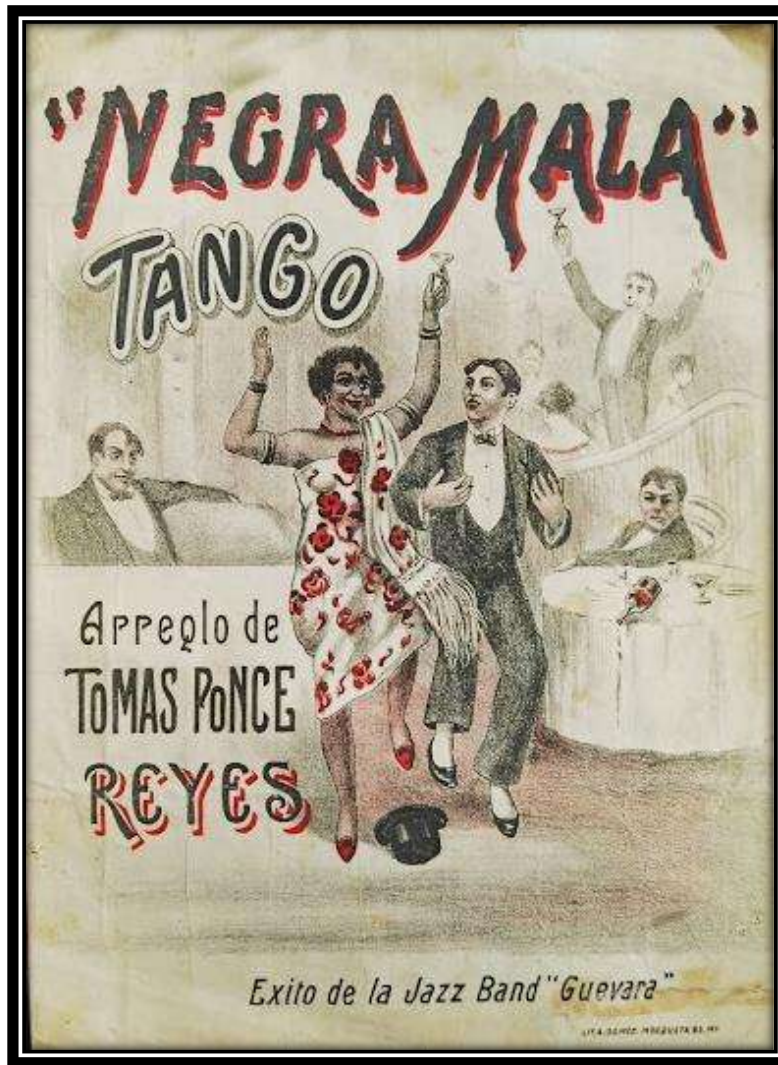
En la ciudad de México existieron otras agrupaciones que al igual que la Tacos Jazz Band, ejecutaban otros géneros musicales; géneros que aparentemente giran fuera del concepto de jazz, pero que en realidad tienen muchas cosas en común, si no en cuestiones musicales sí en el ámbito semántico, en donde los significados asociados a la prohibición siempre estuvieron latentes. De estas bandas localizamos a la liderada por Guillermo Posadas, mejor conocida como “Jazz Band Posadas” y a la “Jazz Band Guevara”.

Además de la prensa, las partituras comerciales de la época nos sirven para corroborar que las piezas musicales que ejecutaban ambas agrupaciones, y seguramente otras tantas, no eran únicamente de jazz o *fox-trots*, sino que también ejecutaban otros ritmos para los bailes modernos de la época, como fue el caso del tango. En el año de 1926, circuló una canción llamada “Negra Mala”, un tango argentino que se popularizó entre las bandas de jazz. La partitura se vendía como un “Éxito de la Jazz Band Guevara”, señalando que los arreglos estaban a cargo de Tomás Ponce Reyes, personaje cubano de gran relevancia en la historia del danzón en el país. En el año 2013, dentro del blog de una estación de radio llamada “Hasta que el cuerpo alcance”, de la ciudad de Aguascalientes, se escribió lo siguiente sobre el músico cubano:

Tomás Ponce Reyes nació en Sagua la Grande el 18 de septiembre de 1886; fue un excelente músico y sobre todo un brillante compositor, que ha quedado para la historia no sólo por la gran cantidad de danzones que compuso, sino porque Don Tomás fue uno de los primeros en “sacar” el danzón de Cuba y, por tanto, internacionalizarlo definitivamente. Anteriormente, el danzón sólo llegaba a México esporádicamente, pero en 1905 Tomás Ponce y Tiburcio Hernández construyen una “Danzonera” en Veracruz y fue entonces que el Danzón se convierte en una real y enloquecedora moda. Era un genial director y compositor, pero además ejecutaba con perfección el piano, clarinete y contrabajo. Tal vez las dos canciones

⁶¹⁷ Nota periodística, *Orientación*, N°24., vol.1, México, 16 de junio, 1923, p.8.

más famosas de la sociedad yucateca de la época eran: "Mérida de Carnaval" y "Salón México" dedicado a tan famoso lugar considerado "La Catedral del Danzón", ambas composiciones de Don Tomás Ponce; pero otras del mismo autor no se quedaban atrás como lo eran las populares: "María Conesa", "Que pasó Mariano", "Cisne", "Posadas mexicanas", "México de noche", "Pastilla de tequila", "Posada mexicana", "Amor indio", "España", entre otras, que aún se recuerdan con emoción en esta región Sur de México. El inolvidable sagüero visitaba a Cuba durante la época republicana, pero no lo hizo más a partir de 1959. Fallece el 10 de septiembre de 1972 en la ciudad de México.⁶¹⁸



Partitura del Tango: "Negra Mala", por la Jazz Band Guevara; arreglo de Tomás Ponce Reyes. 1926.⁶¹⁹

⁶¹⁸ Fragmento tomado del blog: <https://elcuerpoaguanteradio.blogspot.com/2013/09/menu-para-el-programa-del-viernes-06-de.html>, consultado el 22 de noviembre del 2022.

⁶¹⁹ Partitura del Tango "Negra Mala" por la Jazz Band Guevara; arreglos a cargo de Tomás Ponce Reyes. 1926. Archivo personal de Héctor Peña.

Lo de Tomás Ponce Reyes resultade gran interés, pues su presencia en la escena jazzística de la época se acompaña del danzón y del tango, como lo apreciamos en la partitura de la página anterior. Esto quiere decir que las *jazzband* de los años veinte, seguían haciendo lo mismo que las agrupaciones musicales de principios del siglo XX, acompañar a los bailes de moda de la época; por ende, es común encontrar a bandas de jazz, como la citada Jazz Band Guevara, tocando tangos o danzones, pero también es común localizar a danzoneras del sur del país, de Yucatán y Veracruz principalmente, ejecutando piezas de jazz.

Además de que estas agrupaciones compartieran la versatilidad de poder ejecutar ritmos para diversos bailes modernos, comenzó a desarrollarse una nueva hibridación musical entre lo recién llegado de Cuba, lo que ya se tocaba en México y lo que sonaba en la radio desde los Estados Unidos. Al respecto Jesús Flores Escalante, en su obra “Imágenes del danzón”, señala que:

Con la llegada a México en 1929 del Danzonete creado por el músico matancero Aniceto Díaz, el danzón sufrió una pronta simbiosis jazzística, dada la cercanía de nuestro país con los Estados Unidos, influencia que podemos analizar con exacta definición en la mayoría de grabaciones efectuadas durante esta época por las orquestas de Max Dolin, Nathaniel Shilkret, Los Castillians (norteamericanos), Félix González, Pablo Valenzuela y Enrique (Eric) Madriguera (cubanos), Guillermo Posadas y David Valladares (mexicanos), directores que en su tiempo quizás no se percataron de esa influencia que causó sensibles modificaciones a casi toda la música popular de Latinoamérica y en especial del Danzón.⁶²⁰

En la cita de Flores Escalante aparece el nombre de otro de los músicos que hemos mencionado en las bandas de jazz de la ciudad de México, el director de orquesta Guillermo Posadas. Durante los años veinte, Posadas fungió como director de algunas orquestas que acompañaban a los cantantes de bolero de la época, como lo fueron Juan Arvizu, Luis G. Roldán y Guty Cárdenas, a quien acompañó con su Jazz Band Posadas en temas como “Río Rita”. Pavel Granados señala que los jóvenes músicos y cantantes boleros mexicanos, inspirados en voces como la de Al Jolson, y en orquestas como la de Paul Whiteman o la de King Oliver, formaban sus pequeñas orquestas de jazz a las que llamaban modernamente

⁶²⁰ Flores y Escalante, Jesús, *Imágenes del Danzón. Iconografía del Danzón en México*, México, Dirección General de Culturas Populares, 1994, p.24.

Jazz Band: Jazz Band Posadas, Jazz Band Concha, Jazz Band González; siendo, precisamente, la de Guillermo Posadas una de las más populares de la Ciudad de México.⁶²¹

Guillermo Posadas grabó en 1927 su primer disco en el que interpretó tangos, *foxtrots*, danzones y *twosteps*. Escalante señala a Posadas como uno de los directores mexicanos que logró esa simbiosis jazzística del danzón a finales de la década de los años veinte, ya que se caracterizó por conformar una agrupación experimental y versátil que se atrevió a acompañar a cantantes de bolero con tintes jazzísticos poco convencionales en dicho género, es decir, con instrumentos como el banjo, tuba, saxofón y trompeta, lo cual hizo que su música se conociera y se comercializara entre los distribuidores de partituras de la ciudad.



Partitura: “Filomena”, por la Jazz Band Posadas; de Guillermo Posadas. 1925.⁶²²

⁶²¹ Fragmento tomado del blog: <https://www.elcuerpoaguanteradio.com.mx/programa-del-06-de-mayo-2016-guillermo-posadas-pionero-en-el-bolero/>, consultado el 22 de noviembre del 2022.

⁶²² Partitura “Filomena” por la Jazz Band Posadas; arreglos a cargo de Guillermo Posadas; letra de G. Ross; música de Federico Ruiz. 1925. Archivo personal de Héctor Peña.



MONAVANNA

FOX TROT

Por

FRED FISHER

Autor de "Dardanella", "Chicago" etc.



MUSICA POPULAR

FOX TROT

Reverend - Ricardo de la Parra	1.50
El Chubasco - Rio Garcia de Arredondo	1.00
Paradisa - Guillermo Andres C.	1.00
Vale (Unimel) - Byron Grey	1.00
Martinetos - Guillermo de J. Garcia	1.00
Indolencia - Beltrami de J. Garcia	1.00
Oh Mister Gallagher & Mister Shum	1.00
La Perla de Occidente - Rogelio Rosales	1.00
Delicias Rojas - M. E. March	1.00
¿Por que Conozco? - Carlos Rojas	1.00
Principia Baka - E. Ropero	1.00
Principia Baka - E. Ropero	1.00
Stambol - A. Baskara Gero	1.00
Sonido de Fiebre - Beltrami de J. Garcia	1.00
Toddy Bear Blues - J. H. Jackson	1.00
Yes, We Have No Bananas - Silver & Cole	1.00

VALSES

Bella Esperanza - Angel 2. Garcia	1.50
Contrabando a Italia - Rio Garcia de Arredondo	1.50
Prize Piece - A. Ropero Gero	1.50
La India Brilla - Miguel Leche de Tapia	1.50
Maria Teresa - Rio Garcia de Arredondo	1.50
Me Siento Aviado - Alfredo Padilla	1.50
Mezcla For Tu Amor - Rio de J. Garcia	1.50
Perfomance - Felix Keller	1.50
Perfuma de Roma - Rio Garcia de Arredondo	1.50
Sala Yara - Rio Garcia de Arredondo	1.50
Vale Azul - A. Ropero Gero	1.50

DANZONES

Aloha - Juan del Moral	1.00
El Colmo del Danzon	1.00
Mercedes Cervantes - Tonal, Ponce Reyes	1.00
Pilar Colado - Tonal Rulph	1.00
Raguel - Calles	1.00
Rosa Mexicana - Domingo Mondana y Martinez	1.00
S. M. el Danzon - Tonal Rulph	1.00

Dance - Ernesto Margat	1.00
La Tuna de la Algoria - Vicente F. Panadilla	1.00

ONE-STEP

Los Chiflones - Rio Garcia de Arredondo	1.00
Bueno Es en Buen - Rio Garcia de Arredondo	1.00
El Fante - Rio Garcia de Arredondo	1.00

PASS-DOVER

Ay Mi Valiente - Man. Mery	1.50
Cala Bando - Tonal Rulph	1.50
Los Leones de Andorra - Rio Garcia de Arredondo	1.50
Maria Teresa - Tonal Rulph	1.50
Robelia Princesa - Vicente F. Panadilla	1.50
Sonido de Fiebre - Rio Garcia de Arredondo	1.50

TANGO

Esperanza Rosa - Man. Mery	1.50

CANCIONES

La Chacra - Am. T. Ponce Reyes	1.00
Choro de Tamaulipas - Man. Castro Padilla	1.00
El Chibolaco - Man. Castro Padilla	1.00
El Corral - Man. Reyes	1.00
No la Guarde Tu Aguante y la Ingrato - A. Ropero	1.00
La Sonrisa de la Sereña - Rio Garcia de Arredondo	1.00
Dice la Voz y Babilonia - Man. M. Ponce	1.00
La Sereña y la Sereña - Rio Garcia de Arredondo	1.00
El Pajarito y la Culebra - Man. M. Ponce	1.00
El Pajarito y la Culebra - Man. M. Ponce	1.00
Todo Para y a la Olla de la Sereña - Man. M. Ponce	1.00
Yate a Parlar y a la Olla de la Sereña - Man. M. Ponce	1.00

CANCIONES COLUMBIANAS

Al Cantale de la Poesia - Bel. de J. Garcia	1.00
Alto Vozes - Bel. de J. Garcia	1.00

Propiedad adquirida y registrada para la Republica Mexicana por

A. WAGNER Y LEVIAN SUCS. S. EN C.

14. Capasinas 21

PUERTO GUADALAJARA

MEXICO

MONTERREY

VERACRUZ

MERIDA

AMPURIO

TAMPICO

⁶²³ Partitura “Monavanna Foxtrot” de Fred Fisher; distribuida por Wagner y Levin, 1927. Archivo personal de Héctor Peña.

Realizar un estudio futuro sobre esta industria musical y las músicas modernas de principios del siglo XX, sería demasiado fructífero, ya que muchas de las partituras que se vendían durante esta temporalidad, de la empresa Wagner y Levin en específico, eran distribuidas en zonas donde el jazz estuvo muy latente en los años veinte. En la parte inferior, del ejemplo anterior, podemos notar las ciudades en donde eran comercializadas, destacando entre ellas: Puebla, Guadalajara, Monterrey, Veracruz, Mérida, Tampico y la Ciudad de México; todas ellas ciudades en donde la tradición musical de este género sigue teniendo fuerte presencia hasta hoy día.

Casi para finalizar la década de los veinte, el jazz comienza a resignificarse en los asuntos prohibitivos, pues los grupos de poder que se encontraban en el gobierno no forzaron la promoción de las políticas nacionalistas que años atrás se habían ejecutado en territorio mexicano. Las expresiones musicales yankees, de Norteamérica, y las afroantillanas, directas del Caribe, se popularizaron dentro de los diversos espacios de actuación en donde tocaban las orquestas de baile que ejecutaban desde los jazzes más modernos de Paul Whiteman, hasta los danzones más sonados en Cuba.

En los últimos años de los años veinte y principios de los treinta, la música llamada norteamericana cobró mayor presencia en el país; esto se debió al éxito comercial que tuvo a nivel mundial la Original Dixieland Jazz Band, formada por músicos blancos, la cual tuvo gran impacto en territorio nacional. El blanqueamiento del jazz durante este periodo consiguió que el género ya no fuera tan desagradable para algunos sectores de la población, ya que fueron los blancos quienes “buscaban definir el jazz como un arte (o un arte folclórico) que no *había* emergido del seno de ningún tipo de filosofía sociocultural”.⁶²⁴

El blanqueamiento del jazz es justamente el corte histórico de esta investigación. Dicho fenómeno también tuvo sus repercusiones en México, pues al concebir este cambio de resignificados en el género, hizo que surgieran múltiples orquestas en la capital del país, lo cual provocó que los deseos de los músicos de provincia fuera el ir a tocar a la Ciudad de México y poder integrarse a una de las grandes orquestas que ganarían fama a nivel nacional

⁶²⁴ Jones, Leroi, *Black Music. Free jazz...*p.16.

e internacional. Con esto no quiero decir que los combos de jazz desaparecieran, al contrario, también aumentó el número de estas bandas.

Por mencionar algunas, estas fueron de las *jazzband* y Orquestas de Jazz que se popularizaron en territorio mexicano durante los años veinte: Norman King, Orquesta Escalante, Tacos Jazz Band, Velázquez-Moreno Jazz, Pennsylvania Orchestra, Merry Boy, The Black Orchestra, Maratón Novelty, Escalante Jazz Band, Torreblanca Jazz Band, Jazz Band, Jazz Band Ottawa, Los Siete Locos del Jazz, Jazz Band México, La Radio Jazzers, Ángeles y su Jazz Band, México Jazz Band, Orquesta Hidalgo, Marimba Jazz Bandtípica, La Posien, La Principal, Jazz Band Jalisco, Orquesta Melodías Azules y La Carta Blanca.⁶²⁵

Digo por mencionar algunas debido a que las señaladas son las que estuvieron presentes en la zona centro del país, sin mencionar las bandas de jazz de Michoacán, de las que ya se ha hablado en *La Ruta del Jazz. Itinerario del Jazz en Michoacán durante el siglo XX*;⁶²⁶ falta por indagar en las marimba jazz de Chiapas y las bandas de Jazz de Yucatán y Veracruz, en donde seguro estoy, también hubo grupos de esta envergadura desde muy temprana edad.

Con el cambio de significados que tuvo el jazz a finales de los años veinte y principios de los años treinta, el acogimiento y aceptación, sobre todo por el sector burocrático, del jazz de las grandes orquestas, fue totalmente distinto al que se tuvo sobre el jazz primitivo de los años veinte, lo cual podemos notar en la postura de la prensa hacia el género, que durante toda esta historia ha estado presente; para esta temporalidad, el jazz ya no era considerado como una música de ritmo cadencioso que evocaba al demonio e incitara al sexo, ahora era una obra de arte que no era tocada por negros y que además se convertía poco a poco en la música que le daba una nueva identidad a la cultura norteamericana. Leroi Jones menciona lo siguiente:

El jazz como música negra, existió, hasta la época de las big bands, en el mismo nivel sociocultural que la subcultura de la que emergió. La música y sus fuentes eran secretas en lo que concernía al resto de los Estados Unidos, del mismo modo que la vida real de los negros en los Estados Unidos era un secreto para el norteamericano blanco. [...] Los primeros

⁶²⁵ Hernández Romero, Ramiro, *El jazz en México a mediados del siglo XX*, en: “Revista Musical Chilena”, Año LXXIV, enero-junio, 2020, N° 233, p.31.

⁶²⁶ Véase: Peña, Héctor, *La ruta del Jazz. Itinerario del Jazz en Michoacán durante el siglo XX*, México, Siete Cyan, 2019.

músicos de jazz blancos serios intentaron no solo entender el fenómeno de la música de los negros sino también apropiársela como modo de expresión para sí mismos.⁶²⁷

Como lo he venido mencionando, esta apropiación cultural y este blanqueamiento al jazz también se vio reflejado en territorio mexicano; si bien en México las dos prohibiciones que hubo sobre el género, en 1921 y luego en 1926, no fueron por cuestiones netamente raciales, sí existían ciertos grupos que lo denigraban, sobre todos los músicos de formación clásica, quienes incluso propusieron en el año de 1927, que se dejara de tocar jazz durante una semana en honor y respeto al aniversario luctuoso de Beethoven, argumentando que si lograban erradicar el jazz de México durante una semana, serían considerados como uno de los países más avanzados y cultos en la música que cualquier otro en el mundo.



Petición de una semana sin Jazz en honor en a Beethoven. 1927.⁶²⁸

Un año más tarde de que se propusiera y fracasara esta semana anti-jazz, vino a México una de las orquestas más importantes de los Estados Unidos de los años veinte y treinta, la Orquesta de Paul Whiteman. Si bien no es considerada como la primera banda de jazz extranjera que viniera a México, sí es la más importante en cuanto a la nueva forma de

⁶²⁷ Jones, Leroi, *Black Music. Free jazz...* pp. 14-15.

⁶²⁸ Nota periodística 1927, *The Evening Star*, 27 de marzo, p.1.

concebir al jazz, ya como un producto terminado y global que se comercializaba alrededor del mundo.

La agrupación de Whiteman vino a México con la finalidad de dar una serie de conciertos, incluso se menciona pudo haber tocado en el estado de Veracruz, aunque de esto no se sabe con certeza a falta de fuentes que lo comprueben; sin embargo, el hecho de que la banda se pusiera directamente a disposición del entonces presidente de México, Plutarco Elías Calles, por parte del embajador de los Estados Unidos, Morrow, nos habla del uso de la música en las relaciones diplomáticas que se mantenían entre ambos países, algo muy común en la historia que se comparte entre ambas naciones.



Paul Whiteman en México. 1928.⁶²⁹

La prensa aceptó en su totalidad la nueva cara que tomó el jazz al ser blanqueado, ya que bajo las perspectiva de la modernidad esta alteración a la cultura negra norteamericana, se

⁶²⁹ Oto LEAR, *El Maestro Carrillo Habla Sobre Jazz*, en: Nota periodística 1928, *El Tucsonense*, 3 de mayo, p.1.

trataba de una alteración civilizatoria entendida como símbolo de progreso.⁶³⁰ En una sección llamada “Notas Musicales”, que se encuentra dentro del periódico *El Informador*, del 24 de septiembre de 1930, se aprecia una postura pro-jazzística del redactor de la nota, al referirse a Paul Whiteman y Darius Milhau como unos ilustres de la música:

Entre musicógrafos ilustres como Darius Milhau y Paul Whiteman, la música de jazz tiene su bien demarcado lugar como arte amplio y capacitado para producir obras geniales en las que el espíritu del oyente se deleite en grado sumo disfrutando de inimaginables bellezas. El primero de los citados ha externado sus autorizadas opiniones sobre dicha música, defendiéndola virtualmente de los ataques y aversiones que ha despertado su propagación incontenible; y ha hecho notar que en lo general, no conocemos sino burdas imitaciones del jazz, que con razón, debido a sus estridencias desprovistas de un canon estético, nos producen disgusto y malestar.⁶³¹

Es interesante conocer lo que un músico como Whiteman pensaban sobre las críticas que se le hacía al jazz en aquella época; su discurso puede ser interpretado como que el jazz que él tocaba era el correcto y que lo que se solía escuchar por las bandas de jazz de los barrios, siendo estas más estridentes y burdas, era sólo una imitación de lo que ellos habían inventado. La nota continúa diciendo lo siguiente:

Whiteman es un decidido impulsador de la música de jazz, traída en su esencia hasta nosotros por los africanos; y en sus múltiples medios de darla a conocer, dicho maestro ha contado con su gran talento, estilizándola y engalanándola hermosamente y lanzándola a alturas que tocan el linde del clasicismo por su suntuosidad y colorido. A propósito de una fantasía en música de jazz del expresado Whiteman, obra que ha estado gustando sobremanera en la capital de la República, nuestro compatriota el maestro don Julián Carrillo, el infatigable innovador del arte musical con su famosa y combatida teoría del sonido trece; ha dicho recientemente en “El Universal” palabras que como salidas de su intelecto indiscutible estimamos de gran importancia.

Entre otros conceptos el maestro Carrillo dice: “Whiteman es ciertamente un tipo extraordinario: logró que el mundo entero fijara su atención en él, al echarse a cuestras la labor de propagar ese paréntesis en la historia de la música, llamado “jazz”, y que fue traído a este Continente por los negros de África, según declaró en fecha reciente el propio Whiteman. Atribuyo el enorme incremento del “jazz”, a que es algo que se separa del gastado género musical clásico y popular, y a últimas fechas ha invadido algo que por momentos pareció una profanación; pero que a la postre está venciendo resistencias y aclimatándose; me refiero al experimento inaudito de llevar al género de jazz hasta el propio Parsifal de Ricardo Wagner. Antes de mis largas permanencias en Nueva York era yo un enemigo irreconciliable del jazz, pues había tenido la mala suerte de escuchar detestables imitaciones de ese género, que

⁶³⁰ Echeverría, Bolívar, *Modernidad y blanquitud*... p.18.

⁶³¹ Ídem.

provocaban no sólo desagrado, sino disgusto, y por momentos me vi tentado de iniciar entre mis amigos del Cuerpo Legislativo, o al menos de la Inspección de Policía, que se expidiera una ley que nos pusiera a cubierto a los pacíficos moradores de esta ciudad de México, de ese género de música.

Llegué a Nueva York, y no quería oír hablar de Whiteman; pero en cierta ocasión, al escuchar un concierto de radio, equivocadamente trajo a mis oídos la onda milagrosa que lleva la música a través del éter, a distancias inconcebibles, en vez del esperado concierto, la orquesta de jazz dirigida por Paul Whiteman. No falto a la verdad si digo que experimenté un gran placer, al deleitarme especialmente con una exuberancia rítmica fulminante. Sólo un antecedente encontraba en mis recuerdos musicales de una gran impresión causada en mí por músicos que no pretendían ser de primer orden: la orquesta vienesa de un hijo de Juan Strauss, tocando aquellos tan deliciosos vales. “El jazz que cultiva Paul Whiteman es desde luego de alto grado y cuenta para el efecto con músicos admirables”.

Sin duda pues que dicha música, cultivada en esa forma, acabará por convencernos.⁶³²

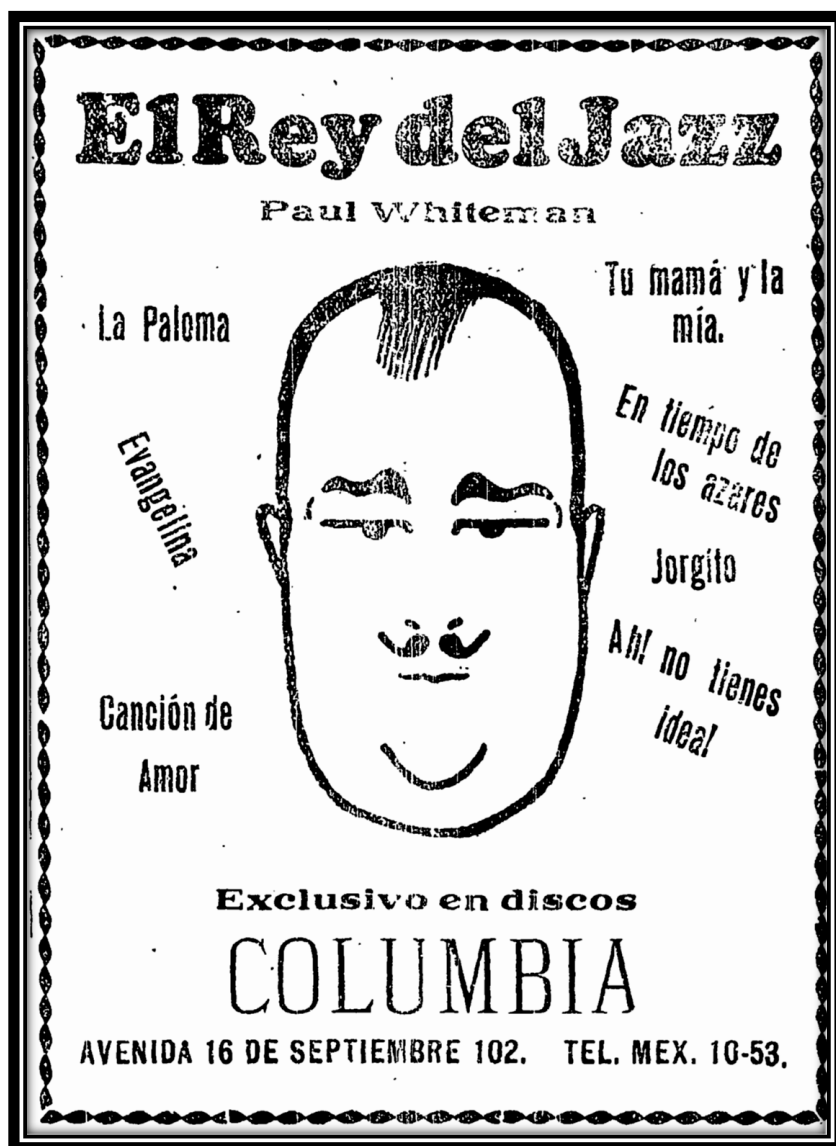
El hecho de que un músico como Julián Carrillo, quien además de ser director de orquesta y reconocido científico mexicano, hablara de esta forma del jazz, hizo que algunos sectores sociales que antes no congeniaban con el jazz se inclinaran por el consumo por este ahora producto comercial. Esto lo podemos ver con la publicación del álbum “El Rey del Jazz” de Paul Whiteman, por parte de la disquera Columbia.

El álbum, que funcionó como una especie de *soundtrack* en la película que llevaba por título “*King of Jazz*” y que fue protagonizada por el mismo Whiteman y su orquesta, se ofertó en la prensa nacional de una forma que no se había visto en los años anteriores a los 30. Si bien hemos visto cómo se ofertaban piezas de jazz en algunos discos de la misma empresa Columbia, hasta esta temporalidad no habíamos encontrado algún álbum individual de una orquesta mexicana o norteamericana que se vendiera como tal.

En un anuncio de *El Informador*, del año 1930, se aprecia la forma en que se ofrecía el disco al público mexicano; en la parte superior el nombre del mismo: “El Rey del Jazz”, que he de mencionar fue el apodo que adoptó Paul Whiteman desde los años veinte cuando comenzó a popularizarse en el país vecino; al centro del cartel un retrato del jazzista y a los lados aparecen flotando las canciones que conforman el disco: La Paloma, Evangelina, Canción de Amor, Tu Mamá y la Mía, El Tiempo de los Azares, Jorgito, Ah! ¡No Tienes

⁶³² Oto LEAR, *El Maestro Carrillo Habla Sobre Jazz*, en: Nota periodística 1928, *El Tucsonense*, 3 de mayo, p.6.

Idea!; en la parte inferior se aprecia el sitio de venta: la Avenida 16 de septiembre 102 y un teléfono de contacto.⁶³³



Disco "El Rey del Jazz" de Paul Whiteman. 1930.⁶³⁴

El jazz recobró popularidad; regresó a las estaciones de radio más importantes, como la XEN, en donde se tocaba el jazz más moderno d los Estados Unidos y de algunas de las agrupaciones que habían conseguido popularidad en las ciudades fronterizas del país⁶³⁵, regresó a las salas de cine con la recién incorporada sonoridad; sin embargo, debo de señalar

⁶³³ Nota periodística 1930, *El Informador*, 13 de abril, p.7.

⁶³⁴ Ídem.

⁶³⁵ Nota periodística 1929, *The Brownsville Herald*, 18 de diciembre, p.2.

que este repunte jazzístico no fue por igual en todos los Estados del país, hubo casos como Guanajuato, en donde un grupo de empresarios crearon una fuerte campaña para erradicar el jazz de dicho Estado⁶³⁶. Por otro lado, como caso contrario, vemos como en algunos sectores sociales el jazz fungió como acompañamiento de ciertos movimientos; por ejemplo, el “Partido Socialista del Sureste”, solía incorporar números de jazz en sus reuniones. En el *Diario Oficial del Gobierno Socialista Del Estado de Yucatán*, se localiza el siguiente programa general que se llevó a cabo en la Casa del Pueblo de la ciudad de Yucatán:

Programa General

Día 31.- Gran velada filarmónico-literaria organizada por la Liga “Carlos Marx”, sita en la casa número 624 de la calle 59 de esta ciudad, de conformidad con los siguientes números programados: I.- Pieza de Música, por la Jazz Band de la Inspección General de Policía. II.- Discurso Inaugural por el C. Diputado por el Tercer Distrito Electoral. III.- Actuación del conjunto de trovadores de la misma Inspección de Policía. IV.- Tema societario: “Rememoremos al Maestro” por el compañero Felipe Carrillo Puerto. V.- Baile clásico por un grupo de alumnas de la Escuela Quintana Roo, con acompañamiento de piano por el Prof. Armando González [...].⁶³⁷

El jazz en los años treinta y cuarenta cobró otros significados muy distintos a los que tuvo durante los años veinte. La aceptación por algunos músicos, como Carlos Chávez o el mismo M. Ponce, quien para mediados de los años treinta contaba con una Orquesta Sinfónica Moderna que solía alternar con la Jazz Band Escalante,⁶³⁸ fueron cruciales para que el jazz fuera bien visto en la élite musical del país. Durante este par de décadas el jazz formó parte de algunos movimientos contraculturales, como fue en el caso de los llamados “Pachucos”, quienes llevaban el jazz como bandera musical de su movimiento, a tal grado de contar en la capital del país con una agrupación llamada “Pachucos Jazz Band”.

Este par de décadas son una nueva ventana de estudio para poder comprender el nuevo uso social que se le dio a este género musical que ganó adeptos en espacios como clubes sociales, clubes deportivos, salones de baile y eventos privados. Una temporalidad que está ligada a las Orquestas de Baile, a los ritmos afroantillanos que se popularizaron dentro de las mismas orquestas, a las películas del cine de oro mexicano y a la mejor época, también

⁶³⁶ Nota periodística 1930, *The Evening Star*, 20 de marzo, p.6.

⁶³⁷ Nota periodística 1931, *Diario Oficial del Gobierno Socialista Del Estado de Yucatán*, 31 de enero, Año XXXIV, N°10078, p.1.

⁶³⁸ Nota periodística 1935, *El Informador*, 5 de febrero, p.5.

denominada de oro, para el jazz en México. Sin duda queda mucho por recorrer, este apenas es el comienzo de esta jazzística historia.

Conclusiones

El jazz ha sido un género que ha estado envuelto en constantes cambios y transformaciones, tanto musicales como significativas; un género que sigue y seguirá en constante movimiento, en constante resignificación. Con esta investigación se ha pretendido aportar a la historia sonora del país un eslabón para las temáticas de los estudios históricos de la música en México, ya que, a pesar de los diversos estudios sobre dicha expresión artística, siguen existiendo bastantes géneros por explorar, por lo que comenzar con el jazz y sumar a la historiografía musical de finales del siglo XIX y principios del XX, resultó ser lo adecuado para indagar más en estos géneros surgidos de las hibridaciones culturales que dieron paso a la modernidad.

Resulta imposible determinar esta investigación como una historia total del jazz en México, pues el tiempo y las fuentes jugaron un papel en contra de la creación de una historia que abarcara la mayoría de los estados de la República; sin embargo, la idea es que este trabajo sea una ventana para que los historiadores echen una mirada a estos géneros populares que formaron parte de las identidades culturales de la sociedad mexicana de finales del siglo XIX y principios del XX. Dichos géneros, como lo pudimos ver en los capítulos de este trabajo, están ligados directamente con el país vecino, y es que es innegable la añeja relación que se ha establecido entre México y los Estados Unidos a lo largo de la historia. Una relación consolidada desde el periodo independentista de México, en donde las cuestiones económicas, políticas, sociales y culturales, que siguen estando vigentes hoy en día, quedaron establecidas entre ambas naciones.

La relación cultural-musical se hace presente en esta investigación, justamente en el año de 1884, cuando la Banda del 8° Regimiento de Caballería hizo presencia en la Feria Internacional celebrada en la ciudad de Nueva Orleans. En el primer capítulo, dedicado en su totalidad a la banda y a su director, Encarnación Payén, se logró determinar que la banda no solamente fue en una ocasión a tocar a Nueva Orleans, sino que estuvo presente en este territorio durante todo el último cuarto del siglo XIX, convirtiéndose en una de las agrupaciones favoritas, primero de Nueva Orleans y luego de otros estados de Norteamérica.

Es inadecuado decir que la banda influyó a los músicos de los que surgiría años después el jazz; empero, lo que sí resulta adecuado es señalar que, en efecto, existe el toque

mexicano y latino en la prehistoria de este género, pues debido al choque de identidades entre los músicos mexicanos y los norteamericanos, que a través de sus sistemas de representación cultural exaltaban sus elementos nacionales, efectuaron el surgimiento de las identidades híbridas que le dieron paso a las sociedades modernas.

Durante el lapso del cambio de siglo, los músicos mexicanos estuvieron inmersos en la construcción de ambas identidades, por un lado, la norteamericana con intenciones a formar una nación moderna; por otro la mexicana, echando mano de su historia para reconocerse y significarse como una nación culturalmente poderosa. Estos músicos que pertenecieron a la Banda del 8° Regimiento y a otras agrupaciones, como la Orquesta Típica u otras bandas militares, se quedaron a radicar en los Estados Unidos, creando, a través de sus relaciones sociales y musicales, una serie de identidades híbridas y culturales entre ambos países.

La función social que tuvieron estas agrupaciones mexicanas en los Estados Unidos forma parte de este vínculo en donde la música y la política estuvieron entrelazadas, siendo el porfiriato el periodo en donde este vínculo se consolidó con la intención de aminorar las tensiones que había dejado la guerra años atrás entre ambos países. Las bandas militares y orquestas típicas, en un principio eran enviadas por motivos meramente diplomáticos, casi desempeñando el papel de embajadores políticos y culturales, con la idea de crear una imagen moderna y positiva de la nación.

Estas agrupaciones mexicanas entretuvieron a las multitudes norteamericanas no solamente en las últimas décadas del siglo XIX, sino que se estuvieron en el país vecino hasta los años treinta del siglo XX, formando parte de las hibridaciones culturales de aquel país; en el aspecto musical lo pudimos observar en los cambios de los repertorios, estilos e instrumentación, y una nueva tradición musical que terminarían por apropiarse los norteamericanos dándole el nombre de jazz

Dichas identidades híbridas no sólo fueron producto de la presencia de músicos mexicanos dentro del hervidero cultural que se gestaba en Nueva Orleans, ya que también fueron estas agrupaciones las mismas que trajeron a territorio mexicano los géneros híbridos, llamados también modernos, que comenzaban a ganar terreno en los Estados Unidos. Las bandas mexicanas tocaban el mismo repertorio que las bandas norteamericanas; lo cual

podimos apreciar en los cambios que tuvieron los programas musicales de la Banda del 8° Regimiento de Caballería, que para finales del siglo XIX ya tocaban canciones y géneros norteamericanos como el *yankee doodle* y el *dixie*, siendo este último el que se aproxima a las primeras expresiones del jazz dentro del llamado “estilo *dixie*” o “estilo Nueva Orleans”.

Los nombres de músicos mexicanos resuenan en los orígenes del jazz de Nueva Orleans y posteriormente en ejecutores característicos ya del género conceptualizado en los años veinte, como el de Juan N. Torreblanca y José Briseño. En ese primer capítulo pudimos darnos cuenta de que no solamente los nombres de Lorenzo Tío o Florencio Ramos (recordando que en la banda del 8° Regimiento sólo aparece un Cecilio Ramos) son importantes en la prehistoria del jazz, pues son muchos los nombres como el de Encarnación Payén, Carlos Curti, Lorenzo Santibáñez, Nabor Vázquez, Ricardo Pacheco, por mencionar sólo algunos, que formaron parte tanto de los principios sonoros, como del proceso y adaptación del jazz en territorio nacional.

Por ende, lo adecuado es descentralizar y dejar de pensar que la importancia de la Banda del 8° Regimiento y de las Orquestas Típicas Mexicanas, radica en el nombre de dos personajes que ni siquiera aparecen dentro de los nombres de los músicos que conformaron estas agrupaciones; lo ideal, y lo que se pretendió en ese primer capítulo, es pensar en un total general de las agrupaciones mexicanas que dejaron huella a través de sus ritmos, melodías e instrumentos y que gracias a ello se crearía un choque de identidades que daría paso a la hibridación cultural entre ambos países.

Con esta hibridación cultural nos queda claro que la fusión rítmica, instrumental y melódica entre los músicos estadounidenses y mexicanos, pudo gestarse en nuevas formas de interpretación musical, dando como resultado una primera generación de jazzistas, sin necesariamente llamarse y reconocerse como tal. De esta manera, podríamos decir que los primeros acercamientos sonoros del jazz estuvieron a cargo de las diversas bandas norteamericanas y mexicanas dentro de los Estados Unidos; por esta razón es por lo que eran bien recibidos estos ritmos híbridos dentro de todos los espacios en los que se ejecutaban, pues la música al ser tocada por gente de alta profesionalización musical no podía ser denegada en sus espacios.

Estos géneros híbridos también los encontramos presentes en territorio mexicano a través de algunas expresiones dancísticas que ganaron popularidad en el país. Por ejemplo, dentro del tercer capítulo, pudimos apreciar como estos géneros dancísticos, musicales y teatrales, como los *minstrels* y el *ragtime*, figuraron en México a la par que lo hacían en los Estados Unidos. Para finales del siglo XIX, estas formas y estilos de baile, característicos por ser rápidos y calificados como agresivos a comparación de lo que se ejecutaba en Europa, fueron practicados en distintos espacios y por distintos grupos sociales, creando un gusto muy particular hacia estos bailes modernos.

El acercamiento sonoro al jazz, tanto en los Estados Unidos como en México, radica en el acompañamiento musical de estas danzas que comenzaron a sobreponerse a los valeses lentos procedentes de Europa. El *ragtime* fue de las primeras expresiones dancísticas-sonoras que se popularizaron en territorio nacional, un género que se asocia, al igual que todos los bailes modernos analizados en esta investigación, con la prehistoria del jazz como predecesora de este.

Este género fue ejecutado en México principalmente por las bandas militares, como la Banda del Estado Mayor o la Banda de Zapadores, que solían utilizar las plazas públicas como espacio de actuación. De igual manera, también las agrupaciones de los teatros y de los circos interpretaban estos ritmos para acompañar sus números artísticos. Estas ejecuciones en espacios populares y subalternos, sobre todo por los circos, hicieron que el *ragtime* y posteriormente los demás géneros modernos, como el *cakewalk*, el *foxtrot* y el *shimmy*, después de que fuera bien recibido se comenzara a tornar como una música y una interpretación dancística no grata para el sector conservadurista de los Estados Unidos, y algunos en México, pues aquello que comenzó como una música interpretada por músicos profesionales, había saltado a las calles y a los espacios de divertimento en donde la modernidad se había colado en los barrios populares formando parte de las actividades lúdicas de las masas.

Esta masificación de lo moderno se dio gracias a que la industria musical comenzó a ganar terreno en territorio mexicano. El fonógrafo, desde la primera década del siglo XX, fue el aparato que acercó estos géneros a las masas; si bien las clases subalternas no podían adquirir un aparato para tenerlo en sus hogares, sí les era posible consumir lo que estaba de

moda en los bares y cafés de la ciudad, o al menos escuchar a lo lejos lo que las personas de las clases acomodadas pudieran reproducir en sus aparatos cargados de significados modernos.

Los *mass media*, como la prensa, la radio y el cine, fueron esenciales para propagar el gusto por estos géneros modernos que se convirtieron rápidamente en una industria cultural a nivel internacional, que el gobierno norteamericano aprovechó como parte de su imperialismo expansionista, utilizando estos géneros como anzuelo comercial; por ejemplo, en Europa arroparon y resignificaron a estos géneros, intentando blanquear las danzas quitando los movimientos endemoniados de los negros de América; sin embargo, a pesar de dicho esfuerzo, muchos de estos géneros fueron asociados con lo primitivo y lo bárbaro, siendo señalados como retroceso en las formas de expresión dancística y musical, a tal grado de ser prohibidos en algunas partes de Europa y dentro de los Estados Unidos.

En el caso mexicano no hubo radicalismos prohibitorios para el *ragtime* y el *cakewalk*, pues las mismas bandas auspiciadas por el gobierno, como las militares y las orquestas típicas, solían ejecutar estos géneros dentro de sus repertorios ofrecidos al público general, además de contribuir con algunas grabaciones como la de la Banda de Zapadores titulada “Chin-Chun-Chán” y la de la Orquesta Típica de Miguel Lerdo de Tejada, “Buena Vista: Paseo del Cakewalk Mexicano”.

En ambos géneros hubo características que diferenciaban a lo que se ejecutaba en los Estados Unidos y a lo que se tocaba en México, sobre todo por las interpretaciones por parte de las orquestas típicas debido a la instrumentación que estas utilizaban, cobrando popularidad en el país vecino con el “Yankee Charro Cakewalk”; sin embargo, sus similitudes en cuanto a la función social que tuvieron ambos géneros, son muy notorias en cuanto a los espacios de actuación y la comercialización como producto cultural, aunque he de resaltar que el *cakewalk* tuvo mayor foco en sector gubernamental a diferencia del que tuvo el *ragtime*.

Las prohibiciones a los bailes y músicas modernas llegaron en la época del *foxtrot*, que en principio tuvo muchas similitudes con lo que ya se había conocido con el *ragtime* y el *cakewalk*, pero que poco a poco fue cobrando su propia identidad al grado de ser considerado, durante mucho tiempo, un sinónimo de jazz como complejo musical; aunque

tiempo después se independizaron, siendo el *foxtrot* entendido como género dancístico y el jazz como género musical.

El *foxtrot*, en primera instancia, fue acogido de buena manera por la sociedad mexicana, incluso también fue ejecutado por las bandas militares y las orquestas típicas; sin embargo, debido a que su popularidad fue obtenida durante el periodo posrevolucionario, dejó de ser una música grata dentro del discurso que buscaba la implementación de una identidad nacionalista del reciente gobierno obregonista de los años veinte, en donde las orquestas típicas fueron usadas como estandarte de la identidad musical del país.

Estas políticas en contra de las músicas modernas “yankis”, como les decía José Vasconcelos, no sólo se llevaron a cabo en México sino en otras partes del mundo en donde asociaban a estas expresiones modernas con todo lo inmoral y lo banal; en el caso mexicano el discurso nacionalista en contra de los géneros modernos, sólo se ejecutó para algunos sectores sociales, pues mientras que en México las orquestas típicas sólo podían tocar aires nacionales, en los Estados Unidos tocaron *foxtrot* y jazz, cuando el concepto se gestó como tal; esto lo pudimos observar en el caso de la típica de Torreblanca y de José Briseño, siendo este último reconocido por implementar un nuevo estilo de jazz y haberlo llevado a varias ciudades de los Estados Unidos en las giras que realizó.

En la misma temporalidad en que el *foxtrot* era entendido como complejo musical y dancístico, se popularizó un nuevo género que se inmiscuyó dentro de las danzas modernas en territorio mexicano llamado *shimmy*. Este baile se ejecutaba con los ritmos y melodías del *foxtrot* de las bandas modernas, llamadas después *jazzband*; por ende, también pasó a formar parte de las danzas prohibidas en el país, pues se pensaba que el *shimmy* era un baile que se asemejaba el acto sexual por lo erótico de los movimientos que conllevaba la danza.

A diferencia de las danzas predecesoras del *shimmy*, este se asociaba más al sector popular que a al de la clase acomodada, pues el simple hecho de que países como Francia, Inglaterra o España estuvieran en contra de estos géneros modernos, consiguió que la clase dominante del país se pusiera en contra de estos géneros para intentar arraigarlos de sus gustos cotidianos, pues a partir de que los *mass media* se encargaran de difundirlos, estos dejaron de ser exclusivos de su élite cambiando el significado de su consumo; he de resaltar que esto aplicó sólo para ciertos grupos y sectores sociales, ya que el discurso que manejaba

la élite pudo quedarse en eso, en discurso, mientras que su realidad era otra al seguir consumiendo estos géneros modernos.

A pesar de que el *shimmy* se popularizó justo cuando estas políticas nacionalistas y prohibicionistas comenzaban a realizarse de la mano de Miguel Lerdo de Tejada, como Inspector de Espectáculos, mismo que años atrás también fue ejecutor de estos géneros modernos con el *cakewalk*, el *shimmy* fue muy consumido en territorio nacional; resulta paradójico pensar que un género que se encuentra en el ojo de la prohibición pueda popularizarse en algunos grupos sociales, pero recordemos que los contra discursos se han hecho presentes a lo largo de esta historia. Por ejemplo, en el caso del *shimmy*, hubo una campaña por parte de la prensa para erradicarlo del país, mientras que a la vez, la misma prensa, realizaba bailes y concursos en donde el género prohibido era el protagonista de la noche; lo mismo pasó con la radio cuando después de haber sido parte fundamental para la distribución de estos géneros, por órdenes del gobierno comenzó a reproducir música meramente mexicana, aunque muchas estaciones optaban por reproducir las músicas modernas en algún apartado de su repertorio habitual.

Encontramos en estos bailes y músicas modernas de finales del siglo XIX e inicios del XX, los principios sonoros del jazz en México, con lo que podemos corroborar que gracias a la conexión e intercambio de identidades culturales tempranas entre los Estados Unidos y México, el jazz no llegó a territorio nacional como se ha pensado durante todo este tiempo, es decir, no llegó en los años veinte como un producto meramente musical, sino que las sonoridades que se fueron gestando en México y en el país vecino a lo largo de la temporalidad mencionada, siempre estuvieron presentes a través de las bandas militares, las orquestas típicas y los *mass media*, como la prensa, la radio, el cine y la industria musical con la venta de gramófonos y discos.

Lo que llegó a México, y al mundo entero, en los años veinte del siglo XX, no es un género musical, lo que llega es el concepto de jazz entendido, en primer lugar, como un género dancístico, que posteriormente tomó el significado de una agrupación moderna con características peculiares en la instrumentación, en donde el saxofón y el banyo comenzaron a ser reconocidos y a crear lo que hasta hoy día forman parte del signo principal del jazz. Las bandas modernas, llamadas después *jazzband*, eran conocidas por acompañar musicalmente

a los bailes de moda de la época, como fueron el *tango*, el *foxtrot* y el *shimmy*, por lo que en un principio lo que se entendió como jazz fue un complejo cultural que englobaba a la danza, los instrumentos y a la música, dando como resultado el género híbrido que tuvo mayor impacto a nivel mundial en la primera mitad del siglo XX.

El jazz ya como complejo cultural tuvo una connotación muy similar al *foxtrot* y al *shimmy*, ya que estos bailes continuaron, pero ahora a la agrupación que ejecutaba los ritmos para la danza se le reconoció como banda de jazz. Al igual que cuando comenzó el fenómeno del *foxtrot* en México, de las primeras agrupaciones en tomar el nombre de jazz fueron algunas bandas militares que formaron sus pequeños combos, como lo vimos en el ejemplo del banquete de Obregón, en donde aparece una banda de carácter militar llamada “Jazz band 5”; lo mismo pasó con las orquestas típicas, que, si bien no adoptaron el nombre como tal de *jazzband*, sí solían ejecutar jazz dentro de su repertorio que tocaban en sus giras de los Estados Unidos.

Esta conectividad del jazz con las bandas militares y las orquestas típicas, la encontramos desde aquella feria de Nueva Orleans de 1884 con la que inició esta investigación, lo cual fortalece la idea principal de este proyecto, pues, en efecto, los músicos mexicanos de este tipo de agrupaciones formaron parte del choque de identidades que dieron como resultado una hibridación cultural; es decir, estos músicos estuvieron en los inicios, en el proceso gestacional y posteriormente, en la inmersión de los géneros modernos, entre ellos el jazz ya conceptualizado a territorio nacional; además de resaltar por sus formas peculiares de ejecutar las músicas modernas por el uso instrumental de cuerdas, como lo vimos con los ejemplos del *cakewalk* y posteriormente con el jazz.

Además de estas bandas militares y orquestas típicas, surgieron desde el año de 1919, un sin número de agrupaciones ya denominadas *jazzband*. En realidad, no es que hayan aparecido de la nada o que se hayan formado al momento, lo que sucedió fue que aquellas bandas u orquestas de los circos, teatros, hoteles y cines, arroparon el concepto y renombraron a sus bandas con el sustantivo jazz antes del nombre del sitio en donde tocaban; por ejemplo, el caso de la Orquesta del Universal Gráfico, que fue rebautizada como “Gráfico Jazz Band”, o lo que hacía Torreblanca, que cuando se presentaba exclusivamente para tocar

jazz cambiaba el nombre a su agrupación y pasaba de ser la “Orquesta Típica Torreblanca” a “Torreblanca Jazz Band”.

Durante el primer lustro de los años veinte, las *jazzband* se multiplicaron por distintas zonas del país, siendo la frontera norte uno de los puntos más fuertes en cuanto al auge jazzístico de México. Sonora, Chihuahua, Baja California, Coahuila y posteriormente Tamaulipas, se convirtieron en la meca del jazz debido a la prohibición del alcohol de los Estados Unidos de 1920, acto que provocó un desplazamiento masivo de inversionistas extranjeros, músicos y espacios de divertimento, en donde las bandas de jazz locales y las que llegaban del país vecino, amenizaban los largos fines de semana en donde la prohibición era olvidada dentro de los bares de Tijuana y Ciudad Juárez.

He de resaltar que a pesar de que el jazz fue consumido en abundancia dentro de los estados del norte, su masificación también tuvo un alto impacto en el centro del país. Si bien esta investigación puede estar centralizada en la Ciudad de México y Guadalajara, hubo otros estados del centro del territorio nacional en donde el jazz figuró fuertemente entre los gustos musicales de la sociedad, como fue el caso de Michoacán y Nayarit, o particularmente, en el Lago de Chapala, en donde la gente solía ir a vacacionar y a realizar las mismas prácticas de divertimento que se vivían en los estados fronterizos.

Al igual que el *shimmy*, el jazz tuvo embates prohibicionistas por las políticas nacionalistas ya mencionadas. La primera en el año de 1921, orquestada por José Vasconcelos; esta prohibición estuvo más enfocada en que el jazz, el *foxtrot* y el *shimmy*, dejaran de ser interpretados y enseñados dentro de las escuelas del país, ya que no estaban dentro de los lineamientos de la identidad nacionalista que buscaban impulsar en ese momento; en esta temporalidad el jazz seguía siendo un complejo cultural que abarcaba varios aspectos, no era meramente musical la prohibición que se buscaba.

La segunda prohibición fue en el año de 1925, impulsada por la Secretaría de Educación Pública, pero ahora también por algunos grupos de músicos filarmónicos que estaban en contra de la ya conceptualizada música de jazz. Esta prohibición estuvo enfocada en erradicar la música de jazz de los espacios públicos, creando un ciclo de charlas en donde se pretendía a través de estas hacerle notar al enfermo consumidor de jazz, que lo que apreciaba no era la música, sino lo que esta significaba.

A pesar de dichos embates prohibitivos, no se consiguió que el jazz se erradicara del país, sino todo lo contrario. El aumento del consumo y de la creación de nuevas bandas de jazz en territorio nacional aumentaron debido al fenómeno mundial que significó el jazz como un producto cultural masificado. Esta masificación que comenzó a mediados de los años veinte y terminó por cuajar a principios de los años treinta, se ve reflejado en la carrera musical de un personaje que tomó las riendas del movimiento jazzístico de los Estados Unidos, Paul Whiteman, quien sin quererlo resignificó y blanqueó al jazz posicionándolo en la mayor parte de los grupos sociales, incluyendo a un gran número de los músicos de cámara que años atrás detestaban la estridencia del jazz.

El jazz dejó de ser subalterno y tuvo otros significados en la década de los 30, convirtiéndose, como dijo Paul Whiteman, en la música tradicional de la era industrial. Habrá que indagar en esta temporalidad, pues seguro estoy de que el salto de las *big bands* de los años treinta, a la evolución del jazz *bebopero* de los años cuarenta, debe de haber tenido gran impacto en territorio nacional, pues el intento de los jazzistas negros de los Estados Unidos al intentar des-blanquear el jazz, debió de tener repercusiones a los ya consolidados jazzistas mexicanos. Sin embargo, a pesar de que este trabajo no abarque hasta dicha temporalidad, sí cumple con el objetivo de abrir las ventanas a nuevos temas de investigación y a nuevas interrogantes que se fueron obteniendo a lo largo del mismo.

Las trayectorias del jazz recorridas en esta investigación estuvieron desarrolladas, de forma implícita, a través de las tres categorías que se aprecian en el título: los músicos, los espacios y las identidades. Todas ellas ligadas entre sí de principio a fin para poder entender los procesos culturales que terminaron por formar al jazz. Los músicos mexicanos fueron los protagonistas de la historia, fueron ellos los que se enfrentaron a la identidad nacionalista norteamericana que se desarrollaba en los Estados Unidos cuando fueron a tocar a aquellas tierras; fueron ellos los que con sus sistemas de representaciones culturales gustaron a la gente de Nueva Orleans y se convirtieron en producto de la recién industria cultural de aquel territorio; fueron ellos los que a través del choque de identidades formaron parte de una nueva identidad modernista e híbrida que dio como resultado a las naciones modernas y a nuevas expresiones artísticas, dancísticas y musicales.

Los músicos mexicanos estuvieron en diversos conflictos de identidad, pues a lo largo de estas trayectorias se pudo apreciar como en cada país tenían que adaptarse a los sistemas y políticas culturales. Lo que parecía ser prohibido en un lugar, en otro era bien recibido y remunerado; el claro ejemplo lo tenemos con las Orquestas Típicas que en México tenían prohibido tocar jazz, mientras que en los Estados Unidos daban giras y ganaban dinero interpretándolo con instrumentos de cuerda.

Los espacios de actuación fueron diversos en estas trayectorias, también cambiaron y se resignificaron con el surgimiento de las nuevas identidades culturales. Por ejemplo, los teatros se convirtieron en espacios de divertimento para las clases altas, mientras que las carpas de circo fueron para las subalternas, diferenciándose por los programas artísticos que ofertaban al público. Dentro de estos espacios los músicos tenían la función de divertir, entretener y ambientar a los consumidores, sin importar el estatus, ya que estos solían estar entre ambos espacios, entre ambas representaciones y significaciones, entre ambas identidades. El consumo de las músicas populares, entre ellas el jazz, se masificó gracias a estos espacios, a los cines, a los teatros, a las carpas de circo, a los café-bar, a las plazas públicas en donde cada uno de los géneros modernos e híbridos, pudieron ser consumidos por gran parte de la población.

Las trayectorias del jazz en México siguen en construcción; este ha sido un trabajo que pretende sumar a su historiografía, pero con otros puntos de vista, otros enfoques, otras hipótesis y nuevas interpretaciones. La intención es crear nuevas discusiones en torno a esta problemática histórica, pues de cada apartado de esta investigación se puede abordar un nuevo tema a tratar; por ejemplo, sería muy interesante realizar un análisis de los instrumentos que conforman el campo semántico del jazz, incluyendo a la marimba y los conjuntos marimberos que también forman parte de la tradición musical en Norteamérica y de la tradición jazzística en México.

Otro tema interesante sería abordar a las danzas modernas a través de la corporalidad, de las técnicas y movimientos, de lo que implicaba ser mujer y bailar este tipo de géneros. De igual forma, se pudieran estudiar más a detalle la función de las industrias culturales, por ejemplo, el rol de las partituras y su importancia en la masificación del jazz en determinados

estados de la República, ya que hubo algunas zonas en donde el jazz fue más consumido y practicado, debido a la distribución y propagación de estas.

Aún quedan muchos eslabones por averiguar sobre las trayectorias del jazz en México, teorizar sobre muchos aspectos, indagar sobre muchas cuestiones; por lo que reitero, lo escrito aquí no pretende ser una historia total del jazz en México, sino que busca que los investigadores de la historia sonora del país echen un vistazo a estos géneros que también forman parte de la tradición musical del territorio nacional y poder llenar esos vacíos en el mapa sonoro de México. Sin embargo, iniciar con estas trayectorias puede ser la semilla que termine gestando una historia más afinada del jazz en México; por el momento lo ideal fue comenzar por su principio.

Fuentes

Bibliográficas:

- A. Casella; V. Mortari, *La técnica de la orquesta contemporánea*, RICORDI, 1948.
- Aharonián, Coriún, *Introducción a la música*, Uruguay, Tacuabé, 2002.
- Amézaga Heiras, Gustavo, *Mexicanos exitosos: el músico Encarnación Payén y los fotógrafos Manuel y Felipe Torres*, en: “De tu piel espejo. Un panorama del retrato en México, 1860-1910”, México, Museo del Estanquillo Colecciones Carlos Monsiváis, 2019
- Antonio Chiquete, Samuel, *La influencia del Jazz en la Tambora Sinaloense*, México, Horson Ediciones Escolares, 2018.
- Attali, Jacques, *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*, México, Siglo XXI, 1995.
- Aymes, Roberto, *Panorama del jazz en México durante el siglo XX*, México, LUZAM, 2009.
- B. Bunker, Steven, *La creación de la cultura de consumo mexicana en la época de Porfirio Díaz*, México, FCE, 2021.
- B. De Mier, Sebastián, *Solemnidades y fiestas*, en: “México en la Exposición Universal de París – 1900”, París, Imprenta de J. Dumoulin, 1901.
- Barbero, Jesús Martín, *De los medios a las mediaciones. Comunicaciones, cultura y hegemonía*, México, Ediciones G, 1991.
- Barclay Charters, Samuel, *A trumpet around the corner: the story of New Orleans Jazz*, Nueva Orleans, Univ. Press of Mississippi, 2008.
- Baudrillard, Jean, *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*, España, Siglo XXI, 2009.
- Bethell, Tom, George Lewis. *Jazzista de Nueva Orleans*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, EDAMEX, 1980

- Bourdieu, Pierre, *Las estrategias de la reproducción social*, Argentina, Siglo XXI, 2011.
- Bourdieu, Pierre, *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*, Argentina, Siglo XXI, 2010.
- Boyd Raeburn, Bruce, *Early New Orleans Jazz in Theaters*.
- C. Scott, James, *Los dominados y el arte de la resistencia*, México, ERA, 2000.
- Carpentier, Alejo, *Temas de la lira y el bongo*, México, FCE, 2016.
- Castañeda, José, *Jazz en Tampico*, en: “Atlas del jazz en México” de Antonio Malacara Palacios, México, Taller de Creación Literaria, 2016.
- Charles E. Kinzer, *The Tios of New Orleans and Their Pedagogical Influence on the Early Jazz Clarinet Style*, USA, University of Illinois Press, 1996
- Collado Herrera, María del Carmen, *El espejo de la élite social (1920-1940)*, en: “Historia de la vida cotidiana en México. Tomo V. Siglo XX, vol. 1”. México, FCE, COLMEX, 2006.
- Corti, Berenice, *Fusiones, hibridaciones y mezclas en la música popular: Raza, nación, y jazz argentino*, Facultad de Ciencias Sociales UBA, 2009.
- Cuevas Cerón, Carlos, *La influencia de México en los comienzos del Jazz New Orleans, 1884-1885*.
- Dallal, Alberto, *La Danza en México. Tercera parte. La Danza Escénica Popular 1877-1930*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 1995
- Darío, Rubén, *Cake-Walk. El baile de moda*, Revista Moderna de México, octubre, 1903.
- Del Palacio, Celia, *Hollywood era el cielo. La vida de Lupe Vélez*, México, Santillana, 2014.
- Delannoy, Luc, *¡Caliente! Una historia del jazz latino*, México, FCE, 2001.
- Delannoy, Luc, *Carambola. Vidas en el jazz latino*, México, FCE, 2005.

- Derbez, Alain, *El jazz en México. Datos para esta historia*, México, FCE, 2012.
- Derbez, Alain, *Pluma en mano. Entre blues y jazz*, México, Turner, 2018.
- Díez Nicolás, Juan, *El negro americano*, en: Revista de Estudios Políticos, ISSN 0048-7694, N° 120, 1961.
- Dueñas, Pablo, *Las divas en el teatro de revista mexicano*, México, Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos, A.C; Dirección General de Cultural Populares, 1994.
- Dufourcq, Norbert, *Breve historia de la música*, México, FCE, 2017.
- E. Berendt, Joachim, *El jazz de Nueva Orleans al Jazz Rock*, México, FCE, 1986.
- Echeverría, Bolívar, *Modernidad y blanquitud*, México, Era, 2010.
- Eco, Umberto, *Apocalípticos e integrados*, España, Penguin Random House, 2021.
- Esteban Ezquerro, Antonio; Ezquerro Guerrero, Cintia, *Barcelona y la música de moda. De lo finisecular decimonónico a comienzos del siglo XX (nuevos bailes y llegada del jazz). El caso de Clifon Worsles (*1873; +1925) **, España, Cuadernos de Investigación Musical, Centro de Investigación y Documentación Musical (CIDoM).
- Fabbri, Franco, *Tipos, categorías, géneros musicales. ¿Hace falta una teoría?*, Italia, Universidad de Turín, 2006.
- Faulkner, Robert; Becker, Howard, *El jazz en acción. La dinámica de los músicos sobre el escenario*, Argentina, Siglo XXI, 2011.
- Fevre, Lucien, *Combates por la historia*, Barcelona, Ariel, 1975.
- Flores y Escalante, Jesús, *Imágenes del Danzón. Iconografía del Danzón en México*, México, Dirección General de Culturas Populares, 1994.
- Fofi, Goffredo; Petazzi, Paolo; Santi, Piero, *La cultura del 900. Cine y música*, México, Siglo XXI, 1985.
- Frisby, David; Bielsa, Esperanza, *Para analizar la modernidad*, Summer, 2001, Año 5, N° 12, CECAL.

- García Canclini, Néstor, *Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, México, Grijalbo, 1989.
- García Riera, Emilio, *Breve historia del cine mexicano. Primero siglo 1897-1997*, México, CONACULTA, 1998.
- Gioia, Ted, *Historia del Jazz*, México, FCE, 2012.
- Gólcher, Ericka, *Imperios y ferias mundiales: la época liberal*, en: “Anuario de Estudios Centroamericanos”, Universidad de Costa Rica, 24 (1-2), 1998.
- Gómez Estrada, José Alfredo, *Turismo, Gobierno y Ley Seca en la Frontera Norte de México. Tijuana, Baja California, en el periodo 1920-1935*, en: *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México*, México, 2019.
- González, Juan Pablo; Rolle, Claudio, *Escuchando el pasado: hacia una historia social de la música popular*. *Revista de Historia*, núm. 157, 2007.
- Gunther, Schuller, *El Jazz. Sus raíces y su Desarrollo*, Argentina, Editorial Victor Leru, 1973.
- Hall, Stuart, *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, Colombia, Envión Editores, 2010.
- Herrera Feria, María de Lourdes, *La puesta en escena de la modernidad y el progreso: la participación de México en las exposiciones universales de la segunda mitad del siglo XIX*, en: *Revista “Estudio” Historia e Historiografía de la Facultad de Filosofía y Letras de la BUAP*.
- Hernández, José Luis, *Ciudad Juárez fue la mayor creadora de whiskey*, en: <https://www.elheraldodejuarez.com.mx>
- Hernández Romero, Ramiro, *El jazz en México a mediados del siglo XX*, en: “*Revista Musical Chilena*”, Chile, 2020.
- Hobsbawm, Eric, *Gente Poco Corriente: resistencia, rebelión y jazz*, España, Crítica, 1999.
- Horkherimer, Max; Adorno, Theodor, *La industria cultural*, Madrid, Cuadernos de Plata, 1994.

- Horkheimer, Max. Adorno, Theodor W, *Dialéctica de la ilustración. Fragmentos filosóficos*, Madrid, España, Editorial Trotta, 1998
- Hormigos Ruíz, Jaime, *La sociología de la música. Teorías clásicas y punto de partida en la definición de la disciplina*, España, Barataria. Revista Castellano- Machega de Ciencias Sociales, núm. 14. 2012.
- Íñigo, José María; Díaz, Joaquín, *Música pop y música folk*, Barcelona, Planeta, 1975.
- John Storm Roberts, *El toque latino. El impacto de la música latinoamericana en los Estados Unidos*, México, EDAMEX, 1982.
- Jones, Leroi, *Black Music. Free jazz y consciencia negra, 1959-1967*, Argentina, Caja Negra, 2010.
- Jones, Leroi, *Los grandes del jazz. La música negra en un país blanco*, México, Diana, 1966.
- L. Sablosky, Irving, *La música norteamericana*, México, Diana, 1971.
- Laguna Correa, *The Mexican influence in XIX century New Orleans ' musical scene: The Mexican Band in the 1884 World's Cotton Exposition*, (Conferencia en The University of North Carolina at Chapel Hill).
- Lanza, Andrea, *Historia de la Música. El siglo XX, tercera parte*, México, Turner, 1999.
- Latour, Bruno, *Nunca fuimos modernos. Ensayo de antropología simétrica*, Argentina, Siglo XXI, 1997.
- Leymarie, Isabelle, *Jazz Latino*, España, Manon Troppo, 2005.
- Malacara Palacios, Antonio, *Atlas del jazz en México*, México, Taller de Creación Literaria, 2016.
- Malmstron, Dan, *Introducción a la Música Mexicana del Siglo XX*, México, FCE, 2015.
- Mattos, Dulce. Lira, Carlos, *Entre lo privado y lo público. Casas y jardines en el Porfiriato*, en: "El Porfiriato", Compiladora: Luisa Martínez Leal, México, UAM, 2006.

- Martin Williams, *Kings of Jazz. Jelly Roll Morton, United States of America, Casselle & Co. Lid*, 1962.
- Medina Burgos, Rogelio, *Típica. Concierto de orquesta*, México, IPN, 2009.
- Medrano Ruiz, Sonia, *La Orquesta Típica y el Mariachi. Promotores del nacionalismo mexicano en ambos lados de la frontera*. En: “Del Mariache al Maricahi, Música y Músicos”, Francisco Samaniego, coordinador. México, El Colegio de Jalisco, 2018
- Medrano Ruiz, Sonia, *Las Orquestas Típicas en México. De la invención de una tradición*, México, Instituto Zacatecano de Cultura, 2021.
- Méndez Reyes, Jesús, *De crudas y moralidad: Campañas antialcohólicas en los gobiernos de la postrevolución (1916-1931)*, en:
https://www.academia.edu/38783291/Ley_seca.
- Menanteau Aravena, Álvaro, *Jazz en América Latina*, Chile, Revista Musical Chilena, Año LXXII, enero-junio, 2018.
- Mercado Villalobos, Alejandro, *La educación musical en Morelia 1869-1911*, México, UMSNH, 2015.
- Miquel, Ángel, *Disolvencias. Literatura, cine y radio en México (1900-1950)*, México, FCE, 2005.
- Monroy Casillas, Ilihusty, *El recibimiento social y opiniones sobre el jazz en México, 1920-1935*, México, Correo del Maestro, Artistas y Artesanos, 2014.
- Montiel Alvares, Teresa, *La génesis que hizo al jazz ícono musical*, Mito, Revista Cultural, N° 19, 2015.
- Musacchio, Humberto, *México 200 años de periodismo cultural*, Tomo I, México CONACULTA, 2012.
- Musacchio, Humberto, *México 200 años de periodismo cultura. 1911-1960I*, Tomo II, México CONACULTA, 2012.

- Ornelas Herrera, Roberto, *Radio y cotidianidad en México (1900-1930)*, en: “Historia de la vida cotidiana en México. Tomo V. Siglo XX. Campo y ciudad, vol. 1”, México, FCE, COLMEX, 2006.
- Peña, Héctor, *La ruta del Jazz. Itinerario del Jazz en Michoacán durante el siglo XX*, México, Siete Cyan, 2019.
- Pérez Gay, Rafael, *Breve historia de la cultura mexicana. Letras y artes del siglo XX*, México, Cal y Arena, 2006.
- Pérez Monfort, Ricardo, *La cultura. México 1880/1930*, México, Taurus, 2015.
- Pérez Monfort, Ricardo, *Tolerancia y prohibición. Aproximaciones a la historia social y cultural de las drogas en México, 1840-1940*, México, DEBATE, 2016.
- Pericás, Jaime, *Nuestro jazz*, México, Costa-Amic Editor, 1966.
- Ponce, Manuel M, *Su majestad El Fox*, en: “México Moderno”, año 1, N° 9, México, Ediciones México Moderno, 1921.
- Prieto, Carlos Miguel, *A fair to remembre. The 1884-1885 Concert Season in New Orleans, The Historic New Orleans Collection & The Louisiana Philharmonic Orchestra*, 2016.
- Ramos Villalobos, Roxana Guadalupe, *Una mirada a la formación dancística mexicana (ca. 1919-1945)*, México, CONACULTA, Bellas Artes, 2009.
- Restrepo, Eduardo, *Stuart Hall desde el sur: Legados y apropiaciones*, Argentina, CLACSO, 2014.
- Rius, *Guía incompleta del jazz*, México, Grijalbo, 1984.
- Rodríguez Herrejón, Guillermo Fernando, *Videojuegos y la cultura de masas a finales del siglo XX. Un ejemplo de dos ciudades de América Latina: Morelia y Valparaíso de 1985 a 2000*, México, UMSNH, 2022.
- Ruiz Torres, Rafael A, *Música y banda militar de música desde la Gran Década Nacional hasta el fin del Porfiriato*. Cuicuilco [en línea] 2016, 23 (Mayo-Agosto): [Fecha de

consulta: 12 de enero de 2021] Disponible

en:<<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35145982006>> ISSN 1405-7778.

Ruiz Torres, Rafael A, *Historia de las bandas militares de música en México: 1767-1920*, tesis de maestría, Universidad Autónoma Metropolitana, 2002.

Saldivar, Gabriel, *Historia de la música en México*, México, Editorial libros de México, 1981

Salvetti, Guido, *Historia de la música. El siglo XX, primera parte*, México, Turner, 1999.

Segell, Michael, *El cuerno del diablo. La historia del saxofón, de la novedad escandalosa al rey de lo cool*, México, Paralelo 21, 2015.

Sevilla, Amparo, *Aquí se siente uno como en su casa: los salones de baile popular de la ciudad de México*, Alteridades, vol. 6, núm. 11, 1996.

Sevilla, Amparo, *Los templos del buen bailar*, México, CONACULTA, 2003.

Tenorio Trillo, Mauricio, *Artifugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales 1880-1930*, México, FCE, 1998.

Tenorio Trillo, Mauricio, *Culturas y memoria: manual para ser historiador*, México, Tusquets, 2012.

Torres, de Jesús, Mariano, *Encarnación Payen*, en: “El Entreacto”, 11 de mayo de 1902, sección: Siluetas artísticas.

Uribe Viveros, Margarita María, *Masas y cultura visual: un mapa*, en: Katharsis, N° 12, julio-diciembre, Colombia, 2011.

Vasallo, Roberta, *La rocambolesca historia del Circo Orrin, uno de los primeros edificios de estructura metálica en México*, en: “Boletín de Documentos Históricos”, Tercera Época, núm. 36, enero-abril, 2016.

Vasconcelos, José, *La creación de la Secretaría de Educación Pública*, México, INEHRM, SEP, 2011.

Vasconcelos, José, *El Desastre*, México, Trillas, 2000.

Vasconcelos, José, *La Tormenta*, México, Trillas, 1998.

Vasconcelos, José, *La Raza Cósmica*, México, Porrúa, 2019.

Vasconcelos, José, *Ulises Criollo*, México, Promociones Editoriales Mexicanas, 1979.

Vasconcelos, José, *Hombre, educador y candidato*, Introducción y notas de: Guadalupe Lozada León, México, UNAM, 1998.

Vera y Cuspinera, Margarita, *El pensamiento filosófico de Vasconcelos*, México, Colección Latinoamericana, 1979.

Zavala Villagómez, Felipe, *Filosofía de la Revolución Mexicana en la obra de José Vasconcelos*, México, Porrúa, 2000.

Hemerográficas:

Periódicos y semanarios, siglos XIX y XX

Boletín Mercantil de Puerto Rico, Puerto Rico, San Juan, 1908.

Cordova Daily Times, Alaska, Cordova, 1920.

Diario Oficial de los Estados Unidos Mexicanos, México, Ciudad de México, 1907, 1909, 1912, 1914 y 1915.

Diario Oficial del Gobierno Socialista del Estado de Yucatán, México, Yucatán, 1931.

Douglas Daily Dispatch, EE. UU, Arizona, 1927.

Ecos de la República, México, Ciudad de México, 1920.

El Chisme, México, Ciudad de México, 1899, 1900.

El Contemporáneo. México, San Luis Potosí, 1903.

El Correo de Occidente, México, Guadalajara, 1888.

El Correo Español, España, Madrid, 1902, 1903.

El Demócrata, México, Ciudad de México, 1920, 1921.

El Diario del Hogar, México, Ciudad de México, 1905.

El Entreacto. México, 1902, 1903.

El Heraldo de México, México, Ciudad de México, 1919.

El Imparcial, México, Ciudad de México, 1901, 1902, 1903, 1906, 1907, 1921, 1923.

El Imparcial Ilustrado, México, Ciudad de México, 1903.

El Informador, México, Guadalajara, 1918, 1920, 1921, 1922, 1923, 1924, 1925, 1926, 1929, 1930, 1935, 1996

El Municipio Libre, México, 1885, 1893, 1897.

El Mosquito, México, 1920.

El Nacional, México, Ciudad de México, 1893, 1918.

El Nacional Gráfico, México, Ciudad de México. 1921.

El País. México, 1905.

El Popular. México, 1895, 1903.

El Pueblo, México, Michoacán, 1917, 1918.

El Republicano, México, 1905.

El Siglo Diez y Nueve, México, Ciudad de México, 1881, 1883, 1884, 1885, 1886, 1888, 1889, 1890, 1892, 1893, 1894, 1895.

El Teatro Cómico, México, Ciudad de México, 1899.

El Tiempo, México, Ciudad de México, 1884, 1885, 1886, 1887, 1888, 1889, 1893, 1894, 1895, 1896, 1898, 1899, 1904, 1905, 1909.

El Tiempo Ilustrado, México, Ciudad de México, 1894, 1905, 1909.

El Universal, México, Ciudad de México, 1890, 1921.

El Tucsonense, EE. UU, Arizona, 1917, 1922, 1925, 1927, 1928.

Gaceta de Guadalajara, México, Guadalajara, 1905.

La Commonwealth, EE. UU, 1913.

La Libertad, México, Ciudad de México, 1884.

La Opinión, EE. UU, Los Ángeles, 1927.

La Patria, México, Ciudad de México, 1881, 1882, 1885, 1888, 1899, 1902, 1904.

La Prensa, México, 1919, 1921.

La Sombra de Arteaga, México, Querétaro, 1881.

Le Trait D'union, México, Ciudad de México, 1889.

La Voz de México, México, Ciudad de México, 1886, 1887, 1888, 1892, 1893, 1898, 1899, 1904, 1908.

Las Provincias. Diario de Valencia, España, Valencia, 1918.

Las Vegas Gazette, EE. UU, Nevada, 1885.

Morning Appeal, EE. UU, 1886.

New York Evening Telegram, EE. UU, New York, 1914.

Nogales Arizona Friday, EE. UU, Arizona, 1919.

Nogales Daily Oasis, EE. UU, Arizona, 1920.

Orientación N°5, N°11 y N°24, México, Ciudad de México, 1921, 1922, 1923.

Periódico Oficial, México, Ciudad de México, 1891.

Portland Daily Press, EE. UU, Oregón, 1892.

Revista Militar Mexicana, México, Ciudad de México, 1891.

The Arizona Republican, EE. UU, Arizona, 1920.

The Birmingham Age-Herald, EE. UU, Alabama, 1917.

The Brownsville Herald, EE. UU, Texas, 1929.

The Copper Era, EE. UU, 1919.

The Daily Morning, EE. UU, Arizona, 1920.

The Daily Alaska Empire. Alaska, 1927.

The Detroit Times, EE. UU, Michigan, 1913.

The Evening Journal, EE. UU, Wilmington, 1920.

The Evening Star, EE. UU, Washington, 1927, 1930.

The Great Falls Tribune, EE. UU, Montana, 1922.

The Greeneville Daily, EE. UU, Carolina del Sur, 1919.

The Imperial Valley Press, EE, UU, California, 1920.

The Indianapolis Daily Sentinela, EE. UU, Indianápolis, 1885.

The Indianapolis Journal, EE. UU, Indianápolis, 1885.

The Indianapolis Times, EE. UU, Indianápolis, 1927.

The Loup City Northwestern. EE. UU, Nebraska, 1903.

The Mexican Herald, México, Ciudad de México, 1899, 1909.

The Music Trade Review, EE. UU, New York, 1904.

The National Daily, EE. UU, 1922.

The Ogden Standard-Examiner, EE. UU, Utah, 1922.

The Pensacola Journal, EE. UU, Florida, 1919.

The Pioneer Press, EE. UU, Minnesota, 1902.

The Salt Lake Herald, EE. UU, Utah, 1886.

The Times, Reino Unido, 1920.

The Weekly Ledger, EE. UU, Washington, 1922.

Tulsa Daily World, EE. UU, Tulsa, 1921.

Waterbury Evening Democrat, EE. UU, Waterbury, 1935.

Webster City Freeman, EE. UU, Webster City, 1920.

Weekly Journal-Miner, EE. UU. Arizona, 1921.

Acervos y Repositorios digitales:

Blog Digital Kenneth Bladge. En: <http://expoguy2.blogspot.com/>

Blog Digital Hans Betancourt. En: <https://hansbetancourth.com/>

Colección Particular de Héctor Peña, México, Morelia.

(HDNM) Hemeroteca Nacional Digital de México de la Universidad Nacional Autónoma de México. En: <https://hndm.iib.unam.mx/index.php/es/>

(LDL) Louisiana Digital Library. En: <https://louisianadigitallibrary.org/>

(LOC) Library Of Congress. En: <https://chroniclingamerica.loc.gov/>

Mediateca del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH). En: https://mediateca.inah.gob.mx/islandora_74/

Museo del Estanquillo, México, Ciudad de México. Sección de Partituras.

Old Fulton NY Post Cards. En: <https://www.fultonhistory.com/fulton.html>

(TUL) Tulane University Libraries. En: <https://library.tulane.edu/>

(UCAA) Ucsb Cylinder Audio Archive, en: <https://cylinders.library.ucsb.edu/index.php>