



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE HISTORIA**

**ORÍGENES DEL JAZZ EN MÉXICO, 1923-1928 (UN ACERCAMIENTO
HISTÓRICO DESDE *EL UNIVERSAL ILUSTRADO*)**

TESIS

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN HISTORIA**

**PRESENTA
GERARDO MENDOZA GUTIÉRREZ**

**ASESOR:
DR. RICARDO PÉREZ MONTFORT**

CIUDAD UNIVERSITARIA

CD.MX., FEBRERO, 2021



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Agradecimientos.

Este escrito va dedicado en primer lugar a mi familia. A mis padres, Jaime y Elvira, por la comprensión con la que me educaron y por todas las expresiones de amor que me han dado a lo largo de los años, un agradecimiento infinito. A mis hermanos Jorge y Jaime por su compañía y respaldo, sé que es incondicional y que prevalecerá por el resto de nuestras vidas. Agradezco mucho a la vida de pertenecer a una familia como la nuestra.

A todas las personas valiosas que me encontré en los pasillos de la Facultad, gracias por todas las experiencias a su lado, me gustaría poner todos los nombres de ellas y ellos pero no quiero dejar a nadie de lado. Muchas gracias compas.

Un agradecimiento muy sincero a Ricardo, por el gran compromiso que tuvo con esta tesis. Gracias por todo el tiempo y confianza que me brindaste y por la generosidad mostrada. Estaré agradecido contigo de por vida.

Pero principalmente quisiera agradecer a la música. Gracias por acompañarme todos y cada uno de los días de mi vida. Gracias por la sensibilidad que generas, eres la creación más hermosa de la humanidad, contigo la gente trasciende la finitud de la vida. No sé qué sería de mí si no existieras.

INDICE	página
Introducción	3
1.- México durante los años veinte (1923-1928) y <i>El Universal Ilustrado</i>	11
1.1 Nacionalismo cultural y Atlántida Morena	17
1.2 El periodismo posrevolucionario y <i>El Universal</i>	21
1.3 <i>El Universal Ilustrado</i>	26
2.- Modernidad y American Way of life en <i>El Universal Ilustrado</i>	34
2.1 Las flappers	47
2.2 Los fifis	54
2.3 Lugares modernos	57
3.- El Jazz en <i>El Universal Ilustrado</i>	67
3.1 El estilo musical y los nacionalistas	68
3.2 El baile	79
3.2.1 El Jazz contra el tango y el danzón	81
3.3 Jazz y Modernidad	89
3.4 El jazz como fenómeno musical	111
Conclusiones	135
Anexos	139
Fuentes	155

Introducción

El Jazz es una música de origen norteamericano que ha tenido bastantes transformaciones a lo largo de su vida. Durante más de cien años de existencia ha sido escuchado y apreciado en diversos lugares, tales como salones de baile, clubes nocturnos, cafés y salas de concierto. El jazz comenzó siendo una moda de las grandes ciudades estadounidenses pero en la actualidad tiene presencia internacional con festivales organizados por corporaciones o instituciones gubernamentales nacionales y transnacionales. Por ejemplo, desde el año 2011 la UNESCO decretó el 30 de abril como el Día Internacional del Jazz, gracias a la iniciativa del famoso pianista estadounidense Herbie Hancock. Según este organismo la música sincopada merece tal reconocimiento por ser promotora de la integración cultural de los pueblos del mundo.

- El jazz rompe barreras y crea oportunidades para la comprensión mutua y la tolerancia.
- El jazz es una forma de libertad de expresión.
- El jazz simboliza la unidad y la paz.
- El jazz reduce las tensiones entre los individuos, los grupos y las comunidades.
- El jazz fomenta la igualdad de género.
- El jazz refuerza el papel que juega la juventud en el cambio social.
- El jazz promueve la innovación artística, la improvisación y la integración de músicas tradicionales en las formas musicales modernas.
- El jazz estimula el diálogo intercultural y facilita la integración de jóvenes marginados.¹

La UNESCO enfatiza la “libertad de expresión” en estos puntos porque pretende señalar la historia de segregación que enmarca el desarrollo de esta música valorizando sobre todo la labor de los músicos afroamericanos. Esto permite contar la historia del jazz como un “logro” de los sectores desfavorecidos de un país racialmente dividido que, además funge

¹ Página web de la UNESCO, “Día Internacional del Jazz”, <https://www.un.org/es/observances/jazz-day> (consultado el 12 de junio del 2020).

como la super potencia política y económica del mundo Occidental. Sin embargo, este enfoque puede llegar a ser discutible por diversas cuestiones, entre las que se encuentra el minimizar el importante trabajo de músicos de otras latitudes y culturas que también han contribuido al desarrollo jazzístico.² Pero también es ineludible que jazzistas tan importantes como Sidney Bechet o Miles Davis tuvieron que lidiar con la segregación de su país, orillándolos a impulsar gran parte de su carrera en Europa, ya que allá no experimentaban el racismo y abuso policial de las ciudades estadounidenses. Además de que en tierras parisinas o alemanas eran tratados con bastante respeto y admiración. Por ello historiadores como Leonard Feather afirman que el jazz de principios de siglo fue un constructo socio-cultural condicionado por las Leyes “Jim Crow”. Algo que las jazzbands de las primeras tres décadas del siglo XX ejemplifican muy claramente, puesto que las hubo de blancos como la *Original Dixieland Jazz Band* y de negros como la *Fletcher Henderson Orchestra*, pero Feather menciona que no existieron bandas mixtas hasta 1933.³

Por otra parte la UNESCO también considera que el jazz es una música internacional porque, aunque se gestó en los Estados Unidos, fue desarrollado gracias a la migración, y en este sentido a su experimentación colaborativa con estilos musicales de otros países. Hoy día tiene cierto estatus académico en muchas naciones, pero de no ser por la fama que tuvo en los años veinte como baile “moderno”, el jazz no se hubiera podido expandir internacionalmente, y mucho menos como música profesional. Durante estos años migró como una expresión popular de la “modernidad estadounidense”. Un nuevo modelo civilizatorio que se expandía después de la Primera Guerra Mundial y se caracterizaba por ser eminentemente urbano e incentivar el consumo de tecnologías como el automóvil, la radio y de medios de comunicación masiva como el cine o el periodismo gráfico. Sin embargo, como el jazz fue una música desarrollada por los afroamericanos los medios de comunicación lo difundirían con prejuicios racistas.

² El jazz fue desarrollándose como una música que fusionó diferentes tradiciones musicales. Su estilo mezcla danzas de Europa del este como la Polka, diversos ritmos de países caribeños como Cuba, Puerto Rico y México, tal como la Habanera cubana, y música de los negros del Sur de los Estados Unidos como el ragtime, el blues, el góspel y las canciones de trabajo de las plantaciones. Todo esto generó un estilo fuertemente influenciado por la improvisación colectiva de un novedoso formato llamado Jazz Band, el cual fue conformándose durante las primeras dos décadas del siglo XX en Nueva Orleans.

³ Leonard Feather, *The Book of Jazz*, 3ed., Nueva York, Laurel Edition, 1976, p. 42-43.

El gusto que tengo por muchos músicos y cantantes del estilo, fue uno de los motivos principales para la realización de esta tesis. Además me pareció muy significativo que una música surgida de una sociedad segregada haya logrado popularizarse masivamente, trascender a la industria del entretenimiento, hasta convertirse en un símbolo de libertad y tolerancia para instituciones transnacionales de Occidente como la UNESCO. Además de ser, junto con la tradición compositiva europea, una de las expresiones musicales más importantes para las academias en la actualidad. Por ello Eric Hobsbawn no dudó en afirmar que el jazz fue “la aportación musical más seria de Estados Unidos a la cultura mundial” del siglo XX.⁴ Algo que no fue una opinión exclusiva del historiador británico, ya que diferentes historiadores, sociólogos y críticos de Europa y Estados Unidos, a partir de la segunda mitad de dicho siglo, fueron convirtiendo al jazz en un tema de investigación cada vez más común. Caso contrario a lo que ha pasado en México.

La historia del jazz en México ha sido poco estudiada. Aun cuando goza de cierta popularidad entre el público de la capital mexicana, e incluso de otras partes del país como Veracruz o Michoacán, es claro el desinterés que ha tenido la historiografía del país por el jazz. No importando la cercanía geográfica con E.U.A, ni los amplios vínculos históricos que han existido y existen entre estos dos países.

Esta falta de investigación fue otra de las motivaciones de mi tesis. Sobre todo al analizar los pocos trabajos sobre la historia del jazz en México, que han planteado dos cronologías diferentes. La primera es que este género comenzó a tener expresiones propias en el país hasta la mitad del siglo XX,⁵ y la segunda afirma su existencia desde los años veinte, a partir de la revisión de las fuentes hemerográficas del momento. Esta última se encuentra en los trabajos del escritor Alain Derbez y, en menor medida, del contrabajista Roberto Aymes.

Estos dos autores en sus respectivos libros: *El jazz en México. Datos para esta historia*⁶ y *Panorama del jazz en México durante el siglo*⁷, y en un par de artículos

⁴ Eric Hobsbawn, *Gente poco corriente. Resistencia, rebelión y jazz*, Barcelona, Crítica, 2013, p 221. Cabe mencionar que Hobsbawn se dedicó a realizar crítica jazzística desde 1956 pero utilizando el pseudónimo “Francis Newton”.

⁵ Antonio Malacara, *Catálogo casi razonado del jazz en México*, México, Angelito Editor, 2005, p. 5-15.

⁶ Alain Derbez, *El jazz en México. Datos para esta historia*, México, Fondo de Cultura Económica, 2012, p. 55-80.

⁷ Roberto Aymes, *Panorama del jazz en México durante el siglo XX*, México, Luzam, 2009, 174 p.

académicos⁸, hablan de la difusión que tuvo esta música en la ciudad de México durante los años posrevolucionarios. Mientras Derbez trató de incentivar la investigación señalando algunas fuentes hemerográficas de los años veinte, y de otras temporalidades posteriores, los textos de Aymes son bastante inexactos y generales. Aun así, ambos autores asumen la existencia del jazz desde aquellos años. Asimismo Yolanda Moreno Rivas en su libro *Historia de la música popular mexicana*⁹ realizó un repaso sobre los diferentes estilos y tendencias de la música popular mexicana durante el siglo XX, y ahí narra cómo surgieron las primeras jazzbands mexicanas en los años veinte, las cuales se transformaron con el tiempo en las grandes danzoneras del país.

Las interpretaciones anteriores se contradicen con lo afirmado por Antonio Malacara, articulista de *la Jornada*, e importante difusor del jazz en México. Este autor plasmó lo siguiente en la introducción a su *Catálogo casi razonado del jazz en México*:

Nos resistíamos a incluir a las orquestas que previamente habían insertado temas de jazz en sus discos, considerando que esto lo hacían exclusivamente por razones de moda, para aumentar los “ritmos bailables” de su repertorio y hacer más rentable el numerito”.¹⁰

Malacara se enfocó solamente en el jazz mexicano hecho después de 1948, cuando la Orquesta de Luis Arcaraz grabó el primer disco original de dicho género. Antes de esto, afirma el autor, lo que pudo denominarse jazz fue solo una copia de las modas de aquellos años. Aunque su interpretación no es para nada errónea, ya que está basada en el devenir de la industria discográfica mexicana, el escritor olvida que el jazz es un concepto que ha cambiado mucho desde que comenzó a usarse durante la primera década del siglo XX, y que en un principio no se relacionó directamente con un estilo de música, pues antes de 1948 el jazz fue hecho para comercializarse como baile de moda. Tal como aconteció con ritmos como el fox-trot, el charleston o el shimmy.

⁸ _____, “Una Historia de esfuerzo y tenacidad contra todo pronóstico”, *International Jazz Archives Journal*, Universidad de Pittsburg, Pittsburg, 2000, no.2; Alain Derbez, *Más mezcla maestro o le remojo los adobes*, publicado el 15/junio/2016, <http://nofm-radio.com/2016/06/mas-mezcla-maestro-o-le-remojos-los-adobes-rima-con-lucha-el-jazz-en-la-capirucha-parte-1/>, [parte 2] <http://nofm-radio.com/2016/06/mas-mezcla-maestro-o-le-remojos-los-adobes-rima-con-lucha-el-jazz-en-la-capirucha-parte-2/>, [consultado el 19/octubre/2016].

⁹ Yolanda Moreno, *Historia de la música popular mexicana*, 3 a ed., México, Editorial Patria, p. 238-240, 261-262.

¹⁰ Antonio Malacara, *Op Cit*, p. 5-15.

Aunque no se desestima el valor de los textos presentados, estos resultan algo generales para abordar críticamente delimitaciones temporales o temáticas más específicas. Ya que su fin ha sido el de difundir el trabajo de los músicos mexicanos de jazz a través de los años. Una labor que es muy importante si echamos un vistazo a la escena jazzística afincada en la Ciudad de México por lo menos desde hace 30 años, compuesta por festivales gubernamentales como el *Eurojazz* o el *Tabacalera jazz Club*, radiodifusoras como *Radio Unam* y *Horizonte 107.5*, o en restaurants exclusivos como el *Zinco Jazz Club*.

Pero como ya se ha mencionado, los relatos históricos sobre el jazz en México han hablado de los años 20 o 30 con bastante generalidad quizá por la falta de fuentes accesibles. En este sentido los textos de Yolanda Moreno Rivas y de Alain Derbez resaltan porque profundizan un poco más, hablando del antiyanquismo con el que fue recibido el jazz durante las primeras décadas del siglo XX. Algo que me resultó contradictorio con el estatus artístico que adquiriría entre las élites de la cultura mexicana a partir de los años 60, cuando músicos norteamericanos como Oscar Peterson o Charles Mingus fueron invitados a presentarse en recintos tan importantes como el Palacio de Bellas Artes o la Sala Nezahualcóyotl.

Se reconoce particularmente el trabajo de Alain Derbez, como una valiosa recopilación de fuentes sobre el jazz mexicano, además de que sus constantes citas a *El Universal Ilustrado*, fueron importantes para ayudarme a ubicar a esta revista como la fuente fundamental que guiaría mi investigación.

Esta tesis buscó adentrarse en la situación del jazz en la Ciudad de México durante los años 1923 y 1928 tomando como fuente la mencionada revista, pero enfocándose en los ensayos, la poesía, la publicidad y los artículos de actualidad. Al adentrarme en la revisión hemerográfica de *El Universal Ilustrado*, además de la impresión que me generó su diseño y la fama de sus articulistas, me pareció interesante que las referencias al jazz resultaran tan diferentes de las nociones que se tienen en la actualidad. Para los articulistas tradicionalistas de esta revista el jazz fue una expresión vulgar e inmoral, muy del “American way of life” y reflejo decadente de la naciente hegemonía norteamericana. Sin embargo leyendo un poco más sobre el contexto de aquel periodo, me enteré que eran opiniones emanadas del periodismo capitalino, dedicado a difundir el pujante discurso nacionalista de la Posrevolución. El cual estaba siendo configurado por las élites intelectuales de la cultura mexicana durante esos mismos años.

Esta investigación tuvo como objetivo revisar la difusión jazzística de la publicación, para analizándola en función de temáticas sociales y culturales del periodo, tales como el nacionalismo cultural y las nociones de modernidad estadounidense, que permeaban el mundo Occidental. Con el fin de complejizar las preguntas y respuestas que se han hecho sobre la llegada del jazz a nuestro país, y en ese sentido enriquecer un poco el escaso panorama historiográfico de la música popular mexicana y del jazz en México.

La investigación se empeñó en presentar temáticamente las múltiples ideas sobre el jazz, tratando de centrarme sobre todo en la crítica musical que hizo *El Universal Ilustrado*. En estos pocos textos resaltaron los instrumentos que se usaban en las jazzbands, las piezas publicadas o las nuevas formas de orquestación o interpretación musical que se estaban desarrollando a partir de la popularización del jazz. Sin embargo fue destacable la amplia difusión que le dio la revista como baile y entretenimiento masivo, además del ataque continuo que recibió por parte de diferentes colaboradores tradicionalistas y nacionalistas.

Al tomar como fuente *El Universal Ilustrado*, también se pretende poner un granito de arena en el acotado panorama historiográfico de la revista. De no ser por historiadores como Yanna Hadatty Mora,¹¹ o Antonio Saborit,¹² esta importante publicación carecería de investigaciones históricas serias. Sin desdeñar los aportes de las pocas e importantes tesis de licenciatura que se han hecho,¹³ además de algunas investigaciones de otras disciplinas, tales como la fotografía,¹⁴ y la historia del arte relacionados con la revista.¹⁵ Estos estudios se han centrado en aspectos técnicos o temáticos de *El Universal Ilustrado*. Por ejemplo, los investigadores enfocados en los movimientos artísticos mexicanos de aquellos años, tales

¹¹ Yanna Hadatty, “El *Universal Ilustrado* en los años veinte”, en Corral, Rose, Stanton Anthony, Valender, James, *Laboratorios de lo nuevo: Revistas literarias y culturales de México, España y el río de la plata en la década de 1920*, México, Colegio de México, 2018, p. 247-269.

¹² Antonio Saborit, *El Universal Ilustrado Antología*, México, Fondo de Cultura Económica, 2017, 414 p.

¹³ Claudia Han, “La prensa gráfica y la caricatura de retrato en el México de los años veinte: El caso del semanario *El Universal Ilustrado*”, Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007, 159 p.

¹⁴ Rosa Casanova, “De semanario artístico y popular a semanario mexicano con espíritu” en *Alquimia*, Año 11, n. 33, 2008, p. 12-22 .

¹⁵ Elisa Gonzáles, “La vida oculta de *El Universal Ilustrado*: el arte como comunicación a través del medio impreso”, Tesis de doctorado, Centro de Cultura Casa Lamm, 2009, 311 p.

como los Contemporáneos,¹⁶ y principalmente el Estridentismo,¹⁷ utilizan dicho semanario como una valiosa fuente de información.

Los trabajos sobre esta publicación también revelan que ha sido mayormente estudiada en los números correspondientes a los años veinte, cuando estuvo bajo la dirección del periodista y abogado Carlos Noriega Hope. Dicha década, según el consenso de las mencionadas investigaciones, es considerada la etapa de esplendor de *El Universal Ilustrado*, por lo variado de sus contenidos, la fama e importancia de sus articulistas, y por su gran calidad de diseño y manufactura. Y fue justo en este contexto cuando las modas estadounidenses, entre las que destacaba el jazz, se filtraron en los contenidos de la revista.

Al darme cuenta de la diversidad y amplitud de los contenidos de *El Universal Ilustrado* creí pertinente contextualizarlo en función de los eventos políticos y económicos de aquellos años, pero centrándome en los que estuvieron relacionados con los Estados Unidos. Traté de ir narrando de lo general a lo particular, hasta concretar con el caso específico de los artículos que la revista publicó sobre el jazz. Por ello se comenzará con los acontecimientos sobre el gran momento de intercambio político, económico y cultural que hubo entre México y Estados Unidos durante estos años. Trataré de explicar cómo esta música estadounidense se fue popularizando en una Ciudad de México semiurbanizada, que aún estaba determinada por la inestabilidad del acontecer revolucionario. Pero que a su vez era receptora de la influencia de la “modernidad estadounidense” del periodo entreguerras.

En el primer capítulo se narra el contexto político y económico de México, y sus vínculos con los Estados Unidos. Se continúa hablando de la importancia de la Ciudad de México como escenario del intercambio intelectual entre mexicanos y estadounidenses. Se mencionará cómo esto se concretó en algunos elementos propios del nacionalismo cultural difundidos masivamente por los medios periodísticos. El capítulo continúa narrando la

¹⁶ Fernando Fabio, “Contemporáneos y Estridentistas ante la identidad y arte nacionales en el México post-revolucionario de 1921 a 1934” en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, Año 33, no. 66, 2007, p.207-223.

¹⁷ Luis Mario Schneider, *El estridentismo la vanguardia literaria en México*, 2da ed., México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013, p. X.

historia del periodismo modernizado de la capital, de finales del Porfiriato, y su vínculo con la fundación de la Compañía Periodística Nacional.

El segundo capítulo se centra propiamente en *El Universal Ilustrado* narrando un poco su devenir y mencionando los personajes que lo impulsaron durante sus primeros años. Después se muestra cómo durante su etapa de esplendor, se adaptó a los nuevos tiempos difundiendo diferentes elementos estadounidenses y modernos entre los que destacaba particularmente el jazz. Se concluyó analizando las páginas de anuncios publicitarios, nuevas modas gastronómicas, novedosos lugares de esparcimiento o tecnologías como la radio o el fonógrafo que se pusieron de moda en el país del norte.

El último capítulo habla de los artículos que difundieron al jazz como baile y música popular. Estos tienen en común que fueron escritos por los colaboradores más tradicionalistas de la revista, los cuales hablaban de esta música como algo ajeno a las tradiciones del país. Además de que trataron de contrarrestar su popularidad, haciendo apologías de bailes latinoamericanos como el tango y el danzón. El capítulo concluye analizando los pocos pero valiosos artículos, u opiniones, de crítica musical. Estos son de gran importancia ya que muestran como el jazz tiene por lo menos 100 años de ser debatido por el gremio musical mexicano.

Por último, cabe puntualizar que esta tesis, al ser de la licenciatura de historia, trata de problematizar y contextualizar las ideas con las que se difundió al jazz en *El Universal Ilustrado*. La investigación se hubiera beneficiado de un acercamiento teórico musical para enriquecerla, ya que señala temas que se encuentran fuera de nuestro campo de estudio. Sin embargo queda abierta la posibilidad para alguna investigación posterior.

CAPÍTULO 1

México durante los años veinte (1923-1928) y *El Universal Ilustrado*

Durante la década que va de 1920 a 1930, las relaciones entre México y los Estados Unidos fueron importantes para la consolidación del Estado mexicano posrevolucionario. Este proyecto estatal tomó como base la Constitución de 1917, y se fue construyendo, a lo largo de los años veinte bajo la dirección de los revolucionarios sonorenses del ejército constitucionalista. Irónicamente estos tomarían el poder mediante un golpe de estado a Venustiano Carranza, Primer Jefe de la Revolución y Presidente constitucional desde 1917. Los hombres de confianza del General Álvaro Obregón, Adolfo de la Huerta y Plutarco Elías Calles, promulgarían el Plan de Agua Prieta en abril de 1920 desconociendo al gobierno federal para nombrar a un presidente interino que organizaría elecciones. Consolidado el golpe, Álvaro Obregón aprovechó su prestigio en el Ejército Constitucionalista para triunfar en las elecciones convocadas por su amigo el presidente interino Adolfo de la Huerta.

El grupo sonorense se fue fragmentando durante el transcurrir de los años veinte, gracias a las disputas por el poder federal que encabezarían sus tres principales líderes. Estas disputas estuvieron condicionadas de manera importante por el complejo manejo de las relaciones diplomáticas, económicas y políticas con el vecino del norte. Un país que había aprovechado la devastación militar de Europa en la Primera Guerra Mundial para lograr un notorio auge económico.¹⁸

Los intereses económicos y políticos del gobierno de los Estados Unidos sobre México propiciaron un intercambio cultural que impactó, principalmente, a la capital mexicana. Este fenómeno, que también sucedía en otras ciudades occidentales como París,

¹⁸ Eric Hobsbawn, *Historia del Siglo XX*, Barcelona, Crítica, 1995, p.104.

Londres o Buenos Aires, se expandía por la comercialización de diferentes productos culturales y tecnológicos estadounidenses en Europa y el mundo Occidental.

En el México posrevolucionario había una enorme diferencia entre la vida de la ciudad capital y la del resto del país. La Ciudad de México aunque no permaneció aislada de los intereses revolucionarios, continuaba con sus infinitas contradicciones como entidad cosmopolita. La situación bélica en otras regiones del interior del país, aunque comenzaba a cambiar con la pacificación de las fuerzas villistas y zapatistas, no tardó en volverse otra vez inestable. Los primeros 3 años de la presidencia de Álvaro Obregón fueron bastante complicados al carecer del reconocimiento de los Estados Unidos y del crédito necesario para llevar a cabo los proyectos estatales. Aun así, el naciente gobierno intentó concretizar algunos ideales de la revolución, como el reparto agrario o la educación pública. Además logró cierto apaciguamiento militar del país mediante una red de alianzas entre caudillos revolucionarios.

Después de los años más cruentos de la contienda revolucionaria, el gobierno de Obregón necesitaba rearticular las relaciones políticas del gobierno mexicano con los de otros países, principalmente con los Estados Unidos. Adolfo de la Huerta viajaría como Ministro de Hacienda a Estados Unidos entre 1921 y 1922 para negociar la deuda externa con el Comité Internacional de Banqueros (CIB), presidido por Thomas Lamont, la cual ascendía a más de 500 000 000 de dólares y se conformaba de bonos de banqueros estadounidenses, ingleses, franceses, suizos y holandeses, además de los adeudos de los ferrocarriles nacionales. Con esto el gobierno mexicano buscó la reactivación del crédito externo para poder acumular un capital considerable que permitiera fundar un Banco Central, y en cierta forma posibilitar el camino para conseguir el codiciado reconocimiento internacional de los Estados Unidos.¹⁹

Sin embargo estas primeras negociaciones dejarían un saldo bastante desfavorable para el gobierno mexicano. El tratado logrado, llamado Lamont- Dela Huerta, no consiguió préstamo alguno. El aval diplomático del gobierno estadounidense quedó supeditado al reconocimiento de una deuda externa demasiado onerosa para un gobierno como el de Obregón, completamente quebrado y que no percibía mucho capital salvo los impuestos que

¹⁹ Abdiel Oñate, “La batalla por el Banco Central. Las negociaciones de México con los banqueros internacionales, 1920-1925” en *Historia Mexicana*, no. 4, 2000, pp. 657-660.

se le cobraban a las compañías petroleras estadounidenses. Lo anterior puso en vilo el prestigio político del Ministro De la Huerta y evidenció cierta ruptura entre él y el Presidente.

A raíz de lo anterior Obregón daría más protagonismo al ex-secretario de Industria, Comercio y Trabajo carracinsta, Alberto J. Pani, quien en su cargo como secretario de Relaciones Exteriores se iría convirtiendo en el hombre de confianza de Obregón en temas hacendarios y de política exterior con el vecino del norte. Para 1923 Pani dejó Relaciones Exteriores, para tomar la Secretaría de Hacienda, después de que De la Huerta pidiera su renuncia a Álvaro Obregón. Cabe señalar que Pani había logrado conciliar los intereses de los banqueros mexicanos ex porfiristas con los del gobierno, entre 1921 y 1922, lo que fue allanando el camino para la fundación del Banco de México en 1925. Además de que fue pieza clave para la firma del nuevo acuerdo con el CIB, fechado el 23 de octubre de 1925, el cual, entre otras cosas, logró cambiar el monto de la deuda de 500 000 000 de dólares a 435 000 000 de pesos.

La ruptura del triunvirato sonoreense se acrecentó en junio de 1923 cuando el gobierno obregonista canceló los tratados firmados entre De la Huerta y el Comité Internacional de Banqueros, justo en el mismo contexto en el que fueron acordados los Tratados de Bucareli, a los cuales De la Huerta se oponía terminantemente.²⁰ Sin embargo la gota que derramó el vaso fue la ruptura en 1923 entre el Partido Cooperatista, de raigambre delahuertista, y el gobierno federal. Esta se dio en las vísperas para definir al próximo candidato presidencial y desencadenó el intervencionismo del ejecutivo en las gubernaturas de Nuevo León y, principalmente, de San Luis Potosí.²¹ De la Huerta fue orillado a romper con Obregón, para respaldar políticamente al Partido Cooperatista, y con ello a mostrar sus pretensiones presidenciales.²² Para diciembre de 1923 la inestabilidad política se incrementó en buena parte del país cuando Adolfo De la Huerta, opuesto a la toma de decisiones de Álvaro Obregón, y queriendo de algún modo enmendar su accionar político en los Estados Unidos, se alzó en armas con la mitad del ejército revolucionario.

²⁰ John Dulles, *Ayer en México*, trad. Julio Zapata, México, Fondo de Cultura Económica, 1977 p. 173.

²¹ *Ibidem*, p. 172-173.

²² *Ibidem*, p. 168-180.

La disputa militar se definió, en gran medida, cuando el presidente W. C. Harding apoyó políticamente a Álvaro Obregón, reconociendo diplomáticamente al gobierno mexicano y asistiéndolo con la venta de municiones y armas para derrotar a la rebelión delahuertista.²³ Washington hizo válidos los Tratados de Bucareli que garantizaban las antiguas concesiones petroleras que las compañías estadounidenses habían tenido con el extinto gobierno porfirista y que la Constitución de 1917 ponía en riesgo, además de asegurar una indemnización por parte del Estado mexicano a cualquier propietario americano que hubiese sido afectado por la Revolución. El artículo 27 de la Constitución Mexicana establecía el derecho de la Nación sobre todo recurso natural existente dentro de los límites territoriales de México. El gobierno de Álvaro Obregón no había podido consolidar su relación política con el gobierno de los Estados Unidos sino hasta 1923 cuando cabildearía con los estadounidenses invalidando la retroactividad de dicho artículo con las concesiones logradas por las petroleras estadounidenses antes de 1917. Los Tratados de Bucareli beneficiaron principalmente a los intereses privados del extranjero, pero también fueron aprovechados por el gobierno revolucionario para fortalecer su diplomacia y reconocimiento internacional, además de garantizar un considerable dinero a las arcas nacionales, ya que los impuestos del petróleo fueron vitales para mantener la frágil economía del gobierno posrevolucionario de Obregón y los primeros años del gobierno de Plutarco Elías Calles.

Las relaciones diplomáticas entre el gobierno de Calles y los Estados Unidos siguieron siendo de estira y afloja. Sin embargo en 1925, con la promulgación de la Ley del Petróleo redactada por el presidente Calles y su Secretario de Industria y Comercio, Luis N. Morones, se reagudizarían los problemas diplomáticos entre los países vecinos.²⁴ Esta ley exigía a todas las empresas extranjeras de petróleo obtener “concesiones confirmatorias” de sus contratos con el gobierno mexicano, hasta el 1 de enero de 1927, además de que no se renovarían por más de 50 años y estarían registradas ante el gobierno federal.²⁵

²³ Pablo Serrano, *Los Tratados de Bucareli y la Rebelión delahuertista*, México, Secretaría de Educación Pública, INEHRM, 2012, p. 37-41.

²⁴ John Dulles, *Op Cit*, p. 289-295.

²⁵ *Ibidem*, p. 291-294.

La iniciativa del gobierno de Calles invalidaba las concesiones logradas con Obregón, y amenazaba, según los intereses estadounidenses, con la aplicación eventual de los estatutos del artículo 27 constitucional. Las compañías petroleras estadounidenses reaccionaron protestando enérgicamente ante el embajador Rockwell Sheffield, quien llevaba un par de años de tener una relación bastante hostil con los revolucionarios sonorenses. Sheffield despreciaba a los mexicanos y al gobierno del general Calles, además de que velaba por los intereses de los petroleros estadounidenses.²⁶ Su racismo agudizaría aún más los conflictos entre ambos países, que se centraban en la deuda externa, el problema petrolero y a los repartos agrarios.²⁷ Como respuesta a las medidas políticas del Presidente Calles algunos medios de comunicación estadounidenses, alineados a los intereses imperialistas, lo tacharon de “bolchevique” e incrementaron sus críticas cuando este apoyó militarmente al movimiento del político liberal Juan Sacasa en Nicaragua en contra de los propios intereses norteamericanos. Sacasa se había levantado durante 1926 en contra del gobierno golpista del empresario Adolfo Díaz, impuesto por el imperialismo estadounidense.²⁸

El panorama interno en México, después de la rebelión delahuertista, también se complicó. El gobierno enfrentó a múltiples rebeliones cristeras entre 1926 y 1927, organizadas y financiadas por la alta jerarquía de la Iglesia mexicana como reacción a las leyes del 24 de junio de 1926 expedidas por el Presidente Calles. Estas penalizaban la indumentaria religiosa en la vía pública y obligaban a todos los clérigos a registrarse ante autoridades civiles. Ubicados principalmente en el Occidente del país, los grupos cristeros, subestimados en un principio por Calles, pondrían en jaque al gobierno federal durante bastante tiempo ya que no serían apaciguados sino hasta mediados de los años treinta, ya durante el gobierno del General Lázaro Cárdenas.

El gobierno de Calles sufrió otro golpe del intervencionismo estadounidense cuando Washington canceló el comercio de armas y pertrechos en 1926 como represalia por el caso de Nicaragua. La posibilidad de una intervención militar en México por parte del ejército yanqui fue casi inminente. Sin embargo el gobierno mexicano, como respuesta, publicó en

²⁶ María del Carmen Collado, *Dwight Morrow: reencuentro y revolución en las relaciones entre México y Estados Unidos 1927-1930*, México, Secretaría de Relaciones Exteriores, 2005, p. 51.

²⁷ John Dulles, *Op Cit*, p. 291-295.

²⁸ *Ibidem*, p. 294.

1927 documentos que evidenciaban los planes de Sheffield y el Secretario de Estado, Frank Kellogg, para ocupar militarmente la República Mexicana.²⁹ Las críticas hacia el intervencionismo yanqui se incrementaron por parte de algunos periódicos estadounidenses y empresas que tenían inversiones en México como la *Ford*.³⁰ Sin embargo fueron los casos de corrupción de los congresistas norteamericanos que impulsaban el intervencionismo en México, los que orillaron al gobierno estadounidense a cambiar su estrategia a partir de 1927.³¹ El embajador Sheffield fue sustituido por el magnate Dwight W. Morrow, personaje muy influyente en los Estados Unidos debido a su cercanía con el importante grupo de banqueros de JP Morgan.³²

El nuevo embajador rápidamente cambiaría el tipo de diplomacia que habían tenido los Estados Unidos con los gobiernos posrevolucionarios. Entre los años 1927 y 1930, Morrow negociaría con el gobierno callista la aplicación y límites de la llamada Ley del Petróleo, protegiendo los intereses de los banqueros y compañías estadounidenses. Esto se logró mediante una reformulación indefinida de las concesiones para los petroleros estadounidenses y refrendando, de esta forma, los tratados alcanzados años antes con Obregón.³³

El banquero embajador, de alguna forma, fue garante de un trato más tolerante del gobierno estadounidense en asuntos de la administración mexicana, de modo que Washington no tendría ya injerencia en temas tan espinosos como la reelección de Álvaro Obregón en 1928. La segunda llegada al poder de Obregón no se consumó pues fue asesinado por un fanático religioso durante una celebración en el restaurante del parque de la Bombilla. Cabe resaltar que los contactos sociales de Morrow en diferentes ciudades americanas como New York o Chicago, permitieron que expresiones artísticas del nacionalismo cultural, como el muralismo de Diego Rivera y la gran producción artesanal popular, pudieran difundirse por

²⁹ María del Carmen Collado, *Op Cit*, p. 33.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ John Dulles, *Op Cit*, p. 295.

³² María del Carmen Collado, *Op Cit*, p. 26-30.

³³ *Ibidem*, p. 55-56.

aquellas tierras.³⁴ El embajador y su esposa Elizabeth C. Morrow, profesaron siempre un gran interés por la cultura y la historia de México.

La complicada relación diplomática entre estos dos países se reflejaría en diversos vínculos culturales y sociales gestados durante los años veinte, propiciando un intercambio turístico y periodístico, tanto entre ciudadanos estadounidenses en México, como de mexicanos en ciudades de la Unión Americana. Esto incrementó también el contacto cultural entre ambas naciones. Mientras México se convertía en una revolucionaria y exótica “Atlántida Morena”,³⁵ para viajeros y periodistas estadounidenses, los intelectuales y clases medias de la capital mexicana gustaron vestir a la moda americana y pasar su ocio con diferentes entretenimientos provenientes del vecino del norte.

1.2 Nacionalismo cultural y Atlántida Morena

El intercambio cultural entre Estados Unidos y México, se dio en un momento clave para la delimitación ideológica de la cultura popular en ambos países. Por un lado, los yanquis, victoriosos de la Gran Guerra, experimentaban una revolución de consumo y entretenimiento que se expandía por todo occidente, a la par de un auge económico sin precedente, impulsado por innovaciones tecnológicas como la radio, el automóvil o los electrodomésticos.³⁶

Mientras tanto en medio de la convulsa situación mexicana, algunos intelectuales ensayaban las primeras aproximaciones en la delimitación de lo que posteriormente se identificaría como la búsqueda de la definición de “lo mexicano”. El proyecto educativo de José Vasconcelos impulsado durante 1921, buscó establecer un ideal emblemático de la mexicanidad revolucionaria, mediante concepciones sobre la población, las costumbres, la historia de México y la cultura popular. Este fue el inicio del proceso de construcción de los

³⁴ María del Carmen Collado, “La mirada de Morrow sobre México: ¿preludio de la Buena vecindad?”, en *Secuencia revista de historia y ciencias sociales*, no.48, 2000, p. 221.

³⁵ Mauricio Tenorio, “*Hablo de la ciudad*” *Los principios del siglo XX desde la Ciudad de México*, México, Fondo de Cultura Económica, 2017, p. 149.

³⁶ Ricardo Pérez Montfort, “The Appearance and Rise of Popular Culture: Mexico, Russia and the United States 1917-1920” en Stefan Rinke y Michael Wildt (eds.) *Revolutions and Counter-Revolution. 1917 and its Aftermath from a Global Perspective*, Campus Verlag, Frankfurt/New York, 2017, p. 321-338.

diversos nacionalismos culturales que dominarían el espectro de las artes mexicanas durante la primera mitad del siglo XX. Estas élites posrevolucionarias reivindicaron en un primer momento la cultura popular rechazada por las academias durante el porfiriato. Pero no tardaron en utilizarla ideológicamente como adoctrinamiento social. De modo que el nacionalismo “se estableció como un “deber ser” para la cultura de ese pueblo mexicano que rápidamente se fue separando de la esfera de lo real para pasar al espacio de lo ideal”.³⁷

El nacionalismo cultural fue reivindicado en manifiestos, periódicos, revistas y murales con alto contenido revolucionario, tratando de mostrar el ascenso cultural y social que había alcanzado el pueblo mexicano gracias a la Revolución, ensalzando las figuras del obrero, el campesino y el indígena. El nacionalismo también se afianzó en la preponderancia de un espacio considerado propiamente mexicano, en el cual el pueblo rural conformaba el paisaje del “verdadero” México, y se anteponía con la modernidad de las grandes ciudades de los años veinte, como New York, París o la muy afrancesada y porfirista Ciudad de México. El discurso nacionalista, no obstante, se configuró por una elite académica e intelectual residente en la Ciudad de México, que promovió la difusión de las expresiones populares de las diferentes regiones del país como una amalgama de la mexicanidad, poniendo énfasis en la diversidad cultural del México rural mostrada por la Revolución. Este sería el fundamento del nacionalismo durante gran parte de los años veinte, hasta la consolidación de sus figuras estereotípicas una década después, representadas en la fiesta mexicana, la china poblana, el mariachi y la música ranchera.³⁸

Esta idealización del México posrevolucionario, no sería solo obra de los pensadores y artistas mexicanos; también muchos extranjeros, principalmente estadounidenses contribuyeron a su construcción, generándose un vínculo singular entre intelectuales y viajeros de ambas naciones. Por ejemplo algunos periodistas estadounidenses como Stuart Chase, quien vivió durante los veinte en la ciudad, estaban convencidos que el verdadero México se encontraba en la población rural. Su capital moderna y cosmopolita era como una especie de máscara del “verdadero México”.

³⁷ Ricardo Pérez Montfort (coord.), *La cultura* (vol. IV de la colección *México contemporáneo 1808-2014*), México, El Colegio de México/ Fondo de Cultura Económica/Fundación Mapfre, 2015, p.143.

³⁸ Ricardo Pérez Montfort, *Estampas del nacionalismo popular mexicano*, 2da. ed., México, Ciesas, 2000, p.128-130.

México desde la perspectiva del exotismo de los extranjeros que lo visitaron entre 1880 y 1940 se configuró por prejuicios y estereotipos principalmente estadounidenses. Se trataba de poblaciones rurales alejadas de la modernidad. Eran raza y cuerpos indígenas, que convivían con la industrializada y moderna capital. Mauricio Tenorio Trillas habla de esto utilizando el concepto de la “Atlántida Morena”. El historiador menciona que durante los años veinte, y con el agregado del discurso revolucionario, muchos americanos y europeos configurarían la experiencia de la “Atlántida Morena” desde una agradable y exótica capital mexicana. Estos viajeros extranjeros idealizarían a la Atlántida Morena “rechazando” el “confort, bohemia y riqueza” de la Ciudad de México. Ya que para ellos “la Atlántida auténtica” se encontraba en las comunidades rurales, habitadas por representantes genuinos de “la verdadera raza mexicana”. Por lo tanto ciudades cosmopolitas como la Ciudad de México o Nueva York eran justo lo contrario.³⁹

Estas ideas estadounidenses, al estar enfocadas en la vida rural y popular del país, no se correspondían con algunas escenas de la moderna vida que gozaba la capital de México en aquel contexto. Por ello los viajeros estadounidenses omitieron en sus relatos las comodidades urbanas de la Ciudad de México, para enfatizar la condición mayormente rural del país. Por ejemplo Bertram Wolfe, estadounidense comunista radicado en la Ciudad de México durante los años veinte, escribió una década después al regresar a su país:

A escala nacional México es una tierra de gran diversidad e infinita variedad; localmente hay una marcada homogeneidad y uniformidad... En estos poblados aislados hay una verdadera vida folclórica, costumbres folclóricas, cultura folclórica, canciones folclóricas, folclor. En estos sitios existe un alto grado de similitud y solidaridad comunal.⁴⁰

Lo anterior da cuenta de cómo, en el fondo, los intelectuales del nacionalismo cultural y los pensadores estadounidenses radicados en México, compartieron ideas similares con respecto al estereotipo del México rural,⁴¹ negando el papel cosmopolita de la Ciudad de México ya que no encajaba dentro de las nacientes ideas del nacionalismo cultural. Lo

³⁹ Mauricio Tenorio, *Op Cit*, p. 232.

⁴⁰ Bertram Wolfe, *Portrait of Mexico*, Covici-Friede Publishers, Nueva York, 1937, p. 21-22.

⁴¹ El estereotipo busca ser la síntesis de las características anímicas, intelectuales y de imagen, aceptadas o impuestas, de determinado grupo social o regional. Se manifiesta en diversas representaciones, conceptos y actitudes humanas, desde el comportamiento cotidiano hasta las más elaboradas referencias al estado nacional. Ricardo Pérez Montfort, *Estampas del nacionalismo popular mexicano*, *Op Cit*, p. 122.

anterior quizá se debió a la peculiar situación que esta ciudad tenía para los años veinte. Aunque ya gozaba de una traza moderna en parte del centro y a lo largo del Paseo de la Reforma y colonias aledañas, en sitios como Xochimilco o Santa Anita, seguía conservando su paisaje campirano compuesto de ríos, canales y calles sin pavimentar. Esto influiría enormemente en quienes la visitaron durante esta década, ya que si bien era una ciudad cosmopolita en colonias habitadas por las clases medias y altas, en los barrios y pueblos más alejados la precariedad y tradicionalismo de la vida rural conformaba el día a día del campesinado.

No obstante, justo en un contexto como el de los años veinte, en los cuales las delimitaciones raciales estaban muy en boga para la sociedad Occidental, algunos intelectuales mexicanos y estadounidenses tuvieron concepciones diferentes sobre la raza mexicana. Los primeros fueron mestizofílicos, aunque en constante pugna con intelectuales que reivindicaban la tradición hispánica, mientras que los segundos, con una visión purista y racista, buscaban aztecas o criollos genuinos entre los pueblos pintorescos de México. El racismo de los viajeros e intelectuales estadounidenses fue un elemento nodal para entender la concepción de la “Atlántida Morena”. La Ciudad de México, aunque sería constantemente ignorada por algunos de estos intelectuales, siguió formando parte de esta idealización, según Mauricio Tenorio, gracias sobre todo a la piel morena de sus habitantes.

Sin embargo estas construcciones intelectuales solo serían uno de los muchos elementos puestos en boga en el diverso intercambio cultural que hubo entre americanos y mexicanos durante los años veinte y treinta. En este sentido el estilo de vida estadounidense, que acompañaba a estos viajeros estadounidenses, comenzaría a ser reproducido, principalmente, por las clases medias y altas de la capital del país.

La Ciudad de México tendía a incorporar ciertas costumbres y modas propias del *American Way of Life*,⁴² gracias, en gran medida, a la aparición de diferentes hábitos de consumo y productos que ofertaba el vecino del norte para aquellos tiempos. Estos, poco a

⁴² Según el historiador Willi Paul Adams el modelo de vida estadounidense de los años veinte se apuntaló como la primera sociedad de consumo masivo en Occidente. Se logró gracias al crecimiento económico de los Estados Unidos durante el periodo entreguerras, y al impulso de desarrollos tecnológicos, producción masiva, cadenas de montaje, y sistemas masivos de distribución de mercancías apuntalados por la publicidad. Willi Paul Adams, *Los Estados Unidos de América*, Siglo XXI Editores, México, 1979, p 257.

poco, fueron introducidos en la población de 615 000 personas que tenía la ciudad según el censo de 1921.⁴³ El cine estadounidense, el automóvil, la radio, el fonógrafo, el teléfono, el entretenimiento nocturno en modernos salones de baile, y también, los múltiples anuncios comerciales que comenzaron a aparecer en las calles, periódicos y revistas de la ciudad, dan cuenta de esta cultura capitalista y comercial que se expandía gradualmente. La capital del nuevo gobierno revolucionario, para los años veinte, se encontró en una compleja transición cultural en la cual se sintetizaron los referentes cosmopolitas y eurocentristas de algunas vanguardias, el novedoso modo de vida americano y la historia de la Ciudad de México, bastante vinculada con el tradicionalismo religioso.

1.3 El periodismo posrevolucionario y *El Universal*

La Revolución se convirtió en parteaguas para el nacimiento de las empresas periodísticas que dominarían el espectro mediático de la primera mitad del siglo XX mexicano. Estos periódicos revolucionarios retomaron, no sin dificultades, el modelo de producción de los impresos del régimen de Porfirio Díaz, modernizando sus contenidos y estableciendo cierta crítica y autonomía ante los gobiernos revolucionarios de los años veinte.⁴⁴

La mayoría de los periódicos porfiristas se habían enfocado en el hecho noticioso, sesgando y censurando, de acuerdo con los intereses que tenían con la oficialidad gubernamental. Además conservaban una presentación tosca y pragmática muy al estilo francés.⁴⁵ Sin embargo, a finales del Porfiriato, surgieron semanarios culturales como *El Mundo Ilustrado* que llenaron sus páginas de crónicas teatrales u operísticas, críticas literarias y filosóficas, o notas sobre actualidad y moda, acompañadas de imágenes a color y anuncios publicitarios. Este semanario marcó la pauta para el periodismo cultural en México de principios del siglo XX. Debido a que, según Antonio Saborit, modificó de

⁴³ Universidad de Veracruz, *Censo de población y vivienda 1921*, <https://www.uv.mx/apps/censos-conteos/1921/menu1921.html> (consultado el 21 de julio del 2020).

⁴⁴ Ana María Serna, "Periodismo, Estado y opinión pública en los inicios de los años veinte (1919-1924)", en *Secuencia revista de historia y ciencias sociales*, no.68, 2007, p. 83.

⁴⁵ Adriana Pineda, Celia Del Palacio, (coord.), *La prensa decimonónica en México: objeto y sujeto de la historia*, México, Universidad de Guadalajara y Universidad Michoacana de San Nicolás Hidalgo, 2004, p. 137-147.

“manera radical la monocromía y reiteración de los contenidos así como la presentación de los textos”, además de que fue de los primeros en promover y crear una “idea propia de actualidad por medio de todo tipo de historias”.⁴⁶

El *Mundo Ilustrado* impulsó la modernización del periodismo mexicano al contar con un gran tiraje por ser el suplemento semanal del periódico oficial del régimen porfirista *El Imparcial*, propiedad de la Familia Reyes Spíndola. Tanto el periódico como la revista serían de las primeras en imprimirse industrialmente, sirviendo como ejemplo para las publicaciones surgidas de la Revolución como *El Universal* y su suplemento *El Universal Ilustrado*. Según Antonio Saborit, *El Mundo* resaltaba entre los demás, por su eficaz sistema de autofinanciamiento publicitario que se basaba en costear los costos de producción e impresión de cada entrega vendiendo suficientes espacios publicitarios, en los cuales promocionarían diversos “productos de interés”. Estos semanarios culturales tendrían la particularidad de ser “una suerte de catálogos” de diferentes productos, “algunos para leer y mucho más para consumir, a la manera de los calendarios Bouret y los catálogos de las casas comerciales de la época”⁴⁷

La fórmula de *El Imparcial* sería la base para el proyecto del periodista tabasqueño Félix Fulgencio Palavicini, quien también se había desempeñado como diputado constituyente entre 1916 y 1917. Aprovechando el respaldo que le brindó el gobierno de Venustiano Carranza fundaría su periódico, después de haber tenido un paso fugaz por la dirección del *El Imparcial* en pleno declive, y por la Secretaría de Instrucción Pública. Palavicini, reunió junto con políticos carrancistas 50 000 pesos en oro mexicano para fundar la Compañía Periodística Nacional, y publicar el primer número de *El Universal* durante 1916.⁴⁸ Esto fue posible gracias a las alianzas que Palavicini, había hecho en la Cámara de Diputados, cuando formó parte del “Bloque Renovador” durante la XXVI Legislatura, además de que gozaba de cierto prestigio entre los constitucionalistas como un periodista de

⁴⁶ Antonio Saborit, *El Universal Ilustrado Antología*, México, Fondo de Cultura Económica, 2017, p. 19.

⁴⁷ *Ibidem*, p.20.

⁴⁸ Los otros socios fueron: Manuel Amaya, Luis Cabrera, Pascual Ortiz Rubio, Nicéforo Zambrano y Rafael Sanchez Viesca. Antonio Saborit, *Op Cit*, p. 16.

trayectoria revolucionaria, que incluso había comenzado su carrera siendo opositor al porfiriato.

El Universal se convertiría, después de la promulgación de la Constitución de 1917 en uno de los diarios insignia del régimen de Venustiano Carranza.⁴⁹ Junto con el *Excelsior*, nacido en 1917, *El Universal* fue uno más de los responsables de cubrir el acontecer de la Ciudad de México. Ambas empresas periodísticas optarían por hacer periodismo moderno, a la americana, ya que acompañaban la información con gráficas, imágenes, fotografías y caricaturas.⁵⁰ Además de estos periódicos, otros impresos como el *Heraldo de México* y *El Demócrata*, aprovecharon el contexto de apertura mediática, incentivado por Álvaro Obregón entre 1920 y 1923, para afianzar o manifestar los intereses políticos y económicos de sus propietarios y directores.⁵¹ Esto posibilitó la rearticulación paulatina en la Ciudad de México de una opinión pública que, si bien estuvo determinada por las disputas políticas entre personajes importantes para el contitucionalismo, como el propio Palavicini, se forjó desde cierta apertura editorial para los medios periodísticos.⁵²

El primer grupo de trabajo de *El Universal* se conformó por un grupo de periodistas de los extintos medios porfiristas, y alguno que otro empleado de la administración pública. Entre ellos destacaban Arturo Cisneros Peña, Edmundo Fernández Mendoza, el “Gato” Toquero quien fuera excolaborador del *Imparcial*, Enrique de Llano, Jesús Gómez, Manuel Antonio Romero, Antonio Pastor, Rafael Solana y Carlos Alcalde.⁵³ Estos hombres pronto serían sustituidos por jóvenes que llegarían durante los años veinte para renovar el enfoque periodístico del diario. Entre ellos estuvieron: Carlos González Peña, José D. Frías, Carlos Noriega Hope y Francisco Zamora. La sucesión generacional hizo que el diario se dedicara, cada vez más, a referirse y a reproducir los hábitos propios del “American way of life” mediante una difusión de imágenes y anuncios de diferentes productos entre los que se destacaban coches, electrodomésticos y espectáculos públicos como funciones de cine,

⁴⁹ Bernardo Masini, *Un caudillo y dos periódicos Álvaro Obregón como modelo de la relación entre la prensa y el poder en la revolución mexicana*, México, Instituto Mora, 2016, p. 147-153.

⁵⁰ Ana María Serna, “Prensa y sociedad en las décadas revolucionarias (1910-1940)”, en *Secuencia revista de historia y ciencias sociales*, no.86, 2014, p. 126.

⁵¹ Ana María Serna, “Periodismo, Estado y opinión pública en los inicios de los años veinte (1919-1924)”, *Op Cit.* p. 77-83.

⁵² *Ibidem*, p. 82-83.

⁵³ Antonio Saborit, *Op Cit.*, p. 17.

teatro, o de “dancing”. Este último resalta como un acontecimiento propio del baile popular que justo comenzaría en los años veinte y se reproduciría por la clase media del mundo urbano Occidental hasta los años sesenta.⁵⁴

En 1923 Felix Palavaccini renunció a la Compañía Periodística Nacional, dando inicio a la gestión del abogado y empresario Miguel Lanz Duret como gerente, y del experimentado periodista Jesús Gómez Ugarte en la dirección. Como *El Universal* había enarbolado un posicionamiento político oficialista desde la dirección de Palavicini, la ruptura entre Obregón y Carranza durante 1919 y 1920, obligó al diario a tomar cierta distancia con el grupo sonoreense.⁵⁵ No obstante cuando el Plan de Agua Prieta triunfó, *El Universal* se adecuaría al gobierno obregonista, aprovechando la apertura gubernamental. Lo anterior, incluyendo la salida de Palavicini, matizó los intereses políticos de *El Universal*, de modo que a partir de 1923 seguiría siendo oficialista, pero pondría más énfasis en la generación de hábitos propios de una sociedad de consumo, dejando de lado la militancia política que había tenido desde 1917 como un diario emanado del constitucionalismo.⁵⁶

Apegándose a los ideales de la perspectiva noticiosa del periodismo yanqui que priorizaba la inmediatez de la información, *El Universal*, “se constituía de discursos y anécdotas moralistas y progobierno apegados a la enseñanza con valores y al ejercicio de prácticas cotidianas para resaltar una idea de vida nacional”.⁵⁷ Durante los años veinte, *El Universal* afincó su sentido editorial en una ideología conservadora, fundamentada en supuestamente “proclamar la verdad y la justicia”.⁵⁸ Estas directrices emanadas de la Constitución de 1917 también buscaban generar un nacionalismo “sui generis”, enfocado en hábitos de consumo considerados urbanos y modernos, sin olvidar, claro está al tradicionalismo de la moral cristiana.⁵⁹

⁵⁴ Alberto Dallal, *El “dancing” mexicano*, 4ta ed., Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2000, 327 p.

⁵⁵ Bernardo Masini, *Op Cit*, p. 152-153.

⁵⁶ *Ibidem*, p. 165-172.

⁵⁷ Arturo Albarrán Samaniego, *Por donde todos transitan. La Ciudad de México en las páginas de El Universal*, México, Secretaría de Cultura, 2016, p. 26.

⁵⁸ *Ibidem*.

⁵⁹ *Ibidem*, p. 248-249.

Estos valores se reflejarían en los artículos de opinión de secciones habituales del periódico en aquellos años como “Apuntes al Natural” escrita por Francisco Zamora, “Cosas de antaño” de Manuel Mestre, “La columna médica” de Salvador Uribe y la “Tribuna del buen soldado” responsabilidad de Gustavo A. Salas.⁶⁰ Junto con estos espacios editoriales, el diario filtraría su discurso moral en los anuncios y en las caricaturas. Con el fin de construir ejemplos cívicos para las clases acomodadas de la capital del país, *El Universal* se convertiría en un medio eficaz, aunque sutil, para la expansión de una moral claramente empresarial y religiosa, en años tan complicados para el catolicismo mexicano como lo fueron la segunda mitad de los veinte.⁶¹ Fungiría entonces como un diario reaccionario y contrario a las políticas anticlericales y antireligiosas de la administración del General Plutarco Elías Calles. Por ejemplo previo a la cuaresma de 1926 *EL Universal* realizó una gran cobertura del Carnaval. En sus secciones editoriales y en reportajes gráficos se le difundió como una fiesta popular que integraba a todas las clases sociales de la Ciudad de México, y como un aliciente ante la suspensión de las actividades religiosas implementadas por el gobierno federal. Los articulistas, aprovechando la ocasión carnavalesca, escribieron este tipo de textos:

La religión de Cristo ha sido uno de los enormes factores de la civilización moderna. Atacarla sistemáticamente, como atacar a cualquier otra predominantemente en un pueblo, es socavar en este una de las bases del nacionalismo {...}. El supremo mando terrenal se lo reservan los Césares: el espiritual no les preocupa. Porque su papel no es el del salvador de almas sino el que les asignaba Cicerón en La República en el sueño de “Scipión para los que salvan”, ayudan y engrandecen a la Patria, hay un lugar reservado en el cielo {...} Es innegable que el cristianismo transformó las civilizaciones occidentales...⁶²

Esta ideología conservadora permearía todas las publicaciones de la Compañía Nacional Periodística durante los años veinte. Por ello su semanario cultural *El Universal Ilustrado*, publicado cada jueves, tampoco se alejaría de tal posicionamiento, y siendo uno de los impresos más plurales y diversos de la época, también publicó diversas críticas que

⁶⁰ *Ibidem*, p. 25.

⁶¹ *Ibidem*, p. 26-27, 217-218.

⁶² Esteban Maqueo, “Estado e Iglesia”, *El Universal*, 18 de febrero de 1926, México p.3.

partieron del tradicionalismo nacionalista y religioso, para censurar la llegada de las modas estadounidenses.

1.4 *El Universal Ilustrado*

El Universal Ilustrado se fundó el 11 de mayo de 1917 gracias al esfuerzo del escritor Carlos González Peña, quien buscaba “incentivar un provechoso acercamiento entre México y Estados Unidos mediante una atractiva publicación cultural”.⁶³ En el primer número del semanario el escritor explicaba la dirección editorial del mismo:

Arrostramos esta empresa, que demanda esfuerzos enormes, confiados en que el público sabrá corresponderla (...) *El Universal Ilustrado* no es un periódico de “sensacionalismo” brutal ni de desenfrenado noticierismo. Ha procurado colocarse en el justo medio: informa, pero también enseña. Revestido en su parte gráfica de las mejores galas –los cuales se irán desenvolviendo y acentuando a medida del paso de los días-, no sólo ha reunido en sus talleres un personal selecto de operarios; asimismo, en sus páginas anhela en amistoso y agradable consorcio a las mejores plumas y a los mejores artistas de lo plástico...⁶⁴

La presentación del semanario que hizo González Peña explicaba el perfil de revista comercial que tendría durante aquellos años, sirviendo tanto para el ocio como para la difusión artística, científica y cultural. Según Antonio Saborit la creación de *El Universal Ilustrado* coincidió con el regreso de algunos exiliados importantes que habían huido de México durante la Revolución y que volvían poco después de la promulgación de la Constitución de 1917.⁶⁵ Entre estos destacaron Manuel M. Ponce, José D. Frías y José Juan Tablada. Este último regresó a México como parte del equipo de diplomáticos de Venustiano Carranza.⁶⁶ Los tres serían colaboradores asiduos del semanario durante la década siguiente.

Bajo la dirección de Carlos González Peña *El Universal Ilustrado* fue muy parecido a su predecesor porfirista *El Mundo Ilustrado* en términos de contenidos y diseño, siendo manifiesta la calidad de sus colaboradores desde sus primeros años. Contó con la participación de Ramón López Velarde, Antonio Caso, Fernando de Fuentes, Francisco

⁶³ Antonio Saborit, *Op Cit*, p. 19.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 18.

⁶⁵ *Ibidem*, p. 22.

⁶⁶ *Ibidem*.

Monterde Icazbalceta, Rubén M. Campos, Rafael Pérez Taylor o Alejandro Quijano.⁶⁷ Cabe mencionar que de 1917 a 1920, después del periodo de González Peña, la dirección del semanario sería ocupada sucesivamente por Xavier Sorondo,⁶⁸ y María Luisa Ross.⁶⁹

Con la llegada de los “locos años veinte” *El Universal Ilustrado* modernizó sus intereses editoriales, convirtiéndose en un importante foro para las diversas y jóvenes personalidades de la cultura nacionalista mexicana. Lo anterior se debió, en gran medida, a dos factores; la entrada del joven periodista y crítico de cine Carlos Noriega Hope en 1920 como director, y a la compra de *El Universal* hecha por el empresario Miguel Lanz Duret a Palavicini, tres años después. Con estos cambios *El Universal Ilustrado* se iría vinculando cada vez más con el modo de vida y costumbres de los estadounidenses, a su vez que colaboraba con la maquinaria política del gobierno posrevolucionario. Articulaba así su enfoque editorial desde un doble posicionamiento que partía del nacionalismo, y a la vez que mostraba una postura liberal, plural y popular por un lado, por el otro le era fiel a la moral conservadora, empresarial y religiosa que se reproducía en los artículos de opinión del diario *El Universal*.

Carlos Noriega Hope tenía 21 años cuando se le encomendó la tarea de ser el director del semanario. Este regresaba de una estancia que había hecho por algunos meses en la ciudad de Los Ángeles, California, donde había conocido Hollywood y la industria cinematográfica estadounidense. Gracias a este viaje se interesó por la crítica y la realización

⁶⁷ *Ibidem*, p. 20.

⁶⁸ Francisco Xavier Sorondo Rubio nació el 8 de julio de 1883 en la Ciudad de México. Fue un periodista, escritor y diplomático que publicó en impresos como *Revista de Revistas*, *Jueves de Excelsior* o *El Universal Ilustrado*. De este último fue director entre 1918 y 1919, hasta que a petición de Jesús Urueta, se convirtió en auxiliar del servicio diplomático mexicano en ciudades como Buenos Aires, Argentina, La Paz, Bolivia y Montevideo, Uruguay. Regresó en 1920 y siguió trabajando como redactor y articulista de las mencionadas revistas, además de que se desempeñaría como subdirector editorial de *Excelsior* durante 25 años. Sorondo fue un conocido promotor del charrismo mexicano, siendo de los fundadores de la Asociación Metropolitana de Charros.

⁶⁹ María Luisa Ross fue una destacada periodista, maestra y escritora nacida en Tulancingo Hidalgo en 1880. Comenzó su carrera periodística muy joven, siendo colaboradora de *El Mundo Ilustrado*, *El Imparcial* y *El Universal*. En 1910 fue nombrada, junto a José Luis Velasco, secretaria de redacción de *Revista de revistas* y en 1919 se desempeñaría como directora del *Universal Ilustrado*. Se tituló posteriormente como maestra por la Escuela Normal para profesoras, y cursó la carrera de Lengua en la Escuela de Altos Estudios. Fue creadora de la Unión Feminista Iberoamericana y de la estación radiofónica de la SEP en 1925, con el aval del presidente Calles. Además se desempeñó como embajadora cultural de la Universidad Nacional de México en Europa. Y formó parte del grupo de fundadores de la Cruz Roja Mexicana.

de cine, además de promover su difusión, y la de la radio, en la capital de México.⁷⁰ Mientras trabajaba como articulista de cine del periódico *El Universal*, Noriega Hope sustituyó a María Luisa Ross en la oficina de dirección, asumiendo el cargo junto a la joven jefa de redacción Esperanza Velázquez Bringas,⁷¹ quien también participaba activamente en la política socialista de la liga feminista “Rita Cetina Gutiérrez”, afincada en Mérida Yucatán.⁷² A partir de que Noriega Hope asumió aquella dirección, impregnaría en el semanario parte de su experiencia con la prensa estadounidense.

Como interesado en la cultura del vecino del norte, Noriega Hope incentivó una reinención de *El Universal Ilustrado*, dando cabida a notas frívolas sobre actualidad del “star system” estadounidense, a la par de publicar célebres secciones literarias de autores mexicanos y estadounidenses. De 1922 a 1925, fueron difundidos distintos textos periodísticos y literarios sobre el ambiente cultural de la posrevolución. Además, retomó el autofinanciamiento publicitario de *El Mundo Ilustrado*, redoblando esfuerzos en la creación de un concepto unitario en el diseño del semanario,⁷³ siguiendo a las revistas estadounidenses como *Vogue* o *Cosmopolitan*.

Pero sobre todo brindó un foro diverso para la opinión pública capitalina. Algunos que publicaron en la revista durante la dirección de Noriega Hope fueron: Alfonso Reyes, José D. Frías, Rafael López, Manuel Maples Arce, Julio Jiménez Rueda, Diego Rivera, Salvador Novo, José Juan Tablada o Manuel Horta. Además de Francisco Monterde, Manuel M. Ponce, Carlos Chavez, Francisco Ortega, Jorge Cuesta, Carlos Mérida, José Gorostiza, Manuel Gamio, Adolfo Fernández Bustamante, Guillermo Jiménez, Xavier Villaurrutia, Gerardo Murillo y Jean Charlot⁷⁴

⁷⁰ Virginia Medina, “Carlos Noriega Hope El ilustrado de periodismo, cine y radio”, *Academia*, 2018, https://www.academia.edu/34900476/Carlos_Noriega_Hope_El_ilustrado_del_periodismo_cine_y_radio.

⁷¹ Antonio Saborit, *Op Cit*, p. 9.

Esperanza Velázquez Bringas nació en Córdoba, Veracruz en el año de 1888. Fue pedagoga, abogada y periodista de tendencia socialista y feminista. En 1922 sería la encargada del gobierno yucateco del gobernador socialista Felipe Carrillo Puerto, de implementar la que fue una de las primeras campañas de control de natalidad en la historia de México.

⁷² Sarah Buck, “El control de la natalidad y el día de la madre: política feminista y reaccionaria en México, 1922-1923”, en *Signos históricos*, no. 5, 2001, p. 9-53.

⁷³ Elisa González, “La vida oculta de *El Universal Ilustrado*: el arte como comunicación a través del medio impreso”, Tesis de doctorado, Centro de Cultura Casa Lamm, 2009, p. 85-140.

⁷⁴ *Ibidem*, p. 23.

También publicaron durante aquellos años, personajes tan conocidos como el maestro José Vasconcelos y jóvenes como Daniel Cosío Villegas, el cronista Baltasar Dromundo y los escritores Antonio Castro Leal, Gilberto Owen, Mariano Azuela o Rafael Heliodoro Valle. Lo mismo hicieron personajes como Julian Carrillo, Marco Aurelio Galindo y Xavier Icaza.

El Universal Ilustrado contribuyó a la conformación de un tipo específico de nacionalismo cultural que se entremezclaba con la modernidad de su proyecto periodístico, generando un corpus singular de notas que hablaban del acontecer del “pueblo mexicano”, y de sus diferentes expresiones artísticas, a la par de dar espacio a noticias que eran relevantes en París, New York o Berlín. Sus artículos también se referían repetidamente al impacto de algunas modas extranjeras, de origen francés y estadounidense, entre las clases populares de la Ciudad de México y del país. Por ejemplo en 1921, como conmemoración de los cien años de la consumación de la Independencia de México, el semanario difundió ampliamente un concurso llamado “La India bonita”, organizado por el periódico *El Universal* durante agosto de aquel año.⁷⁵ En este se buscó revalorar la belleza de la raza primigenia de la mexicanidad, tratando de encontrar a la indígena más bella entre diez muchachas de diferentes regiones del país.

Mariana Bibiana Uribe, hablante del náhuatl, ganaría el certamen, abriéndose cierto espacio entre los escenarios teatrales y las empresas de publicidad de los años veinte, conociendo, incluso, a personalidades de la clase política como Alberto J. Pani o al propio Álvaro Obregón.⁷⁶ El concurso de “la India Bonita” tendría bastante repercusión entre los críticos y periodistas, incluso Manuel Gamio publicaría el 17 de agosto de 1921 en las páginas de *El Universal Ilustrado* una justificación del certamen que titularía “La Venus India”, en el que haría hincapié en la reivindicación racial que este tipo de concursos hacían de la estética indígena ante los cánones occidentales. Cabe mencionar que eventos como el mencionado, al igual que loterías de cuantiosos premios, serían una estrategia del diario *El*

⁷⁵ Ricardo Pérez Montfort, *Estampas del nacionalismo popular mexicano*, Op Cit, p. 174.

⁷⁶ *Ibidem*,

Universal para acrecentar su capacidad de circulación, ya que estos eran exclusivos de sus subscriptores.⁷⁷

El Universal Ilustrado también fue un importante órgano de difusión de vanguardias artísticas y literarias del contexto, permitiendo que grupos como Los Contemporáneos, y sobre todo, Los Estridentistas, polemizaran y dieran a conocer sus propuestas artísticas y estéticas.⁷⁸ Estos últimos se encontraban vinculados con el semanario gracias al escritor y periodista Árqueles Vela, quien colaboraría en la oficina de redacción del semanario durante varios años, siendo incluso su secretario en 1923.⁷⁹ Con su sección “Siluetas y Cosas que pasan” firmada con su pseudónimo Silvestre Paradox, Vela se encargó de difundir pequeñas notas irónicas sobre la frívola vida moderna en Occidente, interesada en las modas populares como el charleston o en deportes como el box. Por su parte el mismo Carlos Noriega Hope fue considerado un simpatizante y amigo de este grupo de vanguardia. Incluso entre 1924 y 1925 compartió con Árqueles Vela y Gregorio Ortega el seudónimo José Corral Rigan, el cual utilizaban indistintamente para firmar artículos en el semanario.⁸⁰ La cercanía entre aquel grupo vanguardista y los directivos de *El Universal Ilustrado* permitió que los postulados apologéticos estridentistas sobre la modernidad, la ciudad, las vanguardias artísticas, el cine, la electricidad y las clases populares urbanas, fueran difundidos por el semanario. Entre todos estos temas el jazz destacó particularmente,⁸¹

Por otro lado, y trabajando a la par de los grupos de vanguardia, la revista nutría sus filas con distintos reporteros, -“reporters”- mexicanos que se dedicaban a escribir numerosas páginas de entrevistas, encuestas o reportajes de actualidad sobre teatro, cine o música. Este tipo de periodista había surgido en países anglosajones durante el siglo XIX, y se reforzó con labor en la Gran Guerra como corresponsales. El “reporter” basaba su trabajo en el

⁷⁷ Rosa Casanova, “De semanario artístico y popular a semanario mexicano con espíritu” en *Alquimia*, Año 11, n. 33, 2008, p. 15.

⁷⁸ Fernando Fabio, “Contemporáneos y Estridentistas ante la identidad y arte nacionales en el México post-revolucionario de 1921 a 1934” en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, Año 33, no. 66, 2007, p.207-223.

⁷⁹ Carlos Noriega Hope, “Árqueles Vela Poeta estridentista y secretario de Redacción”, en *El Universal Ilustrado*, , 5 de abril de 1923,México, p.II.

⁸⁰ Armando Pereira, coord., *Diccionario de literatura mexicana siglo XX*, 2da. Ed., México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004, p.382.

⁸¹ Roberto Rivelino, “El jazz y el estridentismo”, Tesis de licenciatura, Universidad Autónoma Metropolitana, 2007, 108 p.

pragmatismo de la experiencia del hecho noticioso y en la eficiencia informativa, opuesta al periodismo erudito y literario de los franceses. Los periodistas galos de aquel contexto creían que el “reporter” era una expresión más de la norteamericanización del periodismo, lamentable para escritores como Émile Zola, quien afirmaba que estos sacrificaban la crítica y la opinión por la inmediatez de la información.⁸²

Los “reporters” mexicanos se habían formado en los campos de batalla de la Revolución siendo, algunos de ellos, piezas claves para la difusión y triunfo de la causa revolucionaria.⁸³ No obstante, en los años veinte se adecuarían a la modernización del periodismo capitalino. En *El Universal Ilustrado*, y desde muy diferentes perspectivas, destacaron Fernando Ramírez de Aguilar alias Jacobo Dalevuelta, Manuel Horta que usaba el seudónimo el Caballero de Puck y Demetrio Bolaños Espinosa quien firmaba como Oscar Leblanc. También destacaron varias “reporters” mujeres como Alba Herrera y Ogazón y Antonia Bonifant López, mejor conocida como Cube Bonifant, quien se convirtió en una de las primeras cronistas de cine y articulistas en México durante los veinte.⁸⁴ También hubo reporteros que migraron de otras publicaciones como Gustavo F. Aguilar, alias Sanchez Filmador,⁸⁵ quien llegó a la redacción de *El Universal Ilustrado* en 1924 junto con el caricaturista Andrés Audiffred cuando se quedaron desempleados por el cierre del semanario cultural *Zig-Zag*.⁸⁶ Una vez en la revista de Noriega Hope, ambos formarían una mancuerna, Aguilar en las palabras y Audiffred en la ilustración, para elaborar una sección llamada “A través de mi vidrito”, en la que se versaba sobre las modas y situaciones cotidianas de la Ciudad de México, tales como el box, las corridas de toros, el dancing, o sobre alguno que otro asunto político.

Algunos “reporters” de la revista vivieron itinerantemente entre la Ciudad de México y ciudades extranjeras como New York, Chicago o París. Esto los puso en contacto con las

⁸² Yanna Hadatty, “Reportazgos e interviús: la influencia anglosajona”, *El Universal*, 6 de mayo del 2017, <http://confabulario.eluniversal.com.mx/reportazgos-e-intervius-la-influencia-anglosajona/> (consultado el 25 de febrero del 2019).

⁸³ Ana María Serna, “Prensa y sociedad en las décadas revolucionarias (1910-1940)”, en *Op Cit*, p. 125.

⁸⁴ Viviane Mahieux, “Cube Bonifant: una escritora profesional en el México post-revolucionario” en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, Año 33, no. 66, 2007, p.153-172.

⁸⁵ Rose Corral, Anthony Stanton, James Valender, *Laboratorios de lo nuevo: Revistas literarias y culturales de México, España y el río de la plata en la década de 1920*, México, Colegio de México, 2018, p. 247-269.

⁸⁶ *Ibidem*, p. 252.

últimas modas y acontecimientos de aquellas metrópolis, brindándoles la opción de juzgarlas desde una posición crítica que regularmente se tornó moralista. Entre ellos destacaron Rafael de Vera Córdova, J. Xavier Mondragón que a veces firmó como Pepe Rouletabille, José María González de Mendoza, Demetrio Bolaños y Francisco Zamora. De este último vale la pena hablar un poco: Zamora nació en Nicaragua en 1890, pero llegó a México en la primera década del siglo XX. Según información de la Universidad Nacional Autónoma de México en 1908 terminó sus estudios en la Escuela Nacional Preparatoria y dos años después comenzó su carrera en el periodismo escribiendo para el periódico *El Constitucional* de tendencia anti-reeleccionista. Para la década de los años veinte Francisco Zamora trabajaría en la oficina de redacción del periódico *EL Universal*, escribiendo una sección llamada “Apuntes al Natural”, que destacó, junto con otras del diario, por atender situaciones cotidianas de los habitantes de la Ciudad de México.⁸⁷ Lo hizo desde una perspectiva conservadora que buscaba establecer ejemplos urbanos y nacionalistas del buen ciudadano.⁸⁸ Zamora también sería un colaborador bastante relevante para la vida de *El Universal Ilustrado*. Publicaba sus escritos en la página 15 del semanario, que era la de presentación de la revista, con una columna que se tituló de diferentes formas, pero que siempre fue firmada como “Jerónimo Coignard”. Este apodo lo había tomado de la novela *Le Crime de Sylvestre Bonnard* escrita por Anatole France.⁸⁹

Por su parte, Carlos Noriega Hope haría lo mismo con el pseudónimo de Silvestre Bonnard. Ambos compartirían una amistad bastante cercana hasta la muerte de Noriega Hope en 1934. No sería tan descabellado pensar que Francisco Zamora fue un genuino representante de la crítica moral que existió en el semanario durante los años veinte con la llegada de las modas estadounidenses, siendo un contrapeso interesante a la pluralidad y apertura que Noriega Hope incentivaba en los contenidos.

Con este posicionamiento doble, *El Universal Ilustrado* enfocaría sus esfuerzos editoriales para satisfacer a las nacientes clases medias de la capital del país. Estos sectores sociales se habían quedado en medio del conflicto militar de la Revolución, conservando su moral porfirista afrancesada, aunque estaban dispuestos a aceptar los múltiples cambios que

⁸⁷ Alberto Albarrán, *Op Cit*, p. 25.

⁸⁸ *Ibidem*, p. 25-74.

⁸⁹ Antonio Saborit, *Op Cit*, p. 26.

la modernidad del periodo entreguerras ofrecía. Este público pertenecía además a la minoría lectora de la Ciudad de México y que para los años veinte estaba más acostumbrada a leer revistas que libros.⁹⁰ La investigadora Yanna Hadatty describe a los lectores de *El Universal Ilustrado* como “un público amplio interesado en la cultura urbana moderna que generan los medios masivos de comunicación, el cine, la radio, y los anuncios publicitarios de moda”. Lectores que consumían un tipo de “novedad cultural” que *El Universal Ilustrado* promocionaba entre “amas de casa, niños, hombres y mujeres jóvenes, oficinistas, gente de la bohemia y de las letras, de la Ciudad de México y del interior”⁹¹

El Universal Ilustrado trató de corresponder a aquel público, con artículos sobre diversiones americanas como el box, los dance halls y especialmente el jazz, difundiendo además nuevas modas e identidades sociales que se afincaban en la función consumista del “American way of life”, y que ponían en jaque a ciertas tradiciones y estereotipos del naciente nacionalismo revolucionario, a los que también se les daría una amplia difusión en la revista. Esto se podía constatar en una serie de artículos, publicados entre 1923 y 1928, que a la vez que criticaban las copias “extranjerizantes” de algunos elementos culturales de la capital, las mostraban con cierta recurrencia y resignación.

⁹⁰ Ana María Serna, “Periodismo, Estado y opinión pública en los inicios de los años veinte (1919-1924)”, *Op Cit.* p. 74-75.

⁹¹ Rose Corral, Anthony Stanton, James Valender, *Op Cit.* p. 248-249.

CAPÍTULO 2

Modernidad y “American Way of life” en *Universal Ilustrado*

Para los articulistas de *El Universal Ilustrado* la década de los años veinte se caracterizó por la asimilación de la influencia estadounidense en la capital del país. Los automóviles Ford modernizaban el paisaje de una Ciudad de México compuesta de amplias avenidas y paseos iluminados. A su vez la capital fue testigo del nacimiento de lugares de entretenimiento que emulaban a los estadounidenses. Los cines, salones de baile y cafés comenzaron a convertirse en nuevos espacios de sociabilidad, en los que el baile fox-trot y la música, producida por jazzbands y orquestas modernas, acompañaban las tardes y veladas de las diferentes clases sociales capitalinas, engrosadas por la migración del interior del país. Además esta música moderna comenzó a popularizarse masivamente gracias a la comercialización paulatina de tecnologías como la radio o los fonógrafos, siendo estos también referentes de la modernidad yanqui.

La difusión de las modas y hábitos estadounidense fue interesante y hasta cierto punto benéfica para algunos articulistas. Sin embargo a otros les resultó sumamente criticable en función de su moral tradicionalista y del pensamiento nacionalista predominante en el espectro cultural. *El Universal Ilustrado* publicaría durante estos años una cantidad importante de artículos en los que se burlarían y condenarían a la sociedad capitalina por su norteamericanización. Pero también hubo artículos más condescendientes con estos referentes, y junto con los otros, funcionaron como un medio eficaz para su popularización. No hay que olvidar que la revista, durante la dirección de Carlos Noriega Hope, invirtió en las primeras empresas de cine y radio mexicanas.

En un artículo escrito el 7 de octubre de 1926, Gustavo F. Aguilar, con el seudónimo de Sánchez Filmador, establecía que el mexicano tenía la mala costumbre de copiar todo elemento del extranjero. Este periodista, quien sería uno de los principales “críticos” de las

“yanquizaciones” de la sociedad capitalina, afirmarí­a que antes se emulaban los elementos culturales provenientes de Francia, pero para los años veinte lo estadounidense se convertía en el nuevo ejemplo:

Ya he dicho muchas veces que aquí todo imitamos y con creces, y si antes lo de Francia tenía para nosotros resonancia, hoy lo de Nueva York tiene influencia más grande y algo peor, porque de aquella raza no imitamos ni la tenacidad, ni la idea del trabajo, la verdad es que es cosa curiosa lo que pasa, hay todavía alma mexicana pura que no quiere a los gringos ni en pintura. Pero les gusta el charleston, el jazz, el base-ball y otras veinte cosas más que ni siquiera llama en español: todo lo de pelota ha de ser “ball” y un crimen le parece traducir ciertas frases del inglés, y en lugar de decir “diez contra diez”, pone una V. y una S.⁹²

El anterior ejemplo puede sintetizar el tipo de opiniones que se publicarían durante toda la década sobre el “American way of life”. Los nuevos entretenimientos generarían cierta incomodidad al sustituir poco a poco a un cúmulo de hábitos afrancesados que se habían establecido durante la cultura del régimen porfirista. No obstante, tampoco se desdeñaban los ejemplos positivos de los estadounidenses como la capacidad en el trabajo y su tenacidad para el desarrollo de nuevas tecnologías. En este sentido fueron las modas y hábitos de la modernización las que chocaron con el tradicionalismo de los articulistas de *El Universal Ilustrado*. En otro artículo del 3 de mayo de 1923, el mismo periodista muestra esta aceptación a medias de lo que se identificaba como lo estadounidense. Aguilar criticaba el modelo de vida norteamericano afirmando también que el antiyanquismo del mexicano era superficial y estaba determinado por el acontecer político.

Si vemos que se meten en política, no hay solo una crítica, sino una verdadera indignación, y surge la protesta airada y dura y no podemos verlos ni en pintura, lo cual no evita que los imitemos en todo lo más malo que sabemos, usamos sin quitarle ni una coma un montón de palabras en su idioma hasta las cocineras hoy se hacen de papeles, y ya les llaman “cakes” a los pasteles, y “puding” a la torta en budineras, por más que es bien sabido como dijo el Ministro Vasconcelos, que nuestros primos no se han distinguido, ni pueden darnos celos en artes culinarias, ni sus comidas son extraordinarias...⁹³

⁹² Sánchez Filmador, “A través de mi vidri­to”, en *El Universal Ilustrado*, 7 de octubre de 1926, México, p.18.

⁹³ Sánchez Filmador, “Lo de moda”, en *El Universal Ilustrado*, 3 de mayo de 1923, México, p.30.

El escritor -además de expresar su admiración con cierta lambisconería hacia José Vasconcelos, quien fungía como Ministro de Educación en aquellos años- utilizaba el ejemplo de la comida para burlarse de las inconsistencias del antiyanquismo político predicado por el gobierno mexicano. Ya que se conocía en los medios periodísticos que las finanzas públicas del régimen posrevolucionario dependían fuertemente de los inversionistas y del gobierno estadounidense. En un artículo de 1924 escrito por Manuel Horta, firmado como “El Caballero de Puck”, se criticaba la intromisión de las llamadas “Fuentes de Sodas” en la capital contraponiéndolo con el trabajo de las horchateras mexicanas.

Mil novecientos veinticuatro. Calor bárbaramente decorado con pájaros y macetas de mal gusto, un fiñ equívoco pide una “ice - cream soda”. La mesera, como en las greguerías de Ramón Gómez de la Serna, “parece ofrecer los senos en la charola”. El brebaje sabe a drogas y el popote le da cierto carácter ultracivilizado. Hay una larga lista de refrescos ingleses y helados con mixturas “made in US”. La orquesta desafina un “shimmie” y la mesera atraviesa el salón a paso de tango. ¿Dónde está la horchatera, de brazos morenos y de boca provocativa y sensual?...⁹⁴

Los articulistas proyectarían estas figuras “tradicionales” de la sociedad mexicana para menospreciar las comidas y bebidas estadounidenses considerándolas artificiales. La vida yanqui, articulada desde ejemplos eminentemente urbanos, sería considerada artificial, y en algunos casos inmoral, al poner en jaque a los nuevos símbolos mexicanistas posrevolucionarios mayormente rurales y provincianos. Como menciona Mauricio Tenorio Trillo, durante los años veinte la capital mexicana sería considerada por propios y extraños, un ente extrañamente cosmopolita desarrollado en medio de un México Posrevolucionario caracterizado, principalmente, por ser mayormente rural.⁹⁵

El Universal Ilustrado hablaría de esta artificialidad de la modernidad estadounidense como producto del desarrollo mercantil y tecnológico los Estados Unidos, alcanzado tras la “Gran Guerra”. Francisco Monterde García Icazbalceta publicaría el 12 de agosto de 1924

⁹⁴ El Caballero de Puck, “De la horchata a la Fuente de Sodas”, en *El Universal Ilustrado*, 4 de diciembre de 1924 México, p.28.

⁹⁵ Mauricio Tenorio, *Op Cit*, p.207-231.

un poema en el que expresaría de manera poética la intromisión superficial de la cultura estadounidense en la Ciudad de México.

México de hoy ufano con tu lujo mercantil
 con las piedras falsas de los sexanels luminosos
 --letras peregrinantes,
 que trazan logogrifos de fósforo,
 en el cine gratuito de la noche:
 ...RENOS EN...
 ...TE PARA US...

México de hoy
 con tus trenes urbanos
 ___ "tanks" pacificados___
 que arrastran un reclamo de
 chocolatería.

Con tus candelabros antorchas:
 palos de boliche
 erguidos en la pista de las calles
 para que los derriben, jugando,
 hombres borrachos de gasolina.

Con tus carteles de colores,
 gorros de bañista
 sobre el ceño fruncido
 de las vetustas azoteas.

Con rosarios de camiones
 que repiten, devotos,
 su estribillo de la letanía
 de los santos

Con banquetas de seguridad,
 "chinampas" en los canales del asfalto,
 y a las 13
 muestrarios de medias de seda
 forrando piedras ágiles

(En las arrugas del asfalto
 hay circunvoluciones cerebrales.)

México de hoy,
 virreinal y estridentista
 --González Obregón y Maples Arce—
 injertado por Voronoff arquitecto
 con viguetas de hierro en el tezontle

Sobre los nichos de la Colonia,
 pone el radio sus tendedores

México de hoy
 al pasar frente al “cabaret”
 nos saca la lengua un “fox-trot”⁹⁶

Mediante una perspectiva poética e histórica enfocada en la Ciudad de México, Monterde haría un intento por exhibir los cambios urbanos que acontecían en la capital, como el transitar de automóviles y camiones por las calles recién pavimentadas, decoradas con llamativos y luminosos anuncios publicitarios. El literato exponía cómo la estética de la Ciudad de México, que sintetizaba más de tres siglos de estilos arquitectónicos, se adecuaba rápidamente al paisaje de la modernidad estadounidense. No obstante se nota que estos cambios, al menos para el joven Monterde, fueron delineados como parte del progreso científico y tecnológico del país de las barras y las estrellas.

Como ya se mencionó, el automóvil o la radio serían considerados por el semanario cultural, símbolos de la modernidad estadounidense. El primero tendría cierto auge durante esta década ya que ensambladoras de la “Ford” se asentarían en la Ciudad de México hacia 1925, esparciendo este novedoso lujo entre las clases medias y altas.⁹⁷ La radio, por su parte, sentaría en estos años la base para su desarrollo en los treinta, ya que apenas y comenzaba a expandirse entre la población, por lo costoso que resultaba adquirirlo.

En 1923 *El Universal Ilustrado* hizo una campaña de publicidad sobre la radio, que constó de artículos literarios, caricaturas y notas de actualidad, que tenían como fin impulsar el nacimiento de una cadena que sonaría en la Ciudad de México llamada *El Universal Ilustrado-Casa de la Radio*. El poeta e impulsor del Estridentismo Manuel Maples Arce publicaría en abril de 1923 un poema titulado “T.S.H” (Poema de la radiofonía), en el que haría una apología sobre la radio al estilo estridentista.

Sobre el despeñadero nocturno del silencio
 Las estrellas arrojan sus programas,
 Y en el audión inverso del ensueño,
 Se pierden las palabras
 Olvidadas.
 T.S.H
 De los pasos

⁹⁶ Francisco Monterde García Icazbalceta, “Poema topográfico”, en *El Universal Ilustrado*, 21 de agosto de 1924, México, p.15, 40.

⁹⁷ Arturo Albarrán, *Op Cit*, p.211-212.

Hundidos
 En la sombra
 Vacía de los jardines
 El reloj
 De la luna mercurial
 Ha ladrado a los cuatro horizontes
 La soledad
 Es un balcón
 Abierto hacia la noche
 ¿En dónde estará el nido
 De esta canción mecánica?
 Las antenas insomnes del recuerdo
 Recogen los mensajes
 Inalámbricos
 De algún adiós deshilachado
 (...)

El corazón
 Me ahoga en la distancia
 Ahora es el “Jazz Band”
 De Nueva York,
 Son los puertos sincrónicos
 Florecidos de vicio
 Y la propulsión de motores
 Manicomio de Hertz, de Marconi, de Edison!
 El cerebro fonético baraja
 La perspectiva accidental de los idiomas
 Hallo!
 Una estrella de oro
 Ha caído en el mar...⁹⁸

Convirtiéndose en un importante medio de difusión del baile moderno en la Ciudad de México durante el siglo XX, la radio no adquiriría una verdadera relevancia entre el grueso de la población sino hasta una década después.

Para los años veinte los escritores de *El Universal Ilustrado* también dieron cuenta de la labor del fonógrafo, proveniente de los E.U.A, para la rápida popularización del baile en los suburbios y barrios populares de la Ciudad. El periodista Mario Abril, por ejemplo, afirmaba en diciembre de 1924, que entre los “viejos barrios coloniales” no faltaba “la música del fonógrafo que alegra con los ecos de las canciones vernáculas y el ritmo exótico de los fox- trots”.⁹⁹ Mientras que Gustavo F. Aguilar en un artículo de junio de 1926, hablaría

⁹⁸ Manuel Maples Arce, “T.S.H” (Poema de la radiofonía), en *El Universal Ilustrado*, 5 de abril de 1923 México, p.19.

⁹⁹ Mario Abril, “Postales de Suburbio”, en *El Universal Ilustrado*, 18 de diciembre de 1924 México, p.45.

del ambiente de una fiesta en el popular barrio de Tepito. Ante la petición que le haría un invitado para recitar algo, el escritor diría.

Y asustado de aquella invitación, algún recurso salvador buscaba, cuando ví en un rincón, un bendito fonógrafo; volando le puse un fox y lo solté tocando, animé a los fifis recalitrantes que se buscaban pronto compañeras, y a las notas brillantes de aquel fox, yo gané las escaleras y brinqué sin sombrero en un tranvía, y sudando del susto todavía me vine aquí a escribir lo que les cuento..¹⁰⁰

El fonógrafo brindó la posibilidad del disfrute musical en la intimidad del hogar, lo que incentivó el ahorro de algunos capitalinos para adquirir uno de estos novedosos aparatos. Lo mismo sucedía con la pianola, instrumento mecánico basado en un sistema de rollos de papel perforado que, mediante el uso de los pedales, reproducía en el teclado alguna partitura que ya venía predeterminada en los rollos. El piano mecánico ya gozaba de cierta popularidad entre la sociedad capitalina desde los años revolucionarios. Durante los años veinte se comercializaría con las modas del momento. Por ejemplo la Casa Wagner y Levien en marzo de 1924 ofertaba de esta manera la venta de sus pianolas marcas “Aeolian” y “Gulbrausen”.

Es inundable que la pianola y el piano eléctrico han influído sumamente en la alegría de la vida moderna. Los holgorios de Noche Buena, los de Año Nuevo, los bailes elegantes, los bailes típicos, se amenizan actualmente, con una pianola o un piano eléctrico...¹⁰¹

El anuncio proseguía afirmando que la pianola en “las casas particulares, es un artículo de primera necesidad espiritual, la alegría del hogar se basa en una pianola o piano eléctrico”, de modo que era “...un reflejo de los nuevos gustos y del nuevo estilo de los bailes puestos en moda en todo el mundo, por la “Paul Whitman” y las demás orquestas de Estados Unidos, son las pianolas y pianos eléctricos, productos de la mecanización y estilización de los bailes actuales”. *El Universal Ilustrado* comercializó estas modas estadounidenses en función de la “novedad” que ofrecían los avances tecnológicos y culturales de las principales ciudades de Estados Unidos. Sus anuncios trataron de dar la impresión de que la principal función de los avances “modernos”, era el facilitar la vida de los habitantes de las urbes, y

¹⁰⁰ Sánchez Filmador, “A través de mi vidrito”, en *El Universal Ilustrado*, 17 de junio de 1926 México, p.18.

¹⁰¹ Anuncio Publicitario, “El Piano Eléctrico, su influencia en la Cultura Popular y la Casa “Wagner y Levien”, en *El Universal Ilustrado*, 20 de marzo de 1924, México, p.40, 20.

en ese sentido brindarles comodidad y “alegría”. Por ello esta publicidad de las pianolas muestra cómo la vida social de los capitalinos comenzaba a ser determinada por los objetos de consumo tecnológico, siendo recalcada la necesidad de poseerlos para el éxito de celebraciones sociales urbanas como los festejos navideños.

Ejemplos como el de Aguilar en Tepito, o el de un artículo de Xavier Sorondo, sirven para acercarse al impacto que tuvo la moda estadounidense en algunos espacios populares de la capital. Sorondo, quien había sido director del semanario en 1918, se quejaba el 15 de octubre de 1925 que en estos sitios el baile estadounidense gozaba de gran popularidad, de tal forma que estaba inspirando a los músicos de aquellas zonas para reproducirlo.

Nada más que su americanización ha ido más lejos, más bien dicho, ha subido y se ha encaramado en los típicos letreros de antaño. En lugar del “Orquesta para Bailes” se lee “jazz band”. ¡ Y si eso fuera todo ¡ En una covacha de remendones, en que hay tres o cuatro especímenes de la raza que nos ponen de acuerdo con el autor del monigote de piedra del teatro de San Juan Teotihuacan o con los figurones del Estadio; tres o cuatro zapateros ennegrecidos por varios siglos y siglos de cera y de betún; tétricos, patibularios, mandados hacer para tocar en un velorio un repertorio de luto y de tragedia, se ha colgado una tabla con letras rojas que dice: “The Jolly Boys – Jazz Band”. ¡ Mire usted que “los muchachos alegres”!(...) Para que ese pelotón de ejecución tuviese una migaja de gracia, de sutileza, de espiritualidad, se necesitaría dejarle caer encima la Estatua de la Libertad y que enseguida Harold Lloyd , Raymond Griffith y Roberto Soto lo hiciesen de nuevo...¹⁰²

Este ejemplo muestra cómo algunos escritores consideraban nociva la intromisión de la cultura yanqui entre las clases populares de la capital, y repudiaban tanto a los bailes jazz como a las modas de Hollywood al considerarlas diversión “artificial” y perjudicial, opuesta con el tradicionalismo propio de la música del Bajío o de los bailes zapateados. Además, en estos artículos se muestra el grado de antiyanquismo que se reprodujo para estos años en los medios de comunicación posrevolucionarios. En *El Universal Ilustrado*, no obstante, hubo cierta tolerancia, ya que los artículos dejaban ver que lo estadounidense se imponía porque el

¹⁰² Xavier Sorondo, “Nuestra americanización”, en *El Universal Ilustrado*, 18 de diciembre de 1924, México, p.48.

entretenimiento era lo suficientemente atractivo hasta para el más recalcitrante nacionalista. Gustavo F. Aguilar se burlaría diciendo.

Pero con nuestro afán de innovación, tras de la imitación, aquí donde se baila el nuevo fox, como nunca se baila en Nueva York y peor que los negros, mucho peor, en el asalto próximo del box, veremos que el que pierde no vacila y si algún golpe le resulta fallo, saca su pistolita como el gallo de debajo de la axila.¹⁰³

Aunque se veía en estas modas cierta innovación, no ocultaban su racismo al afirmar que la música y baile les parecían más despreciables por haber sido desarrollados por los afroamericanos.

Siguiendo con la “incursión perniciosa” de los valores estadounidenses, resaltan un par de artículos de *El Universal Ilustrado* en los que el nacionalismo de los escritores sale a relucir para criticar la intromisión de la modernidad yanqui en símbolos de la tradición “mexicanista” de la Ciudad de México. Tomando como inspiración a una Ciudad de México que aún conservaba un amplio paisaje campirano, Manuel Horta, el 10 de abril de 1924, escribiría un artículo sobre el ambiente del tradicional Paseo de la Viga durante el viernes de dolores de aquel año.

Se pretende resucitar el paseo de la Viga, con sus mujeres coronadas de amapola y sus desayunos a precios fantásticos. Pero el pobre canal está más seco como el Manzanares famoso, por los tragos que le obsequian los borrachines para que “no se muera de sed”; el charro es una falsificación de aquel otro tipo enamorado y valentón que rayaba la jaca entre las aclamaciones del populacho, y en lugar de la chinita de “Fidel” ataviada con el castor lentejueado y el rebozo de Santa María, vemos a la “flapper” copista de las estrellas de Hollywood y a la “señorita bien”, que muerde los tamales como una tortolita asustada. Si despertara Don Guillermo Prieto, haría la señal de la cruz ante semejante profanación de la “fiesta de las amapolas”. De las canoas surge una voz ríspida que canta a las “bananas” y estamos a punto de que nos invite a cruzar las chinampas en una barca de gasolina y a los acordes del “jazz band”.¹⁰⁴

¹⁰³ Sánchez Filmador, “Sistemas nuestros”, en *El Universal Ilustrado*, 28 de agosto de 1924, México, p.25.

¹⁰⁴ Manuel Horta, “Viernes de Dolores”, en *El Universal Ilustrado*, 10 de abril de 1924, México, p.20.

Con nostalgia y algo de ironía, el autor indica que esta tradicional celebración de Cuaresma pronto se distorsionaría por las modas de la Ciudad, a tal grado que afirma: “Para dentro de unos años, en lugar de pato cocido y el champurrado venerable, iremos el “Viernes de Dolores” a tomar “cakes” en una improvisada tienda de “lunch rápido”.¹⁰⁵ Aunque no estuvieron totalmente de acuerdo, daba la impresión de que los articulistas aceptaron la llegada de las modas estadounidenses al considerarlas los bastiones del cosmopolitanismo de Occidente. De este modo trataron de entremezclarlas, en sus narraciones nacionalistas, con escenas típicas de la dimensión rural de la capital del país, tal como lo fue el Paseo de la Viga, con el fin de informar que hasta en los lugares emblemáticos para las festividades populares y religiosas de la ciudad, las modas estadounidenses estaban triunfando.

Demetrio Bolaños Espinosa también publicaría varias opiniones sobre la norteamericanización de las tradiciones mexicanas. Para el 17 de diciembre de 1925, escribiendo como Oscar Leblanc, haría una crítica sobre las posadas modernas, afirmando que las “posadas de antaño”, repletas de cohetes, celebraciones con cánticos religiosos y niños jugando, habían cedido su lugar a “posadas modernísimas de jazz band”. Para este autor eso era muy lamentable, ya que mientras las “posadas de antaño” eran “reuniones propicias para unir los corazones en un lazo místico de amor y alegría”, y expresión del mestizaje entre “el catolicismo agrio y hermético con las fiestas paganas”, para 1925 estas se habían modernizado a la estadounidense.

Las posadas “jazz” 1925 tienen otro escenario y diversos protagonistas, lo mismo pueden celebrarse en el viejo salón de la casa familiar, lleno de leyendas y recuerdos, que en un “dancing” de moda, en un cabaret o en el proscenio de un teatro de bataclán. Ya no hay necesidad de peregrinos ni de villancicos (...) Y en la estancia a media luz el jazz band de moda desgrana un aire de “fox-trot”, baile desarticulador de pies y piernas, se lleva a cabo mientras se sirve un “quick lunch”¹⁰⁶

Los anteriores ejemplos exhiben esta reivindicación que hicieron los articulistas de las tradiciones mexicanas frente a los hábitos importados del vecino del norte. Sin embargo, y a la par del antiyanquismo expresado en estos artículos, se encontraron algunos textos que

¹⁰⁵ *Ibidem*.

¹⁰⁶ Oscar Leblanc, “Las Posadas Jazz”, en *El Universal Ilustrado*, 17 de diciembre de 1925, México, p. 34-35.

mostraban cómo el idioma inglés, poco a poco, se iba introduciendo en el habla cotidiana de las clases medias capitalinas.

José Juan Tablada y el joven poeta Rafael Lozano, se empaparían durante los años veinte de las modas estadounidenses, dándole cabida al inglés en sus trabajos literarios.

Tablada mandaría en agosto de 1926, desde su residencia en Estados Unidos, un pequeño artículo que titularía “Yankomanía”, en el que se burlaría con un juego de palabras de la intromisión del inglés en el castellano.

Emular en buena lid a
 Este gran pueblo, aseguro
 Que no es reprochable ardid,
 Pero hacerse llamar “Kid”
 Y ser otomíe puro!...

De oreja a oreja la boca
 Prieto, josco, zambo y chato
 Quiere el “Kid” Chimalpopoca, ser “champion” de Pujilato...
 Ser “Giant” “Tiger” o “Sox”
 Con las manos en el box,
 Y las patas en el Fox,
 Eso es atrox!

O ser Cual Fuentes, Domingo,
 Que espejo del sajón es
 E imita todo lo gringo,
 Y todo lo habla en inglés.

Domingo Fuentes que nubio
 Es por la piel atezada,
 Y que no podrá ser rubio
 Ni con un nuevo Diluvio,
 De agua (Claro!) oxigenada;

A su sajón zapatero
Fuentes, luciendo su inglés,
Le dice que los zapatos,
Por duros “dont give of yes...”,

“For wáter”, llama al paraguas,
Y nadie lo deja atrás;
En la lengua de Lord Byron,
Llama a su pambazo... “breadglass!”...

Alguien toca a la puerta,
El timbre y al rentintín,
Domingo, por decir, ¡Entre!
Le grita “Between” “Between”.

De dónde es usted?, preguntan
Y contesta el muy sangrón:
De “New Lion” en “Mountain King”,
(Monterrey y Nuevo León)

El estridentista Maples
Arce se desmayaría,
Si lo oye decir: “Tres Apples”,
Hay de tu casa a la mía!... (...)

Mas Domingo Fuentes tuvo un golpe,
Que me causó escalofríos:
Llamo “Syrup cover uncle”
Al jarabe tapatío!...

De agringado entre las gentes,
Justo renombre alcanzó,

Y al cabo Domingo Fuentes

“Sunday Fountains” se llamó!...¹⁰⁷

Con humor, el autor de “Misa Negra”, jugaría con el inglés haciendo una caricatura muy divertida de “Domingo Fuentes”, para representar la americanización del habla de la sociedad capitalina, dejando ver lo superficial y pretencioso que se llegó a considerar hablar inglés en aquellos años, además de mostrar un tipo de anti-snobismo más refinado y crítico, propio de la intelectualidad mexicana de aquel contexto.

Por su parte el joven poeta Rafael Lozano, que destacaría por trabajar indistintamente con los Contemporáneos y los Estridentistas, se apropiaría poéticamente del inglés, intercalando frases en ambos idiomas, para expresar sus consideraciones sobre la “mujer moderna”.

Dejas de ser mujer
para convertirte
en un friso animado;
Pretexto decorativo
de bacante moderna,
kaleidoscopio automático
con reminiscencias del Hawai.

Estás azul,
like the colored blues,
the jazz band is playing.
Con una desconectadora
alegría
que desconcierta,

Por eso
tienes movimientos
de juguetes de cuerdas,
actitudes de ballet ruso

¹⁰⁷ José Juan Tablada, “Versos de Mengocha”, en *El Universal Ilustrado*, 26 de agosto de 1926, México, p.45.

y contorsiones de cirquera.

Y yo me pregunto,
 muñequita dorada
 vestida de azul
 - como bibelot
 para el teléfono –
 si, en ese momento
 irreal
 y de un glauco azuloso
 tienes el corazón
 – vanity case
 del ilusionismo-
 azul
 like the colored blues,
 the jazz band is playing.
 I wonder.¹⁰⁸

Este fragmento del poema de Lozano permite mencionar la irrupción de nuevos estereotipos en la sociedad capitalina, conformados por los medios impresos, para criticar los valores de los Estados Unidos. Para estos años la revista fue estableciendo una caricatura sobre hombres y mujeres “americanizados” que gustaban de vestirse a la moda de Hollywood, asistir a salones de baile o cines para “flirtear” y, sobre todo, bailar los géneros musicales que estaban de moda en los E.U.A. Los articulistas los nombrarían Fifis y Flappers, y llama la atención la cantidad de artículos que se encontraron sobre estos en el *Universal Ilustrado*, por eso es necesario dedicarles unos cuantos párrafos a estos personajes

2.1 Las Flappers

El 12 de julio de 1923 Francisco Zamora publicó un artículo llamado “Mujeres y Hombres”, en el que estableció de una manera simplona, las diferencias entre el carácter del hombre y de la mujer. Según el autor las jóvenes mexicanas disfrutaban de las diversiones

¹⁰⁸ Rafael Lozano, “Blues Medley”, en *El Universal Ilustrado*, 4 de agosto de 1927 México, p.25.

yanquis, tales como el cinematógrafo y el baile foxtrot, por ser compatibles con una supuesta “espiritualidad” que les era inherente, y que estaba determinada por el amor romántico.¹⁰⁹

Por ello sus pasatiempos preferidos eran asistir a algún lugar en el que se pudiera bailar música moderna, ya que eso las incentivaba, en última instancia, a “flirtear”, o coquetear, con los hombres. Sin embargo hubo articulistas que criticaban a estas chicas poniendo el énfasis en su inmoralidad.

A las niñas que bailan en el cine
 y por más que la orquesta desafine
 siguen duro con el fox,
 que pegan el cachete al compañero
 y se incrustan en él de cuerpo entero
 y cuando sudan de manera atroz
 se van a descansar en lo obscurito
 teniendo siempre al novio muy juntito,
 que para eso le apartan el lugar,
 y no dejan sentar
 al que llega después con la ridícula
 pretensión de gozar con la película
 sin pensar en el dancing ni en el amor
 ¡Perdónalas, Señor!¹¹⁰

En este sentido los articulistas de *El Universal Ilustrado* consideraron demasiado libertinas a las flappers capitalinas porque pensaban que las modas estadounidenses eran moralmente perjudiciales, ya que emanaban de un sistema social cimentado en grandes ciudades, que prescindía de los valores cristianos. En marzo de 1923 el propio Zamora respondería a un lector del interior de la República que lo cuestionaba por un artículo en el que había afirmado que las mujeres provincianas destacaban moralmente por encima de las flappers ciudadinas ya que conservaban aún la sumisión y religiosidad propia de la religión

¹⁰⁹ Jerónimo Coignard, “Hombres y Mujeres”, en *El Universal Ilustrado*, 12 de julio de 1923, México, p.15.

¹¹⁰ Sanchez Filmador, “Oración Cuaresmal”, en *El Universal Ilustrado*, 22 de febrero de 1923, México, p.22.

católica. Aduciendo cierto tradicionalismo el escritor nicaragüense cedería ante su detractor afirmando:

Las muchachas de provincia están convencidas de las bondades del “flirt”. Juegan, de seguro, al amor. Se han recortado la cabellera y la sacuden gloriosamente al compás del “jazz band”, con encrispada epilepsia de fierecillas en celo...¹¹¹

Zamora asumiría amargamente el arribo de la moral estadounidense a la vida de la provincia mexicana. Además, en su respuesta puso énfasis en algunos elementos físicos del estereotipo femenino mexicano.

Los escritores de *El Universal Ilustrado* sabían que las flappers eran el tema de moda para los medios de comunicación y entretenimiento en Estados Unidos. Las actrices de Hollywood como Gloria Swanson o Mary Pickford fueron los modelos que la revista utilizaría para describir y criticar a las flappers mexicanas. Las chicas jóvenes de la Ciudad de México que, al igual que las estadounidenses, usaban cabello corto, eran esbeltas y disfrutaban del baile moderno, aparecerían en un artículo del ya citado Monterde Icazbalceta, del 30 de agosto de 1923 en el que hablaría de las jóvenes estudiantes capitalinas, describiéndolas de la siguiente manera:

Lleva corto el cabello como las muchachas del norte; en la blusa clara, suelta que ciñe las caderas con un halo ondulante, la primavera se insinúa tímida (...) La niña que va a la escuela baila “fox” en las reuniones caseras, los días de santo y cumpleaños, cuando cambia el traje escolar por el vestido de seda.

Baila, como ve bailar a las mayores. Rodeando con su brazo el cuello del varón y colgándose de él, como un fruto que pende de la rama, ofreciéndose a las manos del transeúnte. Bailan como bailan todas.¹¹²

Al parecer las chicas jóvenes de la Ciudad de México preferían emular la estética femenina que veían en las películas de Hollywood, antes que optar por los estereotipos nacionalistas como la china poblana o la tehuana. La flapper además asumía una moral distinta. Ya que eran chicas que rompían con la sumisión tradicional de la mujer mexicana,

¹¹¹ Jerónimo Coignard, “Todavía sobre las novias provincianas”, en *El Universal Ilustrado*, 27 de marzo de 1924, México, p.11.

¹¹² Francisco Monterde García Icazbalceta, “La niña que va a la escuela”, en *El Universal Ilustrado*, 30 de agosto de 1923 México, p.40.

para asumir una participación más activa en términos sociales. Aunque lo que más destacó en los artículos fue la iniciativa romántica de las flappers hacia los hombres, también hubo textos que vincularon al flapperismo con las reivindicaciones feministas de los años veinte, y por ende con la entrada de la mujer a la esfera política. No por nada Monterde afirmaría en otro artículo dos años después: “La flapper es producto del jazz, del arte moderno, de las modas actuales, de la entrada de la mujer en los negocios y su mayor contacto con la vida exterior de los hombres...”¹¹³

La novedad del “flapperismo” encendía las críticas tradicionalistas de escritores como Gustavo F. Aguilar quien afirmaba que las flappers mexicanas “... con el novio van al cine y al “dancing” consiguiente, y mejor si es amigo solamente pues eso de los novios hoy en día se está volviendo cursilería...”¹¹⁴. Ya que para un periodista como Aguilar el “flapperismo” y las modas estadounidenses habían desvirtuado el papel social de las mujeres mexicanas. Con una nostalgia irónica bastante discutible, comentaría.

¡Oh los felices tiempos de mis abuelas
 En que no había automóvil, ni casi escuelas
 Sin dancing y sin cine
 Y no tenían las niñas más alicientes
 Que saber hacer dulces y calcetines,
 Casarse y tener hijos sin pensar ahora que son cosijos,
 Sin andar con Congresos ni propagandas
 Y aborrecerlos,
 Cuando entonces se hacían ruegos y
 Mandas, para tenerlos!¹¹⁵

Sin embargo no faltarían escritos literarios en *El Universal Ilustrado*, que al igual que el de Rafael Lozano, se inspirarían en las flappers. Destacan dos poemas publicados en 1925

¹¹³ Francisco Monterde García Icazbalceta, “Ideario Mexicano”, en *El Universal Ilustrado*, 13 de agosto de 1925, México, p.14.

¹¹⁴ Sánchez Filmador, “Nuestras flappers mexicanas”, en *El Universal Ilustrado*, 3 de abril de 1924, México, p.30.

¹¹⁵ Sánchez Filmador, “Viejismos y Modernismos”, en *El Universal Ilustrado*, 7 de junio de 1923, México, p.30.

y 1926 respectivamente. En ambos se vuelve a reproducir la importancia que tenía el baile moderno para ellas.

El primer texto es un poema titulado “Venus Cubista” de Cesar Valdés Rodo. Cabe destacar que éste formaba parte de un libro que estaba preparando el autor y que se llamaría “La Hora Nueva”.

Pelona transplantada en la Quinta Avenida
a nuestro San Francisco talante y cortés:
tienes inquietudes de paloma herida,
y pasas turbadora, voluble y florida,
con tu sexo andrógino de rara esbeltez.

Perdida en la balumba del tráfico citadino,
no sabes en que esquina te asaltará el amor,
ese amor de hoy en día, complicado y felino.
Absorbente y perverso y a la vez sin destino.
A no ser la isla pálida del oroinismo en flor.

Eva, producto acre de la vida anormal,
del reinado del oro y la conflagración entre el diamante impúdico y el divino ideal:
Eva, pueril y frívola y endiablada y sensual,
toda llena de gracia... menos el corazón.

Inquietante sigo tus huellas de inquietud,
soñando emanciparte del coqueteo falaz
y de esa tu pagana y equívoca actitud...
Pero es esteril toda semilla de virtud
en tu mundo sonoro de música jazz.¹¹⁶

Tal como sucedía con los otros artículos, Valdés Rodo no dejaba de señalar la inmoralidad, y hasta cierta falsedad, que había en la vida social de la flapper. De igual forma

¹¹⁶ Cesar Valdés Rodo, “Venus Cubista”, en *El Universal Ilustrado*, 2 de abril de 1925, México, p.23.

destacó la esbeltez como otra de sus características físicas, opuesta también a los estereotipos nacionalistas femeninos. La belleza de la flapper tampoco se correspondía con la estética de las actrices de teatro famosas en la Ciudad de México, caracterizadas físicamente por sus caderas anchas y pechos grandes, y eran completamente lo contrario del glamour y refinamiento afrancesado de Carmen Romero Rubio, ejemplo social de la belleza femenina desde el inicio de la Revolución Mexicana.¹¹⁷

Los articulistas considerarían a las flappers “andróginas”, y por su falta de voluptuosidad se les consideraba como algo masculinas. Tal cuestión se repite en un poema, llamado “Muñeca” del michoacano José Palomares Quiroz, publicado un año después.

Quieres
ser como todas las mujeres
de hoy:

Mariposa de flirt. La tentación
dardea en tu cuerpo ágil
que es un insecto frágil,
en las rojas corolas de la ambición.
¿Me amarías cuando paseara en “Dodge”
mi pantalón
Ballon?

Hablas
conmigo como lo harías en las tablas;
tintineante y coqueta, mientras luces
tus piernas envidiosas
De las de Dorothy Mc Kall.

Me marea el Bataclán; más que yo me voy

¹¹⁷ Cynthia Vázquez, “Análisis del vestido de la mujer de clase alta del Porfiriato, a través de la imagen de Carmen Romero Rubio de Díaz (1890-1910)” tesis de maestría, El Colegio de Sonora, 2019, p. 58-59.

de bruces
 ”Juro Alá!”

porque bebí en tus ojos dos copas de
 cocktail
 y no pude ver el más allá.

¡BIMB, BOMB!,

Tus cabellos son negros propagandistas
 de Stacomb
 por qué quieres
 ser como todas las mujeres
 de hoy: Andrógina y sensual;
 pero la lluvia vengativa te dejará
 igual
 la cara, que una sucia pared.

Con el “rouge” y la “poudre” solo
 eres
 ingeniosa y excéntrica. Tal un muñeco
 de Audifredd.¹¹⁸

Este poema acentuaría la descripción física de la flapper para criticar el materialismo de su vida, exhibiéndola como una copia de los estereotipos hollywoodenses, además de considerarla la representación femenina del consumismo y materialismo del “american way of life”.

Así, los escritores que hablaron sobre las flappers mexicanas lo hicieron desde valores tradicionalistas y católicos, reaccionarios a la libertad femenina emanada de las modas y novedades culturales provenientes de los Estados Unidos durante los años veinte. Criticaban a las flappers con una visión machista que no aprobaba una nueva moralidad femenina

¹¹⁸ José Palomares Quiroz, “Muñeca”, en *El Universal Ilustrado*, 20 de mayo de 1926, México, p.29.

determinada por la experimentación con el ocio, el placer y, sobre todo, con la sociabilización con los hombres. Por ello las flappers mexicanas fueron una moda que el *Universal Ilustrado* reproduciría con un sesgo propiamente machista y tradicionalista. No por nada los artículos que fueron publicados al respecto, emanaron principalmente del criterio de sus articulistas varones, dejando de lado la interesante opinión que pudieron haber tenido sus diversas colaboradoras.

2.2 Los Fiffs

A la par de la figura de la flapper, en la revista también se publicaron una buena cantidad de artículos que abordaron al estereotipo masculino: el “Fifi”. Este personaje modelo puso en jaque a ciertos valores del hombre cristiano, importantes para una clase media capitalina aun nostálgica de los tiempos porfiristas. Las menciones del fifi fueron menores en comparación a la de las flappers, en gran medida por que los articulistas fueron principalmente hombres. Quizá el tradicionalismo de estos escritores temía más a la “degeneración” moral de las mujeres que a la de ellos mismos, o también es posible que eso fuese una consecuencia de la amplia difusión que se le dio a la flapper en el cine y en los medios de comunicación de los Estados Unidos, en contraposición a la falta de algún estereotipo masculino.¹¹⁹

El “fifi” se caracterizaría por vestir con pantalones “balloon”, o “smoking”, por un peinado específico y, sobre todo, por su habilidad para bailar foxtrot y flirtar con las flappers. Cesar Valdés Rodo, al igual que como lo haría con las flappers, dedicaría unas líneas poéticas a este estereotipo masculino.

Churrigeresca y riente visión del bulevar,
Enviado Extraordinario de Su Alteza el Fox Trot:
tu destino es el fútil destino de bailar,
de beber a sorbitos tu cocktail en el bar
y llamar al teléfono a Lulú y a Margot,

Dos frágiles muñecas de la Roma gentil,

¹¹⁹ Lawrence Broer, John Walther, *Dancing Fools and Weary Blues, The Great Escape of the Twenties*, Ohio, Bowling Green State University Popular Press, 1990, p. 120-139.

que van a la placita de Orizaba a flirtear,
 aunque tú las inquietes con tu bozo sutil
 y enseñes tantas cosas sabias de voudebille
 que las pone en propicias circunstancias de amar.

Fifi privilegiado del bastón y el clavel,
 del monoclo insolente y el azul del calcetín:
 rey y árbitro mozo en el ínclito “Abel”,
 en el Bosque y en Sanborns,
 sonoro cascabel por lo hueco y alegre,
 que aturde en el festín (...)

En tus lánguidos ojos cifras tu excelsitud,
 y en la raya del pelo cifras tu habilidad;
 y tus manos pulidas rindes esclavitud,
 y las citas galantes son tu sola virtud,
 y las drogas heroicas son tu única heroicidad...¹²⁰

Este poema destaca la habilidad del “fifi” para bailar, como una de sus principales virtudes, a la vez que evidencia su proclividad al alcohol y las drogas. Su talento dancístico, según el autor, lo ponía en la mejor de las situaciones para “flirtear” con las chicas, ya que bailar adecuadamente, generaba buena impresión en ellas. La relación entre estos estereotipos era la siguiente: mientras el fifi se empeña por bailar bien para sorprender a alguna chica y abordarla, ella espera coquetamente para después mostrar sus habilidades dancísticas junto con el “fifi”. Este tipo de encuentros serían calificados por algunos autores como inmorales, ya que consideraban que los bailes modernos, por su contacto corporal cercano, tenían una gran carga erótica.

Por otro lado, el poema habla del atuendo del fifi capitalino, destacando su peinado de raya en medio y el uso de bastón, clavel y un monoclo. Esto también saldría a relucir en

¹²⁰ Cesar Valdés Rodo, “Imprecación al Fifi”, en *El Universal Ilustrado*, 30 de abril de 1925, México, p.28, 30.

otro artículo del mencionado Gustavo Aguilar, publicado el 7 de octubre de 1926, en el que se describe a un fifi pero proveniente de los barrios populares de la Ciudad de México:

Pero el fifi que sale desde abajo y a otras esferas pasa, conservando tan solo de esa raza el horror al trabajo, y se encanta con todo lo agringado, usando el pantalón como campana, el chaleco cortado, derecho como faja (cosa sana) y el zapato cuadrado, presume de unos gustos muy extraños, que aquí no se impondrían en muchos años...

Además de mostrar cómo la moda fifi era reproducida hasta por las clases más desfavorecidas, el autor la criticaba como otra expresión de los entretenimientos y las modas estadounidenses. En un artículo escrito por la redacción se utilizó a la figura literaria del “Don Juan”, para mostrar como la seducción de los fifis era para algunos escritores tradicionalistas del semanario, una acción artificial, inmoral y oportunista, claro reflejo de la modernidad yanqui.

No busca su presa, como antaño, entre las pupilas de un colegio de religiosas:

Va, ahora a triunfar de la debilidad femenina en los “dancings”, afiebrados de “jazz band”, en los grandes hoteles, en las playas de moda. Sabe que en esos lugares su acción es más rápida, más fácil y más productivas, que las que se ofrecen en las tapias de un convento... Además una niña que nunca haya salido a los caminos del mundo, le proporciona mayor número de inconvenientes que una “demimondaine”, pues muy grandes son sus recelos, nacidos de sus sólidos principios morales. Ante una de ellas el conquistador de nuevo cuño debe fingir extraordinariamente, para no evidenciar en cada palabra, en cada gesto, su falsedad. En cambio en un “cabaret”, el comedor de un restorán lujoso, la sala de un teatro, facilitan con su movimiento el desarrollo del plan del conquistador: allí encuentra éste lugares donde colocar determinados matices de su personalidad exterior, desde luego fingida. Y momentos variados para exteriorizar particularidades psicológicas surgidas después de largo estudio. Todo lo que pudiera notarse de preparado en esta presentación del Don Juan Moderno se encarga de ocultarlo: los ruidos de las orquestas, el espíritu de los buenos vinos, la esperanza de más intenso placer...¹²¹

¹²¹Redacción, “El Donjuanismo Moderno”, en *El Universal Ilustrado*, 18 de noviembre de 1926, México, p.65.

Tanto la flapper como el fifí fueron criticados por el tradicionalismo nacionalista de la revista, poniendo énfasis en la inmoralidad y artificialidad de sus atuendos o diversiones, convirtiéndolos en personajes caricaturescos que resaltaban por la falsedad y el hedonismo de sus vidas. Por lo tanto, estos estereotipos estaban determinados por sus apetencias materialistas, y por su admiración al moderno desarrollo de los Estados Unidos. Llama la atención la gran cantidad de artículos de *El Universal Ilustrado* en los que se muestra sutilmente la fama que tuvieron estos estereotipos entre las clases populares de la Ciudad de México, y desde luego no faltaron las menciones de flappers de la Guerrero o de fifís tepiteños que bailaban gustosamente los fox-trots de moda.

2.3 Lugares modernos

La revista también publicó una buena cantidad de artículos sobre los lugares en donde se reproducían las modas estadounidenses. Estos sitios destacarían entre las páginas del semanario como centros de diversión nocturna, ya que comenzaban sus servicios alrededor de las 9 de la noche. Algunos articulistas de *El Universal Ilustrado* no tardaron en hablar de ellos como sitios vulgares e inmorales.

Los artículos de la revista recalcaron que el jazz fue una de las principales atracciones de estos sitios nocturnos. En una nota publicada el 4 de septiembre de 1924, José Corral Rigan, que fue un pseudónimo utilizado indistintamente por Carlos Noriega Hope, Árqueles Vela y Gregorio Ortega,¹²² se afirmaría lo siguiente:

México es una ciudad triste, una ciudad enferma de melancolía que no sabe los encantos de la vida nocturna y de las impresiones vagas de los arcos voltaicos. Después de las diez de la noche, las calles iluminadas “a giorno” se convierten paulatinamente en una gran pista, donde corren los autos desbocados. Solamente en los escenarios de moda y en los cafés donde se baila jazz, los enamorados de la noche aparecen de vez en cuando haciendo alarde de sus orejas viciosas...¹²³

La nota vincularía los novedosos hábitos estadounidenses con el vicio y exceso que se consideraban propios de la noche, negando la existencia de una vida nocturna adecuada para

¹²² Armando Pereira, *Op Cit*, p.382.

¹²³ José Corral Rigan, “¿Qué prefiere Ud. El día o la noche”, en *El Universal Ilustrado*, 4 de septiembre de 1924, México, p.16-17.

los habitantes apacibles y tradicionalistas de la Ciudad de México, además de que, de paso, criticaba el deficiente alumbrado público que existía para el paseante. En otro artículo de septiembre de 1927, la redacción seguiría hablando de la noche en la capital del país, mostrando cómo después de las diez quedaba desierta, develando escenarios que resaltaban por su decadencia moral, en comparación con lo que acontecía en metrópolis como París o Nueva York.

México no tiene, en verdad, una vida nocturna. Las principales arterias se ven desiertas a partir de las diez de la noche, y apenas uno que otro trasnochador pasa rápidamente, seguido por los “listos” imperiosos de los choferes. Apenas en el barrio latino, en el “Tequila Town”, un poco de esa vida fantástica para una ciudad que se duerme a las diez de la noche. “El hombre de la pianola”, envuelto en su bufanda: el danzón vulgar, y, por último, al filo de la madrugada en cualquier esquina solitaria, “el café con aguardiente” para “rematarla”...¹²⁴

Sin embargo, acorde con la inconformidad ante la vida nocturna que aparecía en estos artículos, con frecuencia los cafés, los salones de baile o cabarets, y sobre todo, las criticadas “academias de baile”, serían blanco de los ataques del semanario, que señalaban a toda costa lo melancólicos, tristes e inmorales que resultaban los lugares en los que se baila el fox-trot.

Gregorio Ortega publicaría el 26 de febrero de 1925 un artículo en el que hablaba sobre el famoso Teatro Lírico, ubicado en la calle de Bolívar, al que asistían frecuentemente diferentes personalidades de la cultura de la Ciudad de México. El articulista se burlaría de su modernización a la americana, llamándolo el café “Lírico Town”. Destacando su agitada vida nocturna ambientada por las actividades de moda, Gregorio Ortega lo presentaría de esta manera.

México va sacudiendo del día y creándose una noche especial, mal iluminada, angosta, y triste, concentrada en una o dos de las calles de Bolívar y en el “Lírico Town”. Es una noche monótona, con una canción única en las pianolas de los bares y de los cafés. Es una noche relampagueante, a veces, con los disparos hechos por los desahuciados de la vida, y que preludian el jazz de la muerte (...) Porque cuando se danza con alguna de las meseras del

¹²⁴ Redacción, “La vida nocturna en México”, en *El Universal Ilustrado*, 8 de septiembre de 1927 México, p.36.

establecimiento ese, se danza el jazz definitivo y último, Y nadie volverá a probar la dulzura del jazz...¹²⁵

Este sitio destacaba por ser centro de sociabilización dancística, siendo el jazz uno de sus principales atractivos. Al parecer la música estadounidense era la preferida de las veladas en teatros como el Lírico o en los cafés nocturnos de la Ciudad de México. Pero por lo menos desde el año 1921, la música y baile estadounidense, habían sido víctimas de la censura gubernamental. Cuando el Departamento de Diversiones del Ayuntamiento Constitucional de la Ciudad de México, en un decreto regulatorio para los salones de baile, cabarés, y academias, prohibió los bailes de jazz.¹²⁶ De modo que ya habían adquirido cierta “mala fama” para la mitad de la década.¹²⁷ Aunque también es cierto que eso pudo incrementar su popularidad como entretenimientos prohibidos.

El Universal Ilustrado tuvo cierto interés por los cafés, perfilándolos como sitios de moda y diversión. Por ejemplo el 28 de octubre de 1926 se publicó un anuncio del “Café-Restaurant Chop-Suey”, ubicado en la Esquina de Avenida Hidalgo y Niños Héroes, en el que tocaba un “¡Magnífico Jazz Band!”, después de las 9 de la noche para amenizar el Baile.¹²⁸ Cabe recordar que este interés por los cafés, también lo tendrían grupos de vanguardia como los Estridentistas que los reivindicarían como centros de reunión intelectual y artística.¹²⁹ Aunque también había cafés elegantes como el “Sanborn’s” que fungían como sitios de reunión para la comunidad estadounidense que radicaba en la ciudad.¹³⁰

La vida nocturna de la Ciudad de México no sólo consistía en la asistencia, según *El Universal Ilustrado*, a los café’s trasnochados de bohemios y artistas. También había otros sitios como salones de baile o cabarets que emulaban la estética estadounidense, y academias

¹²⁵ Ortega, “Visiones del “Lírico Town”, en *El Universal Ilustrado*, 26 de febrero de 1925, México, p.26.

¹²⁶ Este decreto obligaba a los salones de baile a poner una cartulina que exponía 3 puntos:

- Se prohíben los bailes llamados “Shimmy” y “Jazz”
- Toda persona que baile de manera inconveniente será consignada a las autoridades competentes
- El Inspector de Diversiones está facultado por el H. Ayuntamiento para hacer, sobre el particular, cualquier indicación a la empresa.

Amparo Sevilla, *Los templos del buen bailar*, México, CONACULTA, 2003, p. 68.

¹²⁷ *Ibidem*, p. 54-71.

¹²⁸ Anuncio de “Café – Restaurant Chop Suey”, en *El Universal Ilustrado*, 28 de octubre de 1926, México, p.3.

¹²⁹ Pita González, Marco Frank, “El *Café de nadie* como espacio de sociabilidad del movimiento estridentista”, en *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, vol. XXIII, 2017, p.51-77.

¹³⁰ Mauricio Tenorio, *Op Cit*, p. 167.

de baile que fungían como prostíbulos. Estos sitios serían descritos por el periodista Juan del Consulada en un artículo que salió publicado el 30 de septiembre de 1926 y en el que describe los diferentes sitios que el capitalino promedio solía visitar para ir a bailar. Después de establecer la importancia “ritual” que tenía la danza para toda fiesta popular mexicana, el autor menciona “los bailes en las casas de vecindad”, afirmando que los mismos se acompañaban por el calor del vino, el ritmo de la música y las modas estadounidenses.

Y la fiesta se desarrolla llena de peripecias. Dos o tres fifís, de esos que acostumbran visitar con frecuencia los dancing establecidos en los salones de cine, forman el punto de atención general. Burlando la severidad del hogar, surge, de cuando en cuando, alguna chica que baila el charleston dislocando epilépticamente sus miembros entre el vestido de seda chillante, adornado con abalorios y chaquira.¹³¹

También informaba sobre las afamadas, pero controversiales, academias de baile, las cuales criticaba con ahínco, como sitios donde el baile era solo un pretexto para conseguir servicios de índole amoroso y sexual.

...el entretenimiento del baile suele ser, la mayor parte de las veces, un margen en donde la mano del destino inscribe una aventura galante, un amor fácil, o una pasión sincera que epiloga en matrimonio. Quizá por esta circunstancia, esas academias son tan frecuentemente visitadas y merecen, de cuando en cuando, las maldiciones de los honrados padres de familia...¹³²

El autor afirmaba que las chicas de barrio acudían y disfrutaban constantemente de las academias, exhibiendo un claro desdén por las clases populares de la Ciudad de México, al estigmatizarlas como sociedades ignorantes e inmorales. También describía el aspecto de academias y bailes de vecindad.

Estos bailes suelen abrir sus salones los jueves y sábados después de la diez de la noche, y a ellos concurren una multitud formada por choferes, mozos de servicio, empleadillos de ínfima categoría, mujeres galantes, sirvientes, etc. Los lugares destinados a danzar son amplísimos, desnudos de ornamento y aún de gracia, porque únicamente, de tiempo en tiempo, y eso para

¹³¹ Juan del Consulada, “Los salones de bailes populares, las academias, los bailes en las casas de Vecindad, ¿Qué se baila y cómo se baila en la Ciudad de México?”, en *El Universal Ilustrado*, 30 de septiembre de 1926, México, p. 33, 30.

¹³² *Ibidem*.

celebrar tal acontecimiento nacional, se engalanan con gallardetes, flecos multicolor y rosas de papel.¹³³

Con bastante desprecio, el autor juzgaba a estos sitios como ejemplos del “mal gusto” que tenían las clases populares. Una crítica que formaba parte del interés que mostró *El Universal Ilustrado* por la redirección de los hábitos y diversiones de estos sectores marginados. Cuestión que se fundamentaba en el proyecto nacionalista de la Secretaría de Educación Pública durante el periodo presidencial de Calles. Su crítica se articuló desde el antiyanquismo a ultranza que enarbolaba el nacionalismo posrevolucionario. Cuando este mismo autor continúa describiendo los “Cabarets elegantes” que se ubicaban en el primer cuadro de la ciudad, su juicio también resultó bastante severo, menospreciándolos como simples copias de los cabarets gringos.

Tres o cuatro existen apenas en la metrópoli, y ellos ni siquiera se aproximan, por el lujo o el espacio, a los que existen, por ejemplo, en los Estados Unidos del Norte. No obstante cuando se penetra en ellos, la influencia del cabaret gringo se deja sentir en el primer momento: “el jazz band” el cambio de luces, en las que prevalece el color celeste o violeta, que rememora la lumbre de las estrellas...¹³⁴

Juan del Consulada no admitiría estos sitios como aptos para la convivencia familiar. Los cabarets, en su opinión, solo existían para derrochar dinero y para conseguir amoríos fáciles y superficiales. Por ello estaba seguro que “el pueblo mexicano” pronto los olvidaría y optaría por bailar los tradicionales sonos y zapateados.

Con todo, dentro de nuestra incipiente vida nocturna, el cabaret apenas si da una imperceptible palpitación de alegría. Y es que nuestra tradición de baile se diría que es más poderosa dentro del círculo familiar o de la amistad. Y en el cabaret no hay nada de esto, y, si se va a él, con muy poca frecuencia, es cuando se inicia un “flirt” con alguna chica que se pirra por imitar a las “flappers”, y se deslumbra por las decoraciones y el juego de luces que, al inundar el ambiente, dan un aspecto de irracionalidad poética a todos los seres y todas las cosas.¹³⁵

¹³³ *Ibidem.*

¹³⁴ *Ibidem*, p. 66.

¹³⁵ *Ibidem.*

El artículo recién citado se enmarca en el contexto de la emergencia de cabarets como el Regis, o el Ritz, lugares que comenzaban a adquirir una rápida popularidad entre la sociedad acomodada de la Ciudad de México. *El Universal Ilustrado* dio cuenta de ambos sitios, en artículos publicados durante la segunda mitad de la década. Uno que salió el 26 de agosto de 1926 y que fue escrito por Francisco Doria, describe el ambiente del cabaret Ritz. Este ofrecía baile los lunes y jueves a un público mayormente joven.

...muchachos de las escuelas (secundarias) y modistillas, mecanógrafas sueltas, pequeñas aspirantes al demi – monde y aprendices de la galantería, los estudiantes que se escapan por horas de las escuelas secundarias y los mocetones que ignoran la preocupación del vivir y se meten en sus pantalones balón con desaire, tienen su dancing a toda orquesta¹³⁶

Doria afirmaba que justo por su joven concurrencia, el Ritz se diferenciaba de los cabarets lujosos porque en él no resaltaban “los alcoholes fuertes, tentaciones farsantes y refinamientos seniles”. Este artículo sería uno de los pocos que no consideró a los bailes modernos como un elemento inmoral *per se*, sino que atribuía esto a otros factores como la edad de los visitantes de los cabarets elegantes, y a su consumo excesivo de alcohol.

Pero así como existían este tipo de lugares de recreo dancístico juvenil, la revista publicaría diversos artículos sobre la popularidad de cabarets elegantes como el del Hotel Regis. Tal parece que, durante los años veinte, fue considerado uno de los sitios de moda entre las élites capitalinas y la comunidad extranjera, principalmente estadounidense. Así lo afirmaba un artículo escrito por Fray Junípero en agosto de 1928.

El Hotel Regis se levanta en el sitio histórico que fuera la huerta del Convento de San Diego, donde iniciara su vida nuestro “Periquito Sarniento” del inmoral Lizardi. Por el actual “lobby” del hotel pasaba una acequia que unía los canales, y donde ahora es centro de viajeros extranjeros y lindas excursionistas que se divierten y bailan al son del jazz, donde antaño paseaban los frailes dieguinos bajo la sombra de los árboles frutales¹³⁷

¹³⁶ Francisco Doria, “La Bohemia alegre de 1926; Flappers, kids y gigolos, dónde bailan estudiantes y grisetas”, en *El Universal Ilustrado*, 26 de agosto de 1926, México, p.26.

¹³⁷ Fray Junípero, “La Huerta del Antiguo Convento de San Diego”, en *El Universal Ilustrado*, 2 de agosto de 1928 México, p.H.

El artículo jugaba con la nostalgia por aquella ciudad antigua y tradicionalista, anterior a los centros de recreo y entretenimiento yanqui. El Regis sería un buen ejemplo para evidenciar la entrada de los referentes modernos en la capital, ya que ocupando el espacio de un ex convento, funcionaría como centro de reunión para la nueva jerarquía política emanada de la Revolución. En un artículo del 2 de agosto de 1923, Montecristo, quien era el reportero de las noticias de sociedad en *El Universal Ilustrado*, escribió sobre el baile celebrado el 25 de septiembre en el mencionado recinto, al que asistió “todo el H. Cuerpo diplomático y altas personalidades del gobierno”. Aquel acontecimiento sirvió para inaugurar el cabaret del Hotel Regis y para ello contó con la participación de los bailarines neoyorkinos “Los Petersen”.¹³⁸

No obstante, el Regis no sería el único cabaret exclusivo de la Ciudad de México. El mismo Montecristo reportó el 21 de junio de 1923 sobre las reuniones dancísticas que estaban organizando vecinos de las colonias Roma y Juárez en el salón “El Faro” ubicado en la Colonia Roma, donde la “Orquesta Aguirre” amenizaba las reuniones con “modernas piezas”.¹³⁹ El anterior ejemplo resaltaba por tratarse de un baile organizado durante la mañana. En un artículo del 10 de septiembre de 1925 se mencionaban las festividades del “R.Y.S Club” en el salón “Bella Venezia”, otro sitio elegante que amenizaba sus noches con música estadounidense.

Como anunciamos, el sábado pasado tuvo verificativo el baile extraordinario que para conmemorar su primer aniversario de fundación organizó el “R.Y.S Club”. El éxito que obtuvo dicho club con esta soiree fue superior a la que se esperaba, pues los amplios salones de la “Bella Venezia” resultaron insuficientes para contener a la escogida y numerosa concurrencia. A las nueve horas de la noche empezó el baile y bien pronto reinó gran animación entre los danzantes, pues el carnet musical estuvo a cargo de la conocida “Orquesta Posadas” que interpretó magistralmente los más bellos fox de su moderno repertorio. A las once horas se obsequió a las bellas damitas concurrentes con objetos propios de su sexo, rifándose entre otras cosas, dos hermosos aparatos de radio y una artística estatua. A la media noche los invitados de honor pasaron a los salones bajos, donde se sirvió espléndido lunch—

¹³⁸ Montecristo, “La Sociedad en la semana”, en *El Universal Ilustrado*, 2 de agosto de 1923, México, p.30.

¹³⁹ Montecristo, “Matinee Danzant”, en *El Universal Ilustrado*, 21 de junio de 1923 México, p.30.

champagne, continuando esta simpática soireé que dejó gratos recuerdos a los asistentes hasta las primeras horas del día siguiente...¹⁴⁰

Los ambientes cabareteros nocturnos no eran tan infames para la revista, cuando los que los disfrutaban eran las clases acomodadas. Mientras más “importante” fuera la concurrencia menos inmoral resultaba bailar un foxtrot o charleston.

El Universal Ilustrado concentró gran parte de su atención en cómo se iba imponiendo el “american way of life”, en los ambientes y personajes de los salones de baile de la ciudad de México. La música jazz, en este sentido, tuvo una gran relevancia. Por ello el semanario promovió también entre sus lectores la práctica musical, mediante anuncios publicitarios sobre instrumentos musicales. Estos eran comercializados por la Casa Veerkamp y Cía, la tienda de música por excelencia del centro de la ciudad desde mediados del siglo XIX. Para los años veinte se promocionaban instrumentos marca Coon, ofreciendo como parte del catálogo los “instrumentos más de moda hoy en día o sea los saxophones, que le prestan su mayor aliciente a las Orquestas de Jazz”¹⁴¹. Además puntualizaban que eran los proveedores de “varias de las más prominentes y reputadas bandas de música de la República, entre las cuales ocupa el sitio más conspicuo la acreditada “Banda de Policía”, cuyos triunfos tanto en el país, como en el extranjero, han sido sonadísimos”.¹⁴² Al parecer esta agrupación había logrado un gran éxito en sus presentaciones por varias ciudades de Estados Unidos durante aquellos años.¹⁴³

La Casa Veerkamp en otro anuncio de la marca Coon acompañaba su publicidad con fotos dibujadas de diferentes instrumentos de viento, entre los que resaltaban trombones, trompetas y saxofones de diferentes registros. Estos eran los instrumentos de moda por ser los que utilizaban las grandes agrupaciones jazzísticas estadounidenses como la de Paul Whiteman o Irving Berlin.¹⁴⁴

¹⁴⁰ Redacción, “El Baile de Aniversario del “R.Y.S Club”, en *El Universal Ilustrado*, 10 de septiembre de 1925, México, p.30.

¹⁴¹ Anuncio de “Instrumentos Coon y Casa Veerkamp y Cía”, en *El Universal Ilustrado*, 30 de septiembre de 1926, México, p.7.

¹⁴² *Ibidem*.

¹⁴³ Jerónimo Coignard, “La música vernácula”, en *El Universal Ilustrado*, 18 de octubre de 1923 México, p.15.

¹⁴⁴ Anuncio de “F.A Veerkamp y Cía”, en *El Universal Ilustrado*, 2 de diciembre de 1926 México, p.3.

Esta publicidad, también contribuyó a la creación de los estereotipos del “american way of life” en *El Universal Ilustrado*, pues aparecía como un contrapunto de lo que se mencionaba en los artículos sobre las imágenes y las noticias, pero sobre todo en torno de la llegada de la moral y los hábitos estadounidenses. Por ejemplo, la marca de fijador de cabello “Stacomb” vendía su producto de esta manera:

¡Un Vals, un Fox, un Charleston! Y al terminar, el cabello continúa alisado

Una noche de baile, mujeres bonitas, caballeros galantes. Ambos con aspecto de pulcritud y esmero que es el patrimonio de las gentes bien educadas. Y para que nada altere el placer de la fiesta no debe existir la preocupación de que el cabello pueda desaliñarse¹⁴⁵

Al igual que en varios de los ejemplos ya citados el baile estadounidense sería utilizado para vender la idea de que las modas yanquis eran signo de prestigio social. Los anuncios publicitarios mostraban la parte positiva de la vida estadounidense, mientras que los abundantes artículos sobre las modas y el ocio tenderían a ser declaradamente antiyanquis. Esto se explica, en parte, por las ideas que parecían imperar en las oficinas de redacción de *El Universal Ilustrado*. Mientras Carlos Noriega Hope, un asiduo visitante de salones de baile y escucha de jazz,¹⁴⁶ representaba la apertura del impreso hacia las nuevas modas, Francisco Zamora era el bastión del conservadurismo tradicionalista, propio de la Compañía Periodística Nacional.

El Universal Ilustrado fue, así, un espacio para las muy diversas voces y perspectivas del ambiente cultural de la capital mexicana durante los años veinte, justo cuando el debate se concentraba entre el nacionalismo posrevolucionario, las vanguardias artísticas, el socialismo, y sobre todo la cultura de los estadounidenses. La revista publicó, pluralmente, notas que fueron desde disertaciones sobre la literatura y arte mexicano hasta encuestas sobre mil y un temas. Pero fue evidente que para los años veinte las modas Hollywoodenses como el foxtrot o las flappers dominaban gran parte de sus contenidos, siendo, sin duda alguna, el jazz uno de los temas más tratados por los articulistas del semanario. Justo este género estadounidense llegaría a México cuando los diversos tipos de música popular del país estaban

¹⁴⁵ Anuncio de “Stacomb”, en *El Universal Ilustrado*, 3 de marzo de 1927, México, p.1.

¹⁴⁶ Francisco Zamora afirma que Noriega Hope es un aficionado al baile jazz. Consultar en Jerónimo Coignard, “La música vernácula”, en *El Universal Ilustrado*, 18 de octubre de 1923, México, p.15.

siendo impulsados por el gobierno posrevolucionario como la música mexicana por excelencia. Por ello, el jazz sería recibido con cierta hostilidad nacionalista por parte de algunos escritores de *El Universal Ilustrado*.

CAPÍTULO 3

El Jazz en *El Universal Ilustrado*

La presencia del jazz en *El Universal Ilustrado* resulta bastante significativa, ya que, enarbolando la ideología revolucionaria de la época, pero fiel a un estilo vanguardista y moderno de hacer periodismo, esta revista no pudo eludir la fama de esta música en las ciudades de Occidente durante los años veinte, ni tampoco la que adquirió entonces en la Ciudad de México.¹⁴⁷

Los artículos que se publicaron sobre el jazz en dicha revista lo abordarían desde perspectivas culturales y musicales propias del México posrevolucionario. Con el objetivo de frenar su influencia en el país, la revista reivindicaría elementos culturales e identitarios como el nacionalismo cultural y el hispanismo conservador para desprestigiar al jazz, aunque no faltarían los artículos que lo destacaban como una expresión cultural digna de encomio y atención.

La popularidad del jazz en aquellos años fue tal que la revista publicaría numerosos textos, claramente sensacionalistas, que informarían de nuevos estilos y eventos jazzísticos en México, y sobre todo en el extranjero, proyectándolo como otro elemento frívolo de la cultura estadounidense que se popularizaba entre el público capitalino. Estos artículos se refirieron a su popularidad mundial, pero también lo juzgaron como música primitiva y “salvaje”. Una postura que reflejaba, más que nada, los prejuicios racistas que tenían los capitalinos educados de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, antes que una reflexión sobre la moda. Sin embargo, la carga racista de los autores de *El Universal Ilustrado*

¹⁴⁷ El jazz de aquel tiempo no fue precisamente un género musical, sino que más bien era un tipo de formato instrumental llamado Jazz Band que interpretaba diferentes estilos de música moderna de baile como vals y tangos, pero sobre todo música estadounidense como fox.trots, blues, shimmys, one step, two step, o charleston.

no sería impedimento para difundir entrevistas a maestros de baile que trataban de poner de moda ciertos fox-trots o charlestons, con la publicación de instrucciones que enseñaban al lector cómo bailar el ritmo de moda.

Las críticas propiamente musicales sobre el jazz y sobre los músicos, resultaron menos, en comparación con las notas sensacionalistas y de opinión de diversa índole que se vinculaban más con el “dancing”. La música, por lo regular, quedó en segundo plano ante su valor principal como espectáculo popular, comercial, de entretenimiento y de baile. No obstante, y en cantidad mínima, el semanario cultural publicaría algunos acercamientos musicales al jazz escritos por músicos y un par de especialistas del género.

3.1 El estilo musical y los nacionalistas

El jazz de los años veinte no fue la música refinada y académica que es en la actualidad. Fue sobre todo música comercial y bailable, transgresora de códigos morales, y propia de una época que en los Estados Unidos se conoció como los “Roaring Twenties” y que en México se denominaron los “Fabulosos veinte”. Término que sin duda alguna se ha convertido en un lugar común para la sociedad occidental gracias a las múltiples representaciones que se han hecho en los medios de comunicación masiva.

El jazz, las jazz bands y sus estilos de baile popular se irían desarrollando a lo largo de las primeras dos décadas del siglo XX en ciudades estadounidenses como New Orleans, Chicago y New York.¹⁴⁸ Para 1917 y debido a las giras que hicieron grupos como la *Original Dixieland Jass Band*, y bandas militares como la del teniente James Reese Europe,¹⁴⁹ el jazz llegó a Europa durante el periodo entreguerras.¹⁵⁰ Estos conjuntos viajaron para mostrar sus adaptaciones de ragtimes que eran originales para el piano, interpretados bajo la instrumentación propia del formato *jazz band* compuesto por 7 instrumentos.¹⁵¹ De este se

¹⁴⁸ Ted Gioia, , *Historia del jazz*, trad. Paul Siles, México, Turner, 2002,,p. 45-183

¹⁴⁹ Schuster, Marc, Krick-Aigner, Kirsten, *Jazz in World: European (Non-) Fiction*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2018, p. 66-67.

¹⁵⁰ Eric Hobsbawn, *Op Cit.*, p. 241-244.

¹⁵¹ Es un poco arbitrario establecer rígidamente que las jazz band tenían, en todos los casos, los siete instrumentos. Ya que el formato resultaba bastante cambiante y se adecuaba a las necesidades y posibilidades de cada agrupación. Sin embargo sí es posible establecer cierta generalización en los tipos de instrumentos que conformaban a las jazzbands durante los años veinte.

hablará más adelante pero basta decir que fue desarrollado por músicos de Nueva Orleans durante finales del siglo XIX y principios del XX.¹⁵² Una de las piezas que sirve, por lo general, para ejemplificar esto es el *Tiger Rag*, composición atribuida a Louis Armstrong pero que el pianista Jerry Roll Morton puso de moda a partir de 1917.¹⁵³ Esta pieza sería muy popular en Europa por la versión para conjunto realizada por la itinerante *Original Dixieland*.¹⁵⁴ Sin embargo fueron músicos como King Oliver, Louis Armstrong, Sidney Bechet y Jerry Roll Morton los que desarrollarían musicalmente el jazz y alcanzarían la popularización del género en las ya mencionadas ciudades del norte de los Estados Unidos. En el ámbito artístico y el de entretenimiento estadounidense esta década sería conocida como “La Era del Jazz”.¹⁵⁵

Esta música también se convirtió en una moda en varias ciudades latinoamericanas como Buenos Aires, Bogotá y la Ciudad de México. Los modernos salones de baile como el Salón México, los teatros tradicionales, como el Principal de la calle de Bolívar, y hasta los modernos cines como el Odeón, albergaron en algún momento de la década espectáculos ambientados con este tipo de música.¹⁵⁶ Por ello su éxito adquiriría rápidamente relevancia para algunos diarios y revistas capitalinos de la época como *El Universal Ilustrado*.

Sin embargo la popularidad del jazz resultaba incómoda para algunos escritores nacionalistas de *El Universal Ilustrado*. La defensa de la “mexicanidad” que enarbolaban, hacía indeseable la influencia de cualquier elemento estadounidense en la nación. Hablar de los yanquis o de su música o de sus ciudades, era hacer referencia a todo un enfrentamiento histórico e ideológico entre ambos países. Por ello cuando estos intelectuales y medios periodísticos retomaron el largo proceso de construcción de la identidad nacional, fueron desechando cualquier elemento ajeno a sus generalizaciones, y más si estos provenían del imperialismo de Estados Unidos. De esto Ricardo Pérez Montfort comenta:

El nacionalismo se apoyó por lo menos en dos claras vertientes complementarias; por un lado adquirió un tono eminentemente defensivo, imponiéndose como un escudo

¹⁵² Ted, Gioia, *Op Cit*, p. 45- 77.

¹⁵³ Frank Tirro, *Historia del jazz clásico*, trad. Antonio Padilla, Barcelona, Ediciones Robin Book, 2007, p.173.

¹⁵⁴ Ted, Gioia, *Op Cit*, p. 57.

¹⁵⁵ *Ibidem*. p. 108.

¹⁵⁶ Alain Derbez, *El jazz en México datos para esta historia*, México, Fondo de Cultura Económica, 2012, 101 -120 p.

frente a la voracidad de la expansión norteamericana, y por otro buscó la reivindicación de lo propio con el fin de generar una reconciliación nacional con base en la autoafirmación...¹⁵⁷

Lo acontecido con el jazz en la revista es buen ejemplo de esta doble vertiente. Los ataques y críticas que los articulistas harían a la música estadounidense serviría como marco para hablar de algunos tipos de música o bailes populares de diferentes regiones del país, y que el nacionalismo comenzaba a delinear como propios de la mexicanidad. Sin embargo, como el mismo discurso nacionalista se encontraba en proceso de definición, la diversidad de las expresiones populares del país se asumiría como el rasgo característico de la cultura mexicana posrevolucionaria.¹⁵⁸ Un paradigma pasajero, ya que para los años treinta el cuadro estereotípico de la mexicanidad, conformado por el jarabe tapatío, el charro y la china, se afincaría en los medios de comunicación y en los imaginarios del país como el representante cultural popular de todo el país, opacando al resto de las expresiones populares regionales.¹⁵⁹

Pero volviendo a los años veinte, dicha diversidad cultural se manifestó concretamente en el propio panorama de la música popular capitalina. Numerosos tipos de estilos musicales, de diferentes regiones de México y América, aprovecharían el momento para colarse entre las consideraciones de “lo mexicano”.

Una revisión superficial de las piezas registradas entre 1920 y 1925 deja ver una gran variedad de huapangos, boleros, canciones yucatecas, valsos, sones, danzones, foxes, bambucos, cuplés, corridos, tangos, etcétera, que se identifican como “canciones mexicanas”¹⁶⁰

Estas “canciones mexicanas”, registradas ante la Sociedad de Autores y Compositores de México, eran obra de compositores y músicos mexicanos de aquellos años, como Manuel M. Ponce, Ignacio Fernandez Esperón, Emilio D. Uranga o Higinio Ruvalcaba. Música que verificaba la indefinición que estos intérpretes connacionales tenían sobre la propia música popular mexicana.¹⁶¹ El caso de Ruvalcaba resulta interesante ya que este joven violinista

¹⁵⁷ Ricardo Pérez Montfort, *Avatares del Nacionalismo cultural*, México, Ciesas, 2000, p. 39.

¹⁵⁸ Ricardo Pérez Montfort, *Estampas del nacionalismo popular mexicano*, *Op Cit*, p.128-130.

¹⁵⁹ *Ibidem*, p.130.

¹⁶⁰ *Ibidem*.

¹⁶¹ Juan S. Garrido, *Historia de la música popular en México 1896-1973*, 2da. ed, México, Extemporáneos, 1973, p. 47-65.

tapatío ganaría para 1923, el Concurso de Canciones Foxtrots con una composición llamada *La Perla de Occidente*.¹⁶² Caso parecido a lo que aconteció con el marimbista chiapaneco José Ovando de la Cruz quien fue apodado “El Fax”, por sus adaptaciones de foxtrots o blues al formato marimbístico.¹⁶³ Tal vez lo mexicano en términos musicales aún no se definía completamente por algún tipo de estilo musical específico, sino que era la región de la que provenían y los intereses del músico lo que determinaba la “mexicanidad” de tal o cual composición. De tal modo que incluso María Grever, Agustín Lara o el mismo Tata Nacho para estos años compondrían alguno que otro tango o fox-trot.¹⁶⁴

La popularidad del jazz sería tal entre los capitalinos que músicos de la talla de Alfonso Esparza Oteo se harían célebres por publicar algunos de sus foxes más populares en *El Universal Ilustrado*, como *La india bonita* (1922), *Colombina* (1922), o *Ensueño* (1922). Esparza Oteo también colaboró con esta revista, siendo el encargado de seleccionar las partituras que salían publicadas en la sección musical llamada “Páginas musicales”. En esta hizo notoria su predilección por composiciones estadounidenses de personajes como Irving Berlin o Paul Witheman, célebres por sus aportaciones al jazz. Por ello Esparza Oteo, quien fuera el músico oficial del Presidente Obregón, tendría una particular relevancia para la difusión del jazz en el semanario ilustrado.

El discurso nacionalista de los años veinte atacaría a las modas musicales estadounidenses, mientras apuntalaba a la música ranchera del occidente del país como una de las expresiones sintéticas de la cultura del pueblo de México. Además sería promovida oficialmente en los eventos gubernamentales de Obregón, Calles, y algunos círculos elitistas de las academias de artes.

En este sentido el nacionalismo musical de aquel tiempo, que tenía como uno de sus principales exponentes a Manuel M. Ponce, tomaría un rumbo interesante en los años veinte con el trabajo de otros importantes músicos populares.¹⁶⁵ Personajes como Tata Nacho,

¹⁶² *Ibidem*, p. 61.

¹⁶³ Raul, Mendoza, *Memoria de marimbistas. Marimbas tuxtlecas 1900-1980*, Tuxtla Gutiérrez, CONECULTA, 2015, p. 26-33.

¹⁶⁴ *Ibidem*, p. 54.

¹⁶⁵ Se destacó como uno de los primeros músicos en recopilar canciones populares de las diferentes regiones del país en notación académica. En 1912 publicó sus *25 Canciones mexicanas*, convirtiéndose eventualmente

Miguel Lerdo de Tejada y su Orquesta Típica o el ya mencionado Alfonso Esparza Oteo, reivindicarían también la música del occidente de México. Estos utilizarían recursos como la descripción de la vida rural de las rancherías en las letras de sus canciones, para afianzar la idea de que lo mexicano se encontraba en las expresiones populares del Bajío. Además músicos como Lerdo de Tejada contribuyeron a la construcción de la imagen del mariachi como estereotipo de la mexicanidad, vistiendo a toda su Orquesta Típica con el atuendo que fuera característico de los Rurales durante el Porfiriato.

El Universal Ilustrado estuvo interesado en publicar textos sobre la mexicanidad de la música popular durante estos años. Con el análisis de un par artículos, de 1923 y 1927, encontramos dos constantes de singular relevancia. La primera sería la falta de precisión que tienen sobre la música y la canción vernácula, pues no establecen bien a bien qué género o géneros la componen, ni de dónde provienen exactamente. Y la segunda fue que trataban de delimitar a la música mexicana en función de una continua referencia negativa al fox-trot y a su país de origen. Mientras más se criticaba al jazz, mayores eran los elogios para la “música y canción vernácula”. De esta forma se buscaron establecer diferencias concretas entre estas para no dejar duda, entre los lectores del semanario, que la música estadounidense jamás podría ser considerada mexicana, omitiendo el hecho de que diferentes compositores mexicanos del momento realizaban fox-trots.

En 1923 el joven economista nicaragüense Francisco Zamora, quien muchos años después ocuparía importantes cargos en la administración pública y se convertiría en profesor emérito de la UNAM, escribía un artículo en el cual repudiaba al fox por haber, supuestamente, sustituido a la música vernácula mexicana:

La música vernácula, en efecto, ha sido derrotada en México. Desde que el plácido, moreno y regordete Abel importó una tropa de rubios tocadores de saxofón, para que sirviera “foxs” y “shimmies” como pasto artístico al refinamiento de la aurea juventud capitalina, la música vernácula comenzó a retroceder...¹⁶⁶

en uno de los referentes del naciente nacionalismo musical durante los años veinte y treinta. Entre las canciones publicadas destacaron composiciones como *Estrellita*, *La Adelita* o *A la orilla de un palmar*.

¹⁶⁶ Jerónimo Coignard, “La música vernácula”, en *El Universal Ilustrado*, 18 de octubre de 1923, México, p.15.

Como ya se ha visto el jazz se difundió en los medios periodísticos como la música representativa de la vida moderna de las ciudades estadounidenses. Por eso autores como Zamora vincularían sus críticas con otros estereotipos que también acompañaban el jazz. Con cierto grado de ironía atacaría a los “fifis” de la ciudad, caracterizados por gustar del entretenimiento estadounidense y vestir a la moda yanqui usando pantalones tipo “Ballon” y zapatos “Boston”. Esta generación de jóvenes “americanizados”, a la cual pertenecía el director del semanario Carlos Noriega Hope, eran los responsables de que la música mexicana estuviese quedando en el abandono:

Y ha ocurrido que, a esta fecha nadie que se respete entiende ya las melodías del país. Es preciso que los cornetines y los “banjos” les hablen en texano, que el piano ladre una enloquecida jerigonza, que la “batería” se multiplique detonando, para que los “fifis” de uno y de otro sexo, árbitros del buen gusto, se conmuevan y sientan en las plantas de los pies ese cosquilleo que es la única emoción musical que experimenta mi distinguido amigo el señor Noriega Hope, director de esta revista...¹⁶⁷

Para Coignard estos elementos estereotípicamente estadounidenses impedían la popularización citadina de las “melodías del país”. Esta crítica dirigida a los referentes culturales de los yanquis, era una consecuencia del contexto general; sobre todo si se toma en cuenta que 1923 fue un año complejo para las relaciones políticas entre Estados Unidos y México al estar aún pendiente el reconocimiento diplomático del primero sobre el segundo. La prensa y el teatro de revista de aquel año matizarían un poco el ya interiorizado antiyanquismo de la época, con algunas propuestas latinoamericanistas y panamericanistas que no veían con tan malos ojos la influencia yanqui.¹⁶⁸ Sin embargo periodistas como Zamora no quitaban el dedo del renglón cuando realizaban este tipo de críticas antiyanquis.

Una de las inquietudes que subyacía en las opiniones del escritor centroamericano sería su desagrado por el acento rítmico del jazz. Instrumentos tan vanguardistas como la batería, provocarían algo de asombro y desagrado entre estos “reporters” de *El Universal Ilustrado*. Tanto Zamora, como muchos otros articulistas, afirmarían que la batería

¹⁶⁷ *Ibidem*.

¹⁶⁸ Ricardo Pérez Montfort, "Indigenismo, hispanismo y panamericanismo en la cultura popular mexicana de 1920 a 1940", en el libro Blancarte, Roberto (compilador) *Cultura e identidad nacional*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Fondo de Cultura Económica, México, 1994, p.571 – 573.

confirmaba el “primitivismo” del jazz band. Sus consideraciones quizá se fundamentaron en una óptica conservadora de la música, que ponderaba los valores europeos y académicos, los cuales se habían establecido dándole preponderancia compositiva a la melodía y a la armonía sobre el ritmo. Por ello, géneros populares como el jazz que estaban basados en el ritmo y acompañaban el baile, serían considerados de menor categoría en términos musicales. Lo anterior, además, no les permitiría vislumbrar la gran importancia que tendrían los instrumentos propios del jazz band, como la batería y el saxofón, para el devenir de la música popular del siglo XX. El artículo de Zamora retomaría las opiniones críticas en contra del jazz y la batería que Manuel M. Ponce ya había externado en los medios capitalinos dos años antes.¹⁶⁹

Pero volviendo con las posturas de Coignard, estas ironizaban un poco más a través del uso del discurso nacionalista, al afirmar que el fox-trot impedía el avance de la diversidad de la canción mexicana, provinciana por excelencia, en una ciudad tan americanizada como la capital del país:

Nace en las rancherías del Bajío, en los cañaverales de las costas, en las riberas del lago de Michoacán y de Jalisco, en Oaxaca, en Yucatán, pero no espera, la infeliz, abrirse las puertas de los salones en que trota elegantemente el paso de la zorra (...) ¿Qué lugar ha de haber entonces para la música vernácula, rica de medios tonos, millonaria de suaves cadencias, en una ciudad en donde los trompetazos y tamborazos de las orquestas “jazz” integrados por profesores de Santa Anita y Cuautitlán, son tanto que bastarían para ensordecer a Orfeo?¹⁷⁰

Aquellas figuras idílicas del nacionalismo revolucionario como la provincia rural y el pueblo chico, que en este caso se proyectaban con el nombre de entidades cercanas a la capital del país, eran utilizadas para mofarse de la popularidad de la moda estadounidense entre los supuestos jazzistas pueblerinos. Y es que la crítica de Zamora contenía cierto reclamo a los mexicanos fifís de la capital por no estar al pendiente de los triunfos que la Banda de Policía

¹⁶⁹ Manuel M. Ponce publicaría el 1 de mayo de 1921 un artículo llamado “Su Majestad Foxtrot” en la revista *México Moderno*, en el que criticaría fuertemente la presencia del foxtrot y de la batería en México. Ponce estableció que el foxtrot estaba “compuesto de formas viles y ritmos vulgares”. De la batería afirmaría que era “la compañera indispensable del foxtrot”, y la consideraba una “invención estadounidense” que “ni los más atrasados pobladores de las selvas africanas imaginaron nada más genuinamente salvaje”. Ya que este instrumento solo emitía “silbidos, aullidos, ruidos inauditos y percusiones extrañas...”.

¹⁷⁰ Jerónimo Coignard, “La música vernácula”, en *Op Cit*.

de la Ciudad de México había tenido en su gira por Chicago. Esta agrupación, dirigida por Velino M. Preza, había maravillado al público de la mencionada ciudad estadounidense tocando canciones vernáculas.¹⁷¹ Esa misma música que, supuestamente, era despreciada por la moderna y cosmopolita Ciudad de México se aceptaba y valoraba en una de las principales ciudades para la música jazz.

Para este autor, la moda capitalina del jazz era tal que hasta hacía olvidar su lecciones a los “jóvenes ejecutantes mexicanos que aprendieron a tocar bien en ese pobre Conservatorio Nacional”. Y ponía como ejemplo del desdén al joven músico Manuel Barajas, también escritor de *El Universal Ilustrado*. Es curioso que se le mencione como ejemplo de estos desviados por el jazz, ya que al parecer, su interés por la música estadounidense continuaría años después cuando publicó nuevos artículos para la revista.¹⁷² Cabe resaltar que este músico desdeñado por Zamora, sería de los pocos en hacer verdaderas valoraciones musicales del jazz, siendo ejemplo de la escasa crítica musical publicada en el semanario por parte de músicos mexicanos.

Mientras que Francisco Zamora intentaba hacer un elogio irónico a la “música vernácula”, su texto se desviaría para plasmar su opinión sobre la vida de la Ciudad de México, que según él, estaba repleta de entretenimientos y estilos estadounidenses, moral y nacionalmente negativos, que renegaban de la cultura verdaderamente mexicana. Lo interesante es que estas críticas moralistas dan constancia de la amplia recepción que el jazz estaba teniendo entre las clases medias de la capital. El teatro de revista incluiría musicalizaciones de foxtrots o shimmys, y temáticas que se mofaban de la situación diplomática entre los Estados Unidos y México.¹⁷³ La dependencia política y económica de los gobiernos posrevolucionarios ante el vecino del Norte, obligaría a matizar el antiyanquismo característico de la Revolución, incluso incentivando el turismo estadounidense en la capital mexicana.¹⁷⁴ Coignard lo notaría en los cambios de la dinámica población capitalina, que aún con la Revolución, era receptora de muchísimos elementos

¹⁷¹ *Ibidem*.

¹⁷² Manuel Barajas, “Alexander Brailowsky”, en *El Universal Ilustrado*, p. 39, México, 2 de abril de 1925, Manuel Barajas, “Jazz-Band”, en *El Universal Ilustrado*, 10 de septiembre de 1925, México, p. 51.

¹⁷³ Yolanda Moreno Rivas, *Op Cit*, p. 77-78.

¹⁷⁴ Ricardo Pérez Montfort, “Down México way Estereotipos y turismo norteamericano en el México de 1922” en *Cuadernos del Patrimonio Cultural y Turismo 14*, México, Conaculta, 2006, p. 14-32.

culturales de Estados Unidos. Zamora tendría la agudeza para entender cómo la popularidad del jazz se acrecentaba a la par de los temas políticos. La falta de un estereotipo que unificara la idea sobre la música popular mexicana, y la fama de la música estadounidense, serían principios que guiarían los ímpetus de Zamora, y de otros autores de *El Universal Ilustrado*, para continuar escribiendo artículos críticos del jazz durante el resto de la década.

En 1927, la diversidad seguía como eje de la nacionalidad musical en el ámbito popular, o al menos eso se dejaba ver en el concurso de la canción mexicana del mismo año. El certamen se llevó a cabo en el Teatro Lírico con el fin de enriquecer el repertorio musical para el Trío Garnica Asencio.¹⁷⁵ Guty Cárdenas obtuvo la victoria de aquel concurso con su bella canción yucateca *Nunca*. Y el tango del compositor español Luis Martínez Serrano llamado *¿Dónde estás corazón?*, que formó parte de la música de la película sonora de 1930 *El Rey del Jazz*, figuraría entre las favoritas de los concursantes.¹⁷⁶

Con el trasfondo de dicho certamen el joven escultor Rafael de Vera de Córdoba publicó dos artículos en los cuales hizo un par de encuestas enfocadas a polemizar sobre el tema y ensayar algunas respuestas a la falta de una música vernácula. Conocido en *El Universal Ilustrado* como uno de sus encuestadores oficiales, Vera de Córdoba expondría su opinión sobre la canción mexicana, apoyándose en entrevistas hechas a compositores relevantes para el contexto de la Ciudad de México como Tata Nacho o Alfonso Esparza Oteo.

Esparza Oteo se quejaría amargamente de dicho concurso ya que, en su opinión, confundía más de lo que ayudaba. El compositor creía que incentivaba una dañina dispersión estilística en la música popular mexicana:

Lo estamos desvirtuando...ya ve usted *¿Dónde estás corazón?* no es mexicana. *Nunca* de Augusto Cárdenas es del corte puramente colombiano... Y sin embargo una gran cantidad de público cree que son canciones mexicanas... El impulso a la canción mexicana no debía de terminar en este concurso: haremos gestiones con el sindicato de músicos a fin de que

¹⁷⁵ Juan S. Garrido, *Op Cit*, p. 60.

¹⁷⁶ *Ibidem*.

elevemos a la Secretaría de Educación Pública una solicitud para hacer periódicamente concursos y audiciones al aire libre con elementos mexicanos...¹⁷⁷

Con todo y crítica, Esparza Oteo tenía la certeza de que estos concursos de música popular enriquecían los impulsos nacionalistas del momento. Además sus comentarios sobre *Nunca* son interesantes, porque duda de su “mexicanidad”. Tal opinión muestra las pugnas que había en aquel momento entre las ideas regionalistas de los compositores yucatecos y el centralismo nacionalista de los músicos del Occidente de México.¹⁷⁸

Otro famoso músico de la época Tata Nacho respondería hablando de una supuesta formación, “sin pretensiones” académicas, como músico del pueblo:

“Pues vera usted... Yo siempre compongo mis canciones a base de un desgaste psico-físico, esa cual es... Cuando estoy triste...cuando estoy desvelado... Muchas veces con Cafiaspirina. En fin ese decaimiento me produce una sensibilidad emotiva. ¿Mis músicos favoritos? Después de los mexicanos, los rusos. ¿La música seria? Conozco muy poco de la producción nacional. Toda la vida me ha interesado más la música eminentemente folklórica, la del pueblo, porque esa no tiene pretensiones.

Ignacio Fernández Esperón, que era entonces ya compositor famoso de piezas para teatro de revista, había adquirido fama entre 1921 y 1923 con su *Borrachita*, y en 1927 regresaba de los Estados Unidos para ocupar un cargo en la Secretaría de Educación Pública como investigador en música folklórica.¹⁷⁹ En su respuesta a la entrevista de Vera de Córdova dejaría ver cierto desdén por la “música seria” mexicana, reconociendo su formación autodidacta. Resulta interesante que, ostentado un cargo gubernamental, tuviera consideraciones tan generales sobre la música folklórica, definiéndola solo por su dimensión

¹⁷⁷ Rafael Vera de Córdova, “La Encuesta de la Canción”, en *El Universal Ilustrado*, 21 de julio de 1927, México, p. 63.

¹⁷⁸ Esta pugna fue iniciada 1921 con una polémica en los medios de comunicación entre Manuel M. Ponce y el compositor yucateco Alfredo Tamayo Marín, quien le recriminaba a Ponce el plagio de una canción llamada *Soñó mi mente loca*.... Además en aquellos años la trova yucateca fue considerada por los músicos del Bajío, como Esparza Oteo, un estilo muy influenciado por ritmos sudamericanos. Debido a que en 1909 había sido publicado el famoso *Cancionero de Chan Cil*, hecho por la Imprenta Gamboa propiedad de Luis Rosado Vega. El impreso estaba compuesto por treinta y un piezas de autores yucatecos, de las cuales ocho composiciones hacían referencia a Cuba o Colombia. Ricardo Pérez Montfort, *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX. Diez ensayos*, México, CIESAS, 2007, p. 245, 258.

¹⁷⁹ Información de la página web de la Sociedad de Autores y Compositores de México, <http://www.sacm.org.mx/Informa/Biografia/08003#:~:text=En%201963%20fue%20nombrado%20presidente,de%20compositores%20del%20Pante%C3%B3n%20Jard%C3%ADn>. [consultado el 28/agosto/2019].

popular y origen provinciano. De esta forma manifestaba una postura propiamente nacionalista y oficialista, al creer que el folklor mexicano estaba determinado por su “inmaculada” condición popular.

Una de las principales consideraciones de Vera de Córdoba para definir a la canción vernácula mexicana, al igual que lo pensado por Zamora cuatro años antes, seguía siendo el lugar de donde provenía y su diferencia tácita con todo arte ciudadano. El autor establecía, con claro lirismo, que la verdadera canción mexicana era la de provincia, alejada de la Ciudad y sus cabarets resonantes de fox-trot:

¡Y como se canta en la provincia! Esas canciones de esplendor melódico y armónico que hoy escuchamos en esta ciudad de las siete virtudes y los siete pecados, han sido germinadas bajo los sombríos pinares de la sierra, entre los jades – nopales de las llanuras, bajo el sedoso arrullo de las palmeras, allá en la orilla del mar... A la vorágine del jazz, al torbellino dislocado de la música yanqui, responde ahora con la emotiva sonrisa de la canción mexicana...

Siguiendo los mismos principios nacionalistas, Vera de Córdoba afirmaba que el fox-trot resultaba adverso a la belleza y perfección de la ruralidad mexicana y sus canciones. Sin embargo, a diferencia de Zamora, veía con buenos ojos la creación de una moderna y explotable música vernácula para México, tal como el tango o el fox eran para Argentina y Estados Unidos.

Estados Unidos, como la Argentina han hecho “su música americana”, la han impulsado y sostenido para lanzarla al mundo con el mismo orgullo que la industria omnipotente esparce una mercadería de rendimientos. Nosotros en México, deberíamos de seguir el ejemplo de esos dos pueblos tan distintos y tan fuertes en los destinos de nuestra América¹⁸⁰

La idea de difundir comercialmente la música popular, poniendo ejemplos como el argentino y el estadounidense, exponen cierta admiración por la explotación capitalista que se había hecho del jazz y del tango, convirtiéndolos en ejemplos de verdaderas industrias musicales. Lo anterior dejaba una lección importante para aquel entrevistador: habría que explotar económica y nacionalmente los referentes culturales populares, mediante la

¹⁸⁰ Rafael Vera de Córdoba, “Una Encuesta y un Elogio de las Canciones Vernáculas”, en *El Universal Ilustrado*, 14 de julio de 1927, México, p. 66.

afirmación del estereotipo y del simplismo mediático, para obtener legitimidad popular y buenos dividendos económicos.

3.2 El baile

El Universal Ilustrado también criticaría al jazz desde el ámbito propiamente dancístico. Utilizando al jarabe tapatío, que ya gozaba de aceptación como estereotipo de la mexicanidad para los años veinte, los articulistas siguieron con su ataque a la música estadounidense. El jarabe tapatío se había establecido como baile “típico mexicano” desde que la famosa Ana Pavlova,¹⁸¹ incentivada por Adolfo Best Maugard, lo bailaría en 1919 en la Ciudad de México. Además, para 1921, con motivo de los festejos del Centenario del fin de la Independencia, el jarabe sería impulsado oficialmente en las escuelas públicas de la naciente Secretaría de Educación Pública como baile nacional. No obstante, y al igual que los demás estereotipos de la mexicanidad, el jarabe tapatío vendría a imponerse hasta finales de los veinte y principios de los treinta. Para la mitad de la década de los veinte ya se proyectaba como símbolo, pero aún era solo uno de los múltiples tipos de jarabe que existieron entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX en México.¹⁸²

La “invención” de lo típico mexicano sirvió para comprender por qué en un artículo de 1926, en el que el jarabe tapatío ya asumido como oficial y mexicano, fue usado ideológicamente por el aparato propagandístico posrevolucionario para expandir el antiyanquismo. En un contexto bastante complicado para el gobierno callista, ya que se estuvo a punto de una intervención militar estadounidense por la aplicación de la Ley del Petróleo. La fama que tenía el jarabe en los Estados Unidos se utilizó para hablar de la influencia de la mexicanidad sobre las conciencias de los jóvenes yanquis. J. Xavier Mondragón, reportaba desde Illinois el 15 de abril, el gran éxito que estaba teniendo la pareja

¹⁸¹Ana Pavlova fue una influyente bailarina rusa de las primeras tres décadas del siglo XX. Desarrolló su carrera junto con su Compañía de ballet entre 1905 y 1919 con giras por Europa y Estados Unidos. En 1919 llegó por primera vez a México presentándose en los teatros Principal y Arbeu. Fue bastante conocido el performance del jarabe tapatío que haría para la obra *Fantasia Mexicana* durante aquella primera estancia. Regresó a México en 1925 para presentar un ballet llamado *Don Quijote* con el cual causó cierto impacto entre los intelectuales de la capital, siendo reseñado por Carlos González Peña y José Vasconcelos. La Pavlova terminó su carrera prematuramente al morir en la ciudad de Londres durante el año de 1931. Alberto Dallal, *La danza en México en el siglo XX*, México, Comisión Nacional para la Cultura y las Artes, 1994, p. 65-76.

¹⁸² Ricardo Pérez Montfort, *Avatares del Nacionalismo cultural*, *Op Cit*, p. 125.

mexicana de profesores de baile, conformada por Pedro Rubín y Fernanda Areu, enseñando el “mexicanísimo” jarabe tapatío, a jóvenes de la Ciudad de Chicago:

Nunca nos imaginamos el éxito tan grande que está alcanzado en este país el Jarabe Tapatío y otros bailes mexicanos. Nunca, probablemente, soñamos el que en las Academias de baile de los Estados Unidos, y muy especialmente en las de Chicago, se pagara tan bien a los bailarines mexicanos, por dar clases del ya famoso Jarabe Tapatío, para que cientos de muchachas y jóvenes americanos, lo aprendiesen y lo ejecutasen, más tarde, en los cabarets de moda, en los escenarios de vodevil y en los teatros de primera orden.¹⁸³

El anterior artículo, con claro fin propagandístico, buscó dar cuenta de un tipo de victoria cultural para México e Hispanoamérica sobre los Estados Unidos, estableciendo la superioridad estética de lo mexicano en los espectáculos nocturnos de la ciudad de Chicago. El fox-trot y el charleston se habían vuelto mundialmente famosos, porque en aquel contexto la capital de Illinois, por su fama delictiva de gangsters y mafiosos, ya era un punto neurálgico para la actividad jazzística. Entre aquellos cabarets de los que hablaba Mondragón, Louis Armstrong difundía el jazz de Nueva Orleans, y jóvenes como Benny Goodman, inspirados por la migración de jazzistas negros del sur de Estados Unidos, iniciarían una importante carrera musical que llevaría a esta música por los senderos comerciales de las big bands, durante los años treinta.¹⁸⁴

No obstante, justo porque el jazz era el protagonista de los ambientes nocturnos y cabareteros, la pareja mexicana lo consideraba un baile frívolo, además de una expresión vacía del sistema de entretenimiento americano que carecía de estética. Sin embargo para satisfacer los anhelos del respetable público estadounidense también lo bailaban:

Pedro Rubín y la simpática sorda Fernanda, no son amantes de los bailes prosaicos y desabridos, por eso detestan al Charleston, a pesar de bailarlo noche a noche, a petición del “respetable” que concurre a los cabarets. Rubín solamente enseña a sus discípulos bailes españoles, argentinos y mexicanos, detestando los pasos de baile de los negros, el compás de vals de Chicago, y todo aquello que está en abierta pugna con el buen gusto y la estética¹⁸⁵

¹⁸³ J. Xavier Mondragón, “Jarabe tapatío vs Charleston”, en *El Universal Ilustrado*, 15 de abril de 1926, México, p. 28.

¹⁸⁴ Ted Gioia, *Op Cit*, p. 140-185.

¹⁸⁵ J. Xavier Mondragón, “Jarabe tapatío vs Charleston”, *Op Cit*, p.28.

Además del explícito antiyanquismo del artículo, se nota el latinoamericanismo del momento. La representatividad del jarabe tapatío como danza mexicana se asumía, pero solo en función de su papel en la identidad regional de los “bailes argentinos, mexicanos y españoles”, o sea los hispanoamericanos. Algo que muestra también el racismo y clasismo de estos bailarines ante la popularidad del jazz.

El latinoamericanismo como una postura que se oponía en aquellos años al imperialismo yanqui sería utilizado por *El Universal Ilustrado* para su cruzada contra el jazz poniendo el énfasis en ciertos ritmos latinoamericanos modernos, los cuales, curiosamente, le disputaban el mercado del entretenimiento capitalino a la música estadounidense.¹⁸⁶ Quizá aquella fue hasta una táctica comercial para incentivar la difusión en general, de la música popular, el baile de salón y sus estilos representativos. Pero lo que es evidente es que ciertos periodistas de *El Universal Ilustrado* compartieron la convicción de que tanto la música “mexicana” como la música latinoamericana tenían que frenar la influencia de la música estadounidense en el ambiente urbano y cosmopolita de la Ciudad de México.

3.2.1 El Jazz en contra del tango y el danzón

Como se mostró en el anterior apartado, las modas norteamericanas fueron difundidas por *El Universal Ilustrado* en un contexto cultural bastante diverso. Los nacionalismos emergentes de la era de los caudillos, se impregnaron en las páginas del semanario atacando y burlándose del jazz para, en cierto grado, promocionar a la música popular mexicana. En este sentido se creyó pertinente considerar al jazz como una expresión más de un fenómeno histórico que el investigador de la danza mexicana Alberto Dallal ha denominado “dancing”. Como se ya se mencionó, este sería un acontecimiento propio del baile popular que justo comenzaría en los años veinte y se reproduciría por la clase media del mundo urbano Occidental hasta los años sesenta, sustituyendo al baile de salón eminentemente decimonónico, aristocrático y eurocentrista. De ello Dalla afirma:

Si el baile de salón es producto de los grupos criollos y, en especial, de los grupos criollos metropolitanos, el dancing responde, por razones paralelas, al impulso organizativo, estético

¹⁸⁶ Yolanda Moreno Rivas, *Op Cit*, p. 65-74.

y social de los habitantes de las zonas urbanas de América Latina. El primero no acepta la influencia de modalidades populares y se singulariza por su receptividad ante el acoso de la música norteamericana; en cambio el segundo responde precisamente a la entrega que los nuevos sectores medios, principalmente la baja clase media, realizan a las formas más espontáneas y originales de la danza. La música y el ritmo de los habituales al dancing resultan, por tanto, desprovistos de prejuicios clasistas, sobre todo en sus primeros productos de los años veintes y treinta.¹⁸⁷

En este sentido el jazz entraría en la oferta del “dancing” mexicano de los años veinte, íntimamente relacionado con los ambientes en los que se difundían otras músicas del continente como el danzón o el tango. Estos eran promovidos como productos comerciales de la nueva industria del entretenimiento urbano y occidental en lugares, que según Dallal, eran emblemáticos para el “dancing” de la capital como el Salón México. Así se fueron popularizando, principalmente, entre las clases medias y bajas, conformadas por las personas que habían migrado del campo a la Ciudad de México.¹⁸⁸

El fenómeno del “dancing”, como lo plantea Dallal, y conforme a lo publicado por *El Universal Ilustrado*, se oponía en cierta medida, al pensamiento de importantes personajes como José Vasconcelos, Antonio Caso o Pedro Henríquez Ureña. Además de ser estos fervientes nacionalistas antiyanquis, e intelectuales relacionados con los gobiernos posrevolucionarios, serían convencidos latinoamericanistas que pugnaban por una igualdad política y cultural ante Europa y los Estados Unidos.¹⁸⁹ Sus ideas aparecerían entre las opiniones sobre el “dancing” que los escritores de *El Universal Ilustrado* publicaban en cada emisión del semanario. No obstante, algunos periodistas tenderían a guiar sus críticas por senderos más conservadores, en los cuales se asumía la idea de cierta unidad cultural entre los países latinoamericanos pero con base en la tradición de España. Al parecer algunos escritores de la revista gustaban de la experiencia del “dancing”, pero solo del que contenía, supuestamente, cierta raíz hispana.

¹⁸⁷ Alberto Dallal, *El “dancing” mexicano, Op Cit*, p. 327.

¹⁸⁸ *Ibidem*, p. 153-157.

¹⁸⁹ Ricardo Pérez Montfort, "Indigenismo, hispanismo y panamericanismo en la cultura popular mexicana de 1920 a 1940", *Op Cit*, p. 566.

Los articulistas hablarían de la tradición española para abordar a algunos bailes latinoamericanos, vincularlos con los de raigambre mexicana, y así tratar de frenar la popularidad de las *jazzbands* y los bailes estadounidenses. Aunque justo es decir que estos recursos hispanoamericanistas serían pasajeros, ya que conforme pasó el tiempo y el nacionalismo se fue cimentando en el ambiente cultural de los años treinta, la música y los bailes mexicanos tuvieron fuerza suficiente, según los medios impresos, para evitar la “avanzada” de elementos extranjerizantes como el jazz.¹⁹⁰ Sin embargo para los años veinte solo el tango argentino podía equipararse en popularidad con el fox-trot en la Ciudad de México.

El interés de Hollywood y algunas ciudades europeas por el tango a principios de siglo, se intensificó a partir de la famosa interpretación dancística que hizo el actor Rodolfo Valentino para una escena de la película de 1921 *The Four Horsemen of Apocalypse*, dirigida por Rex Ingram y con el guión del español Vicente Blasco Ibañez.¹⁹¹ La producción hollywoodense incrementó considerablemente la fama de Valentino, siendo reconocido en la Meca del cine estadounidense como la imagen del latino – hispano enamorado o Latin Lover. Gracias a Valentino, apodado el “piernas de tango”, se promovió la relación entre el tango y este estereotipo masculino. El tango transitaría por los años veinte como la música de moda para el entretenimiento yanqui, hasta que apareció el éxito del jazz.

En un artículo del año 1926, publicado por Francisco Doria y Demetrio Bolaños, se hablaría de su historia y popularidad. Con clara ironía, los autores buscaron establecer una supuesta rivalidad entre el tango y el fox, criticando la fusión estilística entre ambos, surgida en los ambientes frívolos y nocturnos de Hollywood:

El origen del tango y las causas y razones que justifican su desenvolvimiento en los “dancing” de Europa y Norteamérica, son poco conocidas... Allá por el año de 1912, Europa se divertía con locura y así fue como la sorprendió la guerra: Cuando todo el mundo aprendía a tanguear en los salones...

¹⁹⁰ *Ibidem*, p. 569.

¹⁹¹ Isabelle Leymarie, *La música latinoamericana ritmos y danzas de un continente*, Madrid, Ediciones B, 1997, p. 26-28.

Después de la Guerra, el tango prendió hondas raíces en los cabarets americanos, y Valentino, después de asegurar su prestigio de bailarín en Hollywood, debió al tango – mejor que a su cara de lobo- una fabulosa contra...

Pero al tango, como todos los alardes estéticos intrascendentes, duró poco y bien pronto vino a substituirlo el fox-trot y luego el charleston... Los Estados Unidos –matraz en donde cuajan todas las incongruencias- ha lanzado ahora una supercreación, una novedad que nadie se explica todavía: ¡El charleston tango!... ¿Cómo podemos armonizar –ya que no sincronizar- los lentos y acompasados movimientos del baile chulón de la Argentina, con ritmo desarticulado y violento de los negros de Carolina del Sur. Esta extraña combinación, esta creación híbrida que actualmente conmueve hasta las lágrimas a todos los jóvenes “up to date” de Norteamérica, está justificada en ese curioso país donde las actrices van a los parques tirando la cadena de un leopardo ¹⁹²

Analizando los prejuicios y omitiendo la ironía de los autores, el texto muestra el racismo que les generaba la mezcla entre el tango y el jazz, afirmando que era una moda pasajera y repudiable por el origen afroamericano del jazz. Además de considerarlo intrascendente por provenir del acontecer mediático de Hollywood. Desdeñaban al baile del tango que se mezclaba con jazz, pero desde su posicionamiento latinoamericanista-hispanista, reivindicaban al tango cantado en Argentina como el único género, “criollo por excelencia”, capaz de hacer frente a la superficialidad de la música yanqui:

En cambio el otro tango, el drama comprimido puesto en música de languidez tropical, el que tiene pasión de serenata napolitana, aromas de danzón, trinos de bambuco, resabios de valona y siempre algo sensualmente ibero-morisco-americano, es ya producto de arte cosmopolita. Lo saboreamos cuajado en los discos de Gardel y Rosita Quiroga, lo comenzamos a oír con estilo auténtico a la Argentinita y luego a la Tubau. Celia Montalván echó el aire de este país la “Negra Mala”, luchando por “cachar” el acento de una percanta bonaerense... ¹⁹³

El artículo exhibe al tango como un referente cosmopolita que ya formaba parte del ambiente y de la cultura popular de la Ciudad de México. Además muestra la fama que tuvo en aquellos años, gracias al éxito que tuvieron diferentes empresas teatrales argentinas entre

¹⁹²Francisco Doria y Oscar Leblanc, “Tanguistas, Cantantes y Cancioneros”, en *El Universal Ilustrado*, 9 de septiembre de 1926, México, p.15.

¹⁹³ *Ibidem*.

las que destacó la Compañía de Comedias Argentinas de Camila Quiroga.¹⁹⁴ La mención de las tiples Celia Montalván y María Tubau, muestra que ya estaba arraigado entre el público de los teatros populares y los salones de baile. Juan S. Garrido y Yolanda Moreno Rivas, han hablado de la amplia popularidad que llegó a tener el tango en aquella sociedad capitalina. Algo que también sucedió entre los músicos y compositores de la Ciudad de México, ya que hasta creadores muy populares como Tata Nacho o Agustín Lara compondrían algún tango.¹⁹⁵ El intento de los articulistas por enfrentar al tango con el jazz fue una respuesta a la cercanía que tenían estos dos géneros con el público aficionado al baile, ya que en aquellos años, el tango y el jazz se difundieron indistintamente en los salones de baile tanto de la capital mexicana como de la mismísima Buenos Aires.¹⁹⁶

Los articulistas de *El Universal Ilustrado* consideraban al tango con la suficiente trayectoria en tierras capitalinas como para pertenecer a los auditorios cultos y, en cierta medida, tenían también la esperanza de que frenara la influencia que estaban teniendo los bailes estadounidenses. Otro ejemplo de estas intenciones lo daría Gregorio Ortega, escribiendo como “Aldebarán”, el célebre crítico de teatro de *El Universal Ilustrado*. El 31 de diciembre de 1925 publicó lo siguiente:

En una época existió la religión del tango. Hace más de diez años que en los cabarets y en los salones las parejas se deslizaban rítmica y místicamente danzando con la severidad de quien cumple un rito, en el que se oficiaba con sonrisas y con champaña. La religión del tango, como años después, la religión del jazz, un poco menos civilizada, un poco más bárbara sin los refinamientos del baile argentino. En este las parejas iban construyendo figuras con precisión geométrica, con lentitud ideal; nada se atropellaba, porque era condición esencial la lentitud. Y bailando tangos los amantes vivían en unos minutos diversas existencias de dolor, placer, felicidad, abandono y miseria... Con el jazz llega un nuevo concepto de alegría: para ser alegres es preciso volverse un poco salvajes...¹⁹⁷

¹⁹⁴ También destacaron la compañía de Lola Membrives y la farándula revisteril de Vitone y Pomar. Juan S. Garrido, *Op Cit*, p. 53.

¹⁹⁵ *Ibidem*, p. 61.

¹⁹⁶ Jaúreguí Jimena, “Orquesta Típica y Jazz band. Contrapuntos mediáticos”, *Revista Letra Imagen y Sonido LIS*, Universidad de Buenos Aires, no.5, 2010, p.89-91.

¹⁹⁷ Aldebarán, “El furor del charleston”, en *El Universal Ilustrado*, 31 de diciembre de 1925, México p. 30.

Este artículo reafirmaría también lo dicho por la historiadora Moreno Rivas, quien menciona la amplia popularidad que tuvo el tango en la capital mexicana para mediados de los años veinte.¹⁹⁸ Al tomar al tango como una religión seguía reproduciendo esta idea sobre el supuesto retroceso que la experiencia del “dancing” había tenido con la moda del jazz, al perder el refinamiento propio de un baile lento y cadencioso como el tango. Desde el año 1923 Antonio Castro Leal había hecho la propuesta de adoptar este baile argentino como la música latinoamericana por excelencia, ante la embestida, supuestamente, del fox-trot y la música popular estadounidense:

Una música que es un monstruoso ruido acompasado, con lejanísimos restos de melodía, mueve a las parejas. Estos caminan con movimientos vulgares trotan con pasos zoológicos, giran en un mismo lugar con zapateo torpe. Algo de primitivo tienen estos bailes, de primitivo y de rudo, y, con frecuencia, el espectador tiene la impresión de encontrarse en medio del África, en donde un grupo de blancos ha perdido el sentido de la civilización¹⁹⁹

La crítica de Castro Leal no ocultaría su antiyanquismo ni su racismo, explicando esta supuesta degradación moral del dancing con la popularidad de lo que él considera un baile animalesco. Con bastante incongruencia decía que, “si bien el tango está prohibido por el Papa, es menos escandaloso que el fox o el one step”. Castro Leal describía así a la mencionada degradación:

...de los elegantes minuets y gavotas, caímos en el vertiginoso vals, y de ahí, en el brinco y el rengueo de los one steps y foxtrots.. (Con estos) se ha perdido en la música y después en la figura... de aquellas caravanas a los picesitos que se atrevían a asomarse bajo el ruedo de la falda..., pasamos a la infinita y fatigante espiral del vals, y después, al temblor, a la carrera, al troteo desgarrado del “one” y el “fox”²⁰⁰

Castro Leal, recién desempacado de Sudamérica de un viaje como diplomático, había llegado a una Ciudad de México que vivía sin prejuicios los diferentes estilos que conformaban al “dancing” capitalino. Sin embargo sus años en el Cono Sur lo habían acercado al tango interpretado en Argentina, lo que no le permitía entender cómo los jóvenes

¹⁹⁸ Yolanda Moreno Rivas, *Op Cit*, p. 68.

¹⁹⁹ Antonio Castro Leal, “El tango el baile de nuestra raza”, en *El Universal Ilustrado*, 22 de febrero de 1923, México, p. 23.

²⁰⁰ *Ibidem*.

mexicanos preferían un dancing del imperio yanqui a un baile como el tango, igualmente popular, pero, supuestamente, más cercano con su tradición hispanoamericana.

El danzón también fue promovido como otra música latinoamericana opuesta a la influencia estadounidense. Este género ya gozaba de gran popularidad entre las elites porfiristas desde finales del siglo XIX, por el arraigo que tenía en Yucatán y Veracruz, entidades con una fluida migración con Cuba.²⁰¹ Compositores como Miguel Lerdo de Tejada y Luis Arcaraz (abuelo) lo difundieron en la capital durante los años previos a la Revolución en sitios como el Teatro Principal y el Circo Orrín.²⁰² Para los años posrevolucionarios se afianzó en el gusto de las clases populares capitalinas, al ser constantemente utilizado por las compañías de teatro de revista que se presentaban en los Teatros Lírico y Popular.²⁰³

Las orquestas modernas de la capital, en su mayoría, interpretaban música cubana-tropical como el danzón y la rumba, por un lado, y jazz y sus diferentes tipos de vertientes bailables por el otro.²⁰⁴ El danzón formaba parte del abanico de la cultura urbana de la Ciudad de México, difundiéndose en diferentes salones de baile de la ciudad como el Salón Corona, el Colonia, pero principalmente, “la catedral del danzón” el Salón México, inaugurado en 1920, y que solo cinco años después presentaría con gran éxito, durante más de 30 años, a la Orquesta del músico cubano Consejo Valiente Roberts “Acerina”²⁰⁵.

La tradición del danzón en México sería importante para el ya mencionado escultor y periodista nacionalista, Rafael de Vera Córdoba. Un artículo suyo de junio de 1924 daría cuenta de la vida nocturna de Veracruz “ciudad muy mexicana, muy española y muy cosmopolita”. Se trató de una velada en el famoso balneario llamado Villa del Mar donde el danzón amenizaba la diversión del pueblo jarocho durante los años veinte:

Villa del Mar surge en nuestra imaginación atrayente y deslumbrante, llena de músicas apasionadas de danzones chic, con sus terrazas y palmeras montrecarlinas, el albo ondular de sus mujeres. Y el danzón, al supremo danzón, desposa sus hondas musicales con las hondas

²⁰¹ Jesús Flores y Escalante, *Op Cit*, p. 5-68.

²⁰² *Ibidem*. p.69-83.

²⁰³ *Ibidem*. p. 83, 90.

²⁰⁴ Yolanda Moreno Rivas, *Op Cit*, p. 238-240, 261-262.

²⁰⁵ Gabriela Pulido, “Claves de la música afrocubana en México Entre músicos y musicólogos, 1920-1950”, *Revista Desacatos*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, no.53, 2017, p.64.

marinas sobre una gloria de azul, bajo una gloria de sol... el danzón, su majestad el danzón, triunfará seguramente bajo los emparrados de los bailes populares. Triunfará la danza Jarocha en el corazón de este pueblo bravío y muchas veces heroico.²⁰⁶

Al igual que Castro Leal y Aldebarán con el tango, obsesionado con el antiyanquismo, Vera de Córdoba afirmarí­a que el danzón cubano resultaba ya parte de la identidad jarocha de aquel tiempo. Y adhiriéndose a la causa iberoamericanista para detener al “detestable” jazz comentaba:

Creo que la música iberoamericana es tan rica que no podría encontrarse un género capaz de representarla por entero. Ni siquiera el tango- que se ha hecho universal- y que en muchas partes ha derrotado al fox, puede presentarse como modelo de la música iberoamericana, pues existen también la “Machicha”, el “Danzón”, el “Jarabe”... Músicas todas verdaderamente impresionantes y superiores al fox, porque en ellas no predomina la sensualidad. Lo peor del “rag-time”, origen del actual jazz, consiste en que comenzó siendo sensual y ha degenerado, como era de esperarse, en grotesco. Comenzó imitando al pavo y ha terminado por imitar al mono²⁰⁷

Vera de Córdoba se enorgullecía de la prohibición que el fox sufrió durante el año de 1920, cuando las autoridades educativas trataron de sustituirlo por bailes propiamente hispanos. Aprovechando su puesto de funcionario del ámbito institucional que precedió a la Secretaría de Educación Pública, el así llamado Departamento Universitario:

Hace 4 años pude expulsar al fox de nuestras escuelas, que ya habían sufrido del contagio, y, desde entonces, en vez de recurrir a bailes franceses o extranjeros, se implantaron resueltamente los bailes propios de nuestra raza: el tango, el danzón, la jota española . Y si hay algo de que podamos sentirnos orgullosos en esta Secretaría (la de Educación Pública) es de haber contribuido a formar una generación que baila contra la moda vulgar.²⁰⁸

Esta cita expresa el carácter rector del nacionalismo cultural. En lo musical se prohibieron los bailes estadounidenses, pero algo similar se dio con otras expresiones artísticas. Por ejemplo en la plástica mexicana destacó el caso de Adolfo Best Maugard, quien

²⁰⁶ Rafael Vera de Córdoba, “El elogio del danzón”, en *El Universal Ilustrado*, 26 de junio de 1924, México, p. 14.

²⁰⁷ *Ibidem*.

²⁰⁸ *Ibidem*.

desarrolló un método de dibujo que se instituiría en las Escuelas de Pintura al Aire Libre después de 1921. Este buscaba enseñar al pueblo mexicano a hacer artesanías y pintura “mexicanista” y “popular”.

Además el pecado de bailar jazz incrementaba porque provenía de los Estados Unidos, un país que resultaba antipático y rechazable por su imperialismo. Estos escritores enaltecerían al danzón y al tango como recursos hispanoamericanistas para desprestigiar a la música de jazz. Sin embargo más que hacer una crítica musical o dancística, estos escritores realizaron comentarios que rechazaban una “moderna estadounidense” basada en el entretenimiento masivo.

3.3 Jazz y Modernidad

Las críticas que sufrió la música de jazz por parte de ciertos sectores intelectuales nacionalistas y hispanoamericanistas de la revista, se apuntalarían desde visiones conservadoras que temían el avance de los valores “inmorales” del vecino del norte. Estos ataques no fueron exclusivos de la prensa mexicana, ya que el jazz fue constantemente desprestigiado en las propias ciudades de Estados Unidos. Con la ley Volstead de 1918, el periodismo estadounidense lo vincularía con los lugares de venta ilegal de alcohol, haciendo que el jazz, a la par de su gran popularidad, cargara durante toda la década con prejuicios morales y racistas, los cuales lo vinculaban con la criminalidad y la perversión de los barrios populares de las ciudades de Chicago y Nueva York.²⁰⁹

El jazz en la capital mexicana, sin embargo, se difundió en lugares exclusivos, donde se ofrecía entretenimiento tipo estadounidense, como el Salon Don Quixote del Hotel Regis o el novedoso Cine Odeón fundado en 1922.²¹⁰ Cabe mencionar que si bien para este momento el jazz estaba muy vinculado con las diversas expresiones del fenómeno del “dancing” capitalino, también tenía otras vertientes.²¹¹ El *jazzband* era un tipo de conjunto musical y el mismo jazz era propiamente un género musical o un tipo de interpretación de la

²⁰⁹ Frank Tirro, *Op Cit*, p. 157.

²¹⁰ Montecristo, “La Sociedad en la semana”, en *El Universal Ilustrado*, 2 de agosto de 1923, México p. 16.

²¹¹ Citado en Aláin Derbez, *Op Cit*, p. 187-188.

música. Sin embargo para estos años el jazz se tocaba sobre todo para bailar. Agustín Lara recordaría:

En esa época México se vio de improvisto completamente invadido por la ola del jazz, y el baile era la locura de la sociedad. No recuerdo que nunca se haya despertado en todas clases sociales, y en una forma tan rápida y definitiva, una afición semejante. La transición del two step al foxtrot obró el milagro. Todo el mundo bailaba...²¹²

Aunque para la primera mitad del siglo XX abundarían diferentes tipos de bailes de origen estadounidense como el shimmy, el charleston, el one step o el two step, es innegable que durante las primeras dos décadas el fox-trot sería uno de los bailes más populares y comerciales de la Ciudad de México. Este, al igual que los otros bailes mencionados, era acompañado por piezas de ragtime, blues y ocasionalmente valeses, que tenían la peculiaridad de adaptarse al formato instrumental del *jazz band*.

El baile de jazz adquirió la significación de ser un fenómeno propio de la modernidad de los años veinte. Las modas y hábitos de consumo que venían del país de las barras y las estrellas empezaron a adquirir un carácter masivo que en aquel momento se consideraba moderno. Sobre esto Alejo Carpentier escribiría en 1929 un artículo publicado en la *Revista Actual*, en el cual haría una descripción del cambio de paradigma que estaba aconteciendo en la cultura occidental con la intromisión del “dancing”, mayormente estadounidense:

Pese a su aureola de perversidad creada por gentes viejas y fácilmente escandalizables, el cabaret ha traído consigo un notable saneamiento de costumbres. Por lo pronto, ha determinado la bancarrota del reservado elegante, donde se prolongaban los adulterios que llenan las mejores páginas de la literatura novelesca de la segunda mitad del siglo pasado. Ha eliminado las galerías de sonrisas nuevas que solían alinearse en torno de una mesa, después de interminables comidas celebradas en el Café Riche o en el Tortoni – esos establecimientos que tan gran papel desempeñaron en la vida intelectual y mundana de los contemporáneos de Dumas hijo. Hoy las digestiones intensivas han sido substraídas por el bailar extensivo. Las anécdotas verdes que se deslizaban en el oído de la compañera de mesa (Daudet y Maupasant sabían algo de ello), han dejado paso a la gaya gimnasia por

²¹² *Ibidem*, p. 187.

parejas, a los ritmos de las orquestas de boys o de chés. La malicia latina se disipa ante la ofensiva de los ingenuos holgorios sajones.²¹³

Carpentier constata la gran carga popular que adquiriría la actividad dancística en el siglo XX a raíz de la internacionalización que tendrían los dancing estadounidenses y argentinos, durante las primeras dos décadas. En este sentido el investigador mexicano Alberto Dallal atribuye este proceso de masificación al crecimiento de las clases medias en el continente americano y a las diversas formas en las que estos sectores sociales invertirían su ocio y principalmente su dinero. Tal modelo, según Dallal, se configuraría desde los Estados Unidos durante las primeras décadas de siglo XX:

Las clases de todo el mundo establecen su propio internacionalismo por medio de los tinglados del dancing. La influencia norteamericana se entrevé en algunas actitudes que aparecen para expandirse desmesuradamente en las décadas de los veinte y los treinta, pero que en la Unión Americana proliferaban desde los finales del siglo XIX: adopción e interés por un sinnúmero de formas y apariencias ausentes de todo contenido; copia de estilos orientales, exóticos, extraños, curiosas aclimataciones de adornos y ornamentaciones.²¹⁴

El Universal Ilustrado comprendía esta peculiaridad del fenómeno del “dancing” estadounidense como lo muestra un artículo de la Redacción fechado el 13 de mayo de 1926, en el que se hace un repaso del proceso de modernización que tendrían los bailes de salón en los Estados Unidos. Se tomó el contexto “vertiginoso” y cambiante de los bailes en los Estados Unidos, para explicar cómo se articuló el modernismo del siglo XX, emanado de la cultura yanqui y del complicado momento que se suscitó durante la posguerra:

Retroceda en el calendario trece años:

El tiempo será 1913 y el lugar el viejo jardín de Baile de la Ciudad de Nueva York. Todavía las nubes de la Gran Guerra no han oscurecido el horizonte y las flores de Flandes no han sido destruidas. Por consiguiente, la antítesis de los quietos días y los negros que iban a venir son vivamente ilustrados. Por este tiempo América estaba loca por el baile. Nueva York estaba envuelto en la costumbre del Vals Hesitation, el One Step, el Boston, el paso del Guajolote y el maxixe, un baile de diferentes variaciones – la palabra “jazz” no habría nacido

²¹³ Citado en Alberto Dallal, *Op Cit*, p. 155.

²¹⁴ *Ibidem*, p.155-156.

todavía. Empezaba, sin embargo, esa onda de bailes modernos que tenía que arrastrar a los que le siguieran a las vertiginosas alturas a que llevan siempre las olas a los que estan dispuestos a dejarse llevar. Guerra, reconstrucción, prohibición, flapperismo, y todo aquello llamado modernismo – cada cosa una verdadera ola de esas- son ejemplos...²¹⁵

Este tipo de modernidad sería concebida como una “ola vertiginosa” del marco civilizatorio de los estadounidenses. Un modelo consumista que si bien resultaba frívolo y superficial, era signo de actualidad. En otro ejemplo, pero de 1925, la redacción de la revista, haciendo una crítica hacia la función dionisiaca del dancing jazz, volvería a apuntalar esta idea que vinculaba lo moderno con el consumismo de la cultura estadounidense, que ya se antojaba hegemónica:

¿Cómo va a ser la nación que impere en el mundo, suplantando al imperio romano?

Expendará películas de siete rollos, Biblias mal traducidas y bien impresas, foxs y jazz. A la voluptuosidad luminosa de Grecia, va a sustituirla con la epiléptica de los bailes negros. No hay otra solución posible.²¹⁶

Lo moderno, sin embargo, adquiriría una connotación singular cuando se hablaba sobre la música jazz, al ser ésta, en su gran mayoría, interpretada y compuesta por músicos y bailarines afroamericanos. Los posicionamientos racistas no fueron escasos en ciertos articulistas que condenaron como primitivos o desquiciados al jazz band, a sus intérpretes y a los instrumentos característicos. Sin embargo, las jazzbands de músicos blancos de Chicago ya habían puesto el énfasis en este supuesto primitivismo del jazz, al denominar a algunos de sus recursos rítmicos como “jungle effects”, o nombrando a algunas piezas de fox trot con motivos animalescos, tal como el caso de *Barnyard Blues*.²¹⁷

Sin embargo lo “moderno” para el caso de las orquestas en México, no lo determinaba la nacionalidad de los estilos que tocaban. Las jazz bands, también consideraban repertorio “moderno” las piezas de tango, danzón y de vals, por lo que no era raro que en aquel momento tocaran intercaladamente estos géneros durante sus presentaciones en salones de

²¹⁵ Redacción, “Como debe bailarse el Vals”, en *El Universal Ilustrado*, 13 de mayo de 1926, México, p.52.

²¹⁶ Redacción, “De la danza al jazz”, en *El Universal Ilustrado*, 19 de febrero de 1925, México p.27.

²¹⁷ Leonard Feather, *Op Cit*, p. 171.

baile o cines. La música moderna, en este sentido, era la que tenía una clara intención comercial,ailable, y la que se tocaba en los mencionados recintos.

Pero ahondando más con el jazz, el charleston también comenzaba a figurar entre el gusto de los capitalinos como otro baile moderno. El fox-trot y el charleston dominaron el espectro del dancing estadounidense en aquellos años, haciéndose presentes en las páginas del *El Universal Ilustrado* con distintos artículos que “informaban” sobre su popularidad entre bailarines profesionales y personas comunes de ciudades europeas y estadounidenses. Para después utilizar elementos “modernos”, como fotografías o dibujos a color, para ilustrar las indicaciones escritas de los pasos.

La revista además publicó algunas notas con referencias a acontecimientos de novedad, que daban cuenta, supuestamente, de la extravagancia de la música sincopada. Durante los seis años revisados para esta investigación, intermitentemente, existió una sección en *El Universal Ilustrado* que se llamó “El Jazz de la Semana”. En ella se publicaban fotografías acompañadas por pequeñas notas diversas y bizarras sobre escenas de la vida moderna de personas y ciudades de Europa y Estados Unidos. Hasta donde se pudo investigar no hubo una nota que abordará algún tema musical. Pero sí abundaron notas sobre actrices de Hollywood o actividades deportivas como la pesca o la tauromaquia.

El charleston apenas se comenzó a popularizar para la segunda mitad de la década de los veinte, cuando el fox-trot ya era ampliamente popular. Por ello se encontraron más referencias al charleston después de 1925. Sin embargo el fox-trot no se quedaría al margen y seguiría adecuándose a las temáticas modernas de la revista, resaltando sobre todo en la sección donde se publicaban partituras musicales. Según lo publicado entre 1923 y 1928, se encontraron 85 partituras de jazz de diferentes autores entre los que destacaron 73 fox-trots. Composiciones de músicos como Paul Whiteman, Gus Kahn, Irving Bibb, Isham Jones e Irving Berlin, entre las que aparecen piezas como *Ritzi Mitzi*, *Blue Hoosier Blues*, *¡Oh Susana!*, *A orange grove in California* o *Good Night*. También se encontraron 19 partituras jazzísticas hechas por músicos mexicanos, de las que se hablarán más adelante.

El foxtrot es un ritmoailable de compás binario partido o 2/2, que forjó su trayectoria como baile y música popular, durante la primera década del siglo XX con la obra conjunta

de diferentes personalidades del entretenimiento estadounidense. Según la versión del músico estadounidense de jazz Noble Sissle que fue integrante de la famosa banda del teniente James Reese Europe, el *Memphis Blues* de W.C Handy, original para piano y transcrito en 1919 para la mencionada banda militar, fue el primer foxtrot de la historia. Cabe mencionar que la banda de Europe, compuesta por soldados negros del 369 regimiento de infantería y también conocida como “The Harlem Hellfighters”, fue la responsable de que múltiples foxtrot, blues y ragtimes se volvieran muy populares en el frente de batalla durante la Primera Guerra Mundial.²¹⁸ Y así, ya considerado un baile moderno y popular en muchas de las metrópolis de Europa y Estados Unidos, comenzaría a filtrarse en la cultura urbana de la Ciudad de México, estableciéndose en los contenidos del teatro de revista, el cine y los salones de baile.

El fox trot era presentado como un baile moderno porque se adaptaba a las noticias del presente y las explotaba musicalmente. Para muestra un artículo del 18 de junio de 1923 en el que se exponía la nueva creación de la pareja de bailarines compuesta por Silvia Breamer y Creighton Hale, llamado “Fox Tut”.²¹⁹ Este baile que combinaba “frívolamente el foxtrot, con la inspiración del oriente egipcio”, aprovechaba el boom mediático que había desatado el descubrimiento de la tumba del joven faraón egipcio Tutankammon por arqueólogos del Reino Unido para vender de forma sensacionalista un baile novedoso, frívolo y pasajero. Tal sería la importancia de la noticia, que al difunto faraón se le dedicarían obras de teatro, películas, canciones, y un sinnúmero de artículos en los medios periodísticos, incluido *El Universal Ilustrado*. No obstante algunos articulistas del semanario creyeron incorrecto hacer un baile de un descubrimiento arqueológico. Un artículo del 3 de mayo de 1923 escrito por Xavier J. Mondragón, mencionaría con un cierto juicio moral al modo de vida estadounidense:

La irreverencia humana no se detiene ya. Con gran escándalo de los espíritus temerosos y circunspectos. Lord Carnarvon violó la tumba de Tutenkamon... Pero hay quienes violan su memoria y solemnidad (...) Los Estados Unidos, donde inventaron el jazz, ya la están emprendiendo igualmente con la pobre memoria del buen Tut-Ank-Amen. Porque en los

²¹⁸ Schuster, Marc, Krick-Aigner, Kirsten, *Op Cit*, p. 66-67.

²¹⁹ Redacción, “He aquí el “Tut Fox-Trot”, en *El Universal Ilustrado*, 28 de junio de 1923, México, p.41.

Estados Unidos todo es práctico. Por la misma razón de economía de tiempo y de expedición bucal que al automóvil se la llama “auto” y a la influencia “flu”, mediante la mutilación de toda palabra con el fin de economizar tiempo y trabajo²²⁰

Para los redactores el “Fox Tut” solo era una más de las creencias, hábitos y diversiones del “poseído espíritu del país” estadounidense entre la sociedad mexicana.²²¹ A la par de la crítica al estilo de vida moderno y estadounidense, el artículo contenía fotografías e instrucciones para aprender a bailar el mencionado baile, lo que evidencia que aunque no gustara por completo entre los redactores, era el dancing estadounidense más “moderno” en aquel momento, y por ende lo tenían que promover comercialmente entre las páginas del semanario.

En otro ejemplo, el periodista Árqueles Vela publicó un artículo en el que hablaba del fox-trot como una expresión más de la importación de los modelos culturales de la vida yanqui en diferentes partes del mundo. Vela informaba que el fox-trot triunfaba amenizando los populares y competitivos bailes de resistencia de aquella época organizados en la capital del Reino Unido:

En Inglaterra-comunica un cable de Sunderland- se ha establecido el record del fox-trot. Van Ollefen y Miss Edith Finnerly, de la sociedad monocloniana de Londres, bailaron durante nueve horas y media consecutivas, sin tomar alimento, ni pestañear, ni suspirar, la misma cadencia de un fox²²²

Los bailes de resistencia se harían bastante famosos en los años veinte y a la par del “dancing” estadounidense. Este tipo de eventos, que eran concursos en los que diferentes parejas bailaban durante una cantidad impresionante de horas, también se organizarían entre las élites de la Ciudad de México, siendo incluso promocionados en las páginas de *El Universal Ilustrado*.

En un artículo del mes de julio de 1923, la supuesta popularidad parisina del fox sería utilizada para difundir entre el público de la capital del país, la nueva tendencia del baile

²²⁰ Pepe Rouletabille, “La frivolidad invade al mundo. El pobre de Tut en el mundo Ridículo” en *El Universal Ilustrado*, 3 de mayo de 1923, México, p. 29.

²²¹ Redacción, “He aquí el “Tut Fox-Trot”, *Op Cit*, p. 41.

²²² Silvestre Paradox, “El record del fox”, en *El Universal Ilustrado*, 15 de marzo de 1923, México, p. 29.

llamada Fox-blues. Este artículo también contaría con fotografías de los pasos de dicho baile, ejemplificados por el Profesor Robert y su pareja Andre Jacky. Lo innovador de esta vertiente del fox-trot, según el artículo, era la incorporación del llamado paso blues que, debido a su originalidad, se había mantenido al margen de la competencia comercial entre los bailes populares. Afirmando que justo por eso era pertinente comercializarlo convirtiéndolo en un fox:

Tal cosa ha sucedido, por ejemplo, con los “Blues”, ese paso importado del otro lado de la Mancha y del que el profesor Robert hizo pronto y con gran éxito el “Fox-blues... El Fox-blues es una variante del Blues, simple paso americano que no se asemeja más que de lejos al Fox-trot y al Shimmy. Es un conjunto armonioso de figuras inéditas y graciosas inspiradas en un ritmo musical enteramente nuevo²²³

Este género era tan “nodevoso” que buscaba adeptos en los lectores de *El Universal Ilustrado*. Aunque resulta curioso que el texto casi no menciona nada sobre la supuesta popularidad parisina del fox, además de que hace una descripción bastante mala sobre el blues y sus orígenes. Estos ejemplos muestran lo desinformados y sensacionalistas que llegaron a ser este tipo de artículos, informando sobre diversos tipos de fox-trots que eran muy similares. Pero también son artículos interesantes porque muestran como las imágenes fotográficas fueron ampliamente utilizadas como recursos modernos de difusión dancística y musical.

Ante la popularidad de los “bailes modernos”, la redacción de *El Universal Ilustrado* también brindó algún espacio a maestros de baile que tenían intenciones de promocionar sus escuelas entre sus páginas. En 1924, por ejemplo, se publicarían algunos instructivos de baile estadounidense que también estuvieron acompañados con fotos y dibujos de los pasos. Con fecha del 31 de enero de dicho año y llamado “¿Cuáles son las últimas novedades? Lo que Opinan los Profesores de Baile”, el maestro Manuel “Lemus” Ugarte anunciaba en el semanario, que tenía una pequeña escuela de baile en el número 2 de la calle Isabel la Católica, donde enseñaba baile moderno. Siendo, supuestamente, todo un experto en fox-

²²³ Redacción, “Los Fox-blues” El baile de moda en París, en *El Universal Ilustrado*, 12 de julio de 1923, México, p. 41.

trot, no se alejaba de los prejuicios del momento, y daba su opinión sobre el desarrollo del mismo como otro baile estadounidense:

“El fox-trot es hoy más movido y simple. Dos son los estilos que predominan: “El Chicago” y el “Tutankamen”. La cosa se ha tornado más primitiva, al grado que puede calificársele de salvaje”²²⁴.

Si bien el maestro de baile menospreciaba cierta forma de bailar el fox, hablando de su supuesta animalidad y primitivismo, lo retomaba para hacerle propaganda a su escuela. El maestro afirmaba que no solo enseñaba el foxtrot y sus variantes, sino que estaba suficiente calificado para establecer jerarquías entre los distintos tipos de baile moderno, tomando como parámetro la dificultad que tenían ante sus alumnos:

El más difícil (de los bailes modernos) es el tango. Y no crea que es algo de prejuicio: lo he probado en el 95 por ciento de mis alumnos (...) Y por el mismo procedimiento he llegado a la conclusión de que lo que más se facilita es el one-step²²⁵

Con algo de latinoamericanismo afirmaría que el tango se encontraba un escalafón arriba del jazz, al ser este, un “baile criollo latinoamericano...” que gozaba de la más alta complejidad en su interpretación y se anteponía perfectamente con la “inmoralidad” del fox trot. Según el maestro Lemus las orquestas modernas: “solo tocan fox, one y danzones”. Pero como entre todos estos bailes los más modernos eran los estadounidenses, el maestro Ugarte presumía de haberse titulado en Nueva York. Quizá tenía cierta preferencia por enseñar tango o danzón, pero era consciente que el mercado seguro estaba con los bailes estadounidenses. Los bailes mencionados por Ugarte amenizaban los jolgorios de los cines y salones de baile de la capital, algo sumamente vinculado con el hecho de que fueran modernos. No obstante la redacción de *El Universal Ilustrado* los difundía con ciertas reservas ya que se podían herir las suspicacias del antiyanquismo mexicano.

Después del fox y ya para 1925 se observa cómo el charleston comenzó a difundirse en *El Universal Ilustrado* como otro baile moderno. Este baile se popularizó en los espectáculos teatrales del entretenimiento negro en Harlem Nueva York a partir del año 1917,

²²⁴ Redacción, “¿Cuáles son las últimas novedades? Lo que Opinan los Profesores de Baile”, en *El Universal Ilustrado*, 31 de enero de 1924, México, p. 34-35.

²²⁵ *Ibidem*, p. 34.

gracias a la influencia cultural que ejercieron los afroamericanos que habían migrado del sur profundo y de las leyes de Jim Crow. Sin embargo, no fue sino hasta el año de 1923 cuando adquirió fama internacional con el éxito del musical de Broadway *Runnin Wild* y con la composición de James P. Johnson llamada *The Charleston*, interpretada para la puesta en escena.²²⁶ Un par de años después, la bailarina afroamericana Josephine Baker lo popularizó por Europa, al integrarlo a su escandaloso y exitoso performance dancístico en la revista *La Revue Nègre*, en la que también participaba el famoso músico de jazz Sidney Bechet. Esta obra sería sumamente popular en Europa, en gran medida, por el novedoso y desinhibido baile charleston de Baker, que resaltaba por su erotismo y espectacularidad.²²⁷

Para el año de 1927, y para demostrar la importancia que tenía esta bailarina en la difusión del charleston en Occidente y la Ciudad de México, Matilde Muñoz escribiría un artículo dedicado a la amplia fama que gozaba la bailarina negra en lo que ella denominaba “los salones más distinguidos y en las sociedades refinadas” de Europa claro está:

... - Entonces – me diran usted ¿Por qué ese éxito de Josefina?

Muy sencillo... La Baker es la emperatriz, la soberana absoluta del Charleston. El Charleston en Josefina no es una danza, o lo que hasta ahora hemos entendido como tal: es un vértigo de dinamismo, un volcán de ritmos en erupción, entre cuyas contorsiones frenéticas, el movimiento contenido en la arcilla de las bacantes de Clodio parece inmovilizado. Si Carpeaux la hubiera conocido, ¿está usted seguro que el Teatro de la Ópera no se adornaría hoy con una alegoría de Josefina. Todavía no es tarde para que uno de estos cubistas traductores de la línea infinita la lleve a sus mármoles o a sus bronce. Al fin y al cabo, esto no sería más que pagar con el arte negro una deuda de gratitud...²²⁸

Sería tanto la admiración de Matilde Muñoz por la bailarina de jazz, que hablaría de su performance como “arte negro”. Estos comentarios elogiosos para la Baker, se enmarcan

²²⁶ Charleston County Public Library, *Tracing the roots of Charleston Dance*, publicado el 17 de julio del 2020, <https://www.ccpl.org/charleston-time-machine/tracing-roots-charleston-dance> (consultado el 21 de julio del 2020).

²²⁷ María Isabel Romero, “Black states of desire: Josephine Baker identity and the sexual black body”, *Revista de Estudios Norteamericanos*, Sevilla, no. 16, 2012, p. 125-139.

²²⁸ Matilde Muñoz, “Charleston...Josefina Baker”, en *El Universal Ilustrado*, 20 de enero de 1927, México, p.33.

dentro del contexto de revalorizaciones estéticas del arte negro y africano que estaban haciendo artistas de vanguardia europeos, como Pablo Picasso o Henri Matisse.²²⁹ Da la impresión de que la modernidad del jazz, además de su carácter masivo y estadounidense, también se relacionaba con el redescubrimiento de un “primitivismo” vinculado con la piel negra. En este sentido la sexualización del cuerpo de Baker y el color de su piel, fueron elementos que impulsaron la fama del charleston en ciudades como París o Berlín. A diferencia del foxtrot, el charleston tendría una mayor significación para los articulistas de *El Universal Ilustrado*, en el ámbito propiamente teatral y dancístico, además de que fue considerado un baile más cercano a las raíces negras de los Estados Unidos.

Cuando el charleston se comenzó a popularizar en la Ciudad de México, los articulistas, como lo habían hecho con el fox-trot, utilizaron notas sensacionalistas que exageraban su popularidad en Europa y Estados Unidos, con el fin de brindarle cierta pinta cosmopolita. Por ejemplo, en un artículo fechado el 8 de octubre de 1925, se daba cuenta de un gran concurso de charleston en la ciudad de Hollywood²³⁰. Este artículo, al igual que lo sucedido con la nota sobre el Fox- blues y la ciudad de París, utilizaría la supuesta “locura californiana por el charleston” para difundirlo entre los capitalinos. En este, como los otros artículos anteriormente mencionados, hubo fotografías que acompañaban las lecciones de las bailarinas estadounidenses Anna Q. Nilson y Shirley Mason. El charleston, para la segunda mitad de los veinte, comenzaría a ganar terreno en los espacios que antes la revista ilustrada había brindado exclusivamente al fox, salvo, quizá, en la sección de partituras musicales en la cual siguieron apareciendo fox-trots durante toda la década.

Como ya se dijo el charleston se difundiría en *El Universal Ilustrado* sobre todo después de 1925. Para ese año el jefe de redacción del semanario Árqueles Vela escribió: “Si usted no lo baila (el charleston), ha perdido la mitad de su vida”. Estas palabras que exageraban la popularidad del charleston, aparecerían como otra de las estrategias sensacionalistas para difundir lo moderno que resultaba este baile, mencionando, de igual modo, que nadie sabía realmente su origen:

²²⁹ Casan, “El Arte Africano y el Cubismo”, en *El Universal Ilustrado*, 24 de julio de 1924, México p. 35, 45.

²³⁰ Redacción, “¿Quiere usted aprender el charleston?”, en *El Universal Ilustrado*, 8 de octubre de 1925, México, p. 18.

...vino naturalmente y se propaga muy pronto. Sería difícil precisar cuándo y dónde se oyó por primera vez música de jazz. El charleston es así: muy nuevo y muy universal...²³¹

Vela establecía desde un posicionamiento estridentista e irónico, que el charleston compartía la nacionalidad y actualidad del fox trot, al grado de ser considerado el símbolo de la moda estadounidense:

El charleston es la gran invención nacional .Hay más gente que lo baila que conocedores del Himno Americano...²³²

Este tipo de notas continuarían con el camino trazado por los artículos sobre el fox-trot. Al ser bailes modernos, se les difundía con sensacionalismo como expresiones que gozaban de cierta dosis de ritualidad y universalidad. Con el ánimo de presentarlos como las principales tendencias del cosmopolitanismo de los Estados Unidos. No obstante también hubo aquellos que lo trataban con racismo, al hablar del jazz como una música que tenía cierta dosis de “primitivismo” por ser creación de los afroamericanos. Lo anterior se manifiesta en un artículo publicado en diciembre de 1925, en el que el profesor de baile americano Al Mol daba instrucciones para bailar el Charleston. Este maestro introdujo su lección hablando de los orígenes de este baile y de su devenir, para después afirmar que el charleston tenía una doble connotación estética, que rondaba entre lo actual y lo primitivo.

Primero que nada el artículo del maestro Al Mol mencionaba el tendencioso dato del lugar en donde supuestamente se interpretó por primera vez el charleston en México. Con un fin claramente propagandístico afirmaba:

Lo que han presenciado aquellas personas que han concurrido al Teatro Principal, donde primero se dio a conocer este baile en México, ha sido un “Charleston” un tanto exagerado con el fin de dar mayor lucimiento a la exhibición, aunque sumamente moderado si se le compara con el modo en el que lo ejecutan sus autores.²³³

El maestro de baile hablaba, aunque no muy elogiosamente, de su reciente participación en la revista *Noche Alegre*, escrita por Juan D. del Moral y con música de

²³¹ *Ibidem.*

²³² *Ibidem.*

²³³ Al Mol, “Cómo Bailar el Charleston”, en *El Universal Ilustrado*, 17 de diciembre de 1925, México, p. 19.

Emilio D. Uranga.²³⁴ Había sido estrenada el 5 de diciembre por un grupo de bailarines y bailarinas estadounidenses, contratadas por la Compañía de Revistas Mexicanas Celia Padilla - Roberto Soto.²³⁵ Cabe mencionar que la Padilla también participaría en el aquella puesta en escena bailando el charleston.²³⁶ Este espectáculo no obstante daría rienda suelta a los permanentes juicios negativos de los articulistas, que se quejaban de sus pasos y “contorsiones”.

El maestro de baile Al Mol creía, de alguna forma, que el charleston estaba en contra de toda idea artística al emanar de la comunidad afroamericana de Carolina del Sur:

El nombre de “Charleston, proviene, según las lenguas de la ciudad del mismo nombre, del Estado de South Carolina, donde los negros dieron principio (a mediados de 1924 y poco después introducido en Nueva York), a las contorsiones tan características de esta danza, que ha “contagiado” a media humanidad estadounidense y sido causa de tantos comentarios y discusiones. Sin embargo hay quien diga que su verdadero origen es el África, cosa fácil de creerse al observar los movimientos propios de los habitantes de aquella región (...) El “Charleston” de por sí es un baile que obra enteramente en contra de la estética y reglas del arte: pero tiene un atractivo que nadie puede comprender...²³⁷

El autor, no obstante, aceptaría cierto interés en dicho baile afirmando posteriormente, que cuando se le estandarizó y en ese sentido explotó comercialmente por los blancos estadounidenses, el mismo tomaría otra significación. Esta apropiación de los blancos haría del charleston un baile de salón que incluso se llegó a considerar beneficioso para conservar la buena salud:

²³⁴ Manuel Mañón, *Historia del Teatro Principal de México*, Edición facsimilar, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2009, p. 426-427.

²³⁵ Debutarían para aquella puesta en escena los bailarines estadounidenses Al Mol, Edie Carr y Jim Mac. Mientras que las bailarinas Celia Padilla, Enid Romany y Marcela Madson completaron el grupo. Consultar: Manuel Mañón, *Op Cit*, p. 426.

²³⁶ Celia Padilla fue una conocida actriz de teatro de revista que se desempeñó durante los años veinte. A la par de su trabajo como vedette, se desempeñó como empresaria, fundando entre 1925 y 1926, junto a Roberto “el panzón” Soto, la compañía de teatro Soto-Padilla. En esta se impulsarían las carreras de las primeras jazz band mexicanas, la cuales llevaron por nombre *Los Pilotos del jazz*, *Sexteto Black Stars*, y la *Jazz Band Posadas*. Celia Padilla terminó pronto su carrera en el entretenimiento capitalino cuando contrajo nupcias con el político callista Luis León a finales de la década. Pablo Dueñas, *Las Divas en el teatro de revista mexicano*, México, Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos, 1994, p. 82-85.

²³⁷ Al Mol, “Cómo Bailar el Charleston”, *Op Cit*, p.19.

...se han introducido pasos propios para salón, que por su moderación y buen aspecto han sido finalmente aceptados por aquellos que en un principio lo tachaban de impropio (...) En Estados Unidos se ha generalizado este baile entre los blancos, en primer lugar por la rara sensación que produce poder bailarlo, y en segundo por haber probado ser un excelente ejercicio físico, especialmente de la mujer, haciéndolo naturalmente con relativa moderación²³⁸

Según el autor la virtud como ejercicio físico del baile moderno era más importante para las mujeres. Esta idea se replica en otro texto de finales de 1926, en el cual una autora llamada simplemente Roxana hablaba de esta potencialidad pero en términos negativos, vinculándola con una alta dosis de primitivismo y salvajismo:

No creo que sea necesario volver a la pavana ni al minué. No tanto ni tan calvo...pero, señor, los bailes de hoy no son bailes: ¡Son danzas salvajes! Shimmys, fox, blues, charleston, solo se pueden bailar cuando se pesan cincuenta kilos, cuando se tiene alambres en vez de piernas y cuando la cabeza es lo suficientemente dura para no sentir que los sesos cambian de lugar.²³⁹

Al parecer otra característica del baile moderno fue su funcionalidad como ejercicio. Algo que para esta articulista resultaba negativo porque adelgazaba, y como se dijo anteriormente, la delgadez no resultaba tan acorde con las concepciones sociales de belleza en aquellos tiempos. La autora continuaba reclamando a una supuesta fragilidad de la moralidad cristiana del hombre mexicano, que permitía que las mujeres bailaran este tipo de bailes.

Menos mal cuando el baile elegido es el tango, que exige movimientos más mesurados; pero en éste, como en todos, la consigna para los bailes modernos es llevar a la compañera pegada como un parche poroso. Lo exigiría así tal vez el ritmo, el compás, lo vertiginoso de los movimientos o la licencia de las costumbres del día, pero lo que no me explico es como los padres, los maridos, los hermanos, los novios y los hijos permiten a las mujeres que tienen con ellos algún parentesco, que bailen “a la moderna” con cualquier hombre que sea.²⁴⁰

De entrada no le gustaba que el baile jazz permitiera la participación de las mujeres, ya que bailar “a la moderna” implicaba que las chicas podían moverse libremente. Por ello

²³⁸ *Ibidem*.

²³⁹ Roxana, “¡Qué manera de bailar!”, en *El Universal Ilustrado*, 23 de diciembre de 1926, México, p. 30.

²⁴⁰ *Ibidem*.

consideraba, con machismo, que era demasiado contacto físico para la mujer. Sin embargo este posicionamiento conservador muestra cómo el charleston pudo tener cierta relevancia entre las diversiones de aquel momento.

El racismo dirigido como rechazo hacia los afroamericanos fue uno de los prejuicios que más estuvo en la mente de los articulistas cuando hablaron sobre los bailes jazz, pero fue más evidente con el charleston. Por ejemplo Árqueles Vela comentaba lo vistoso que solían ser los pasos de dicho baile:

En el “Charleston”, más que en ningún otro baile americano, se ha logrado estilizar el primitivismo. Sus movimientos hacen de los bailarines sorprendentes marionetas, impulsados por un desbarajustado equilibrista que tergiversara, súbitamente los hilos del mecánico espectáculo (...) Viendo bailar el “Charleston”, esperamos, de pronto, que se disperse todo. Que los bailarines descuartizados por el ritmo cortante nos envíen una mano, un pie, galantemente, seguros que podrán recuperarlo en un cambio instantáneo de la danza, tal si tuvieran los miembros atados a los cordones de la prestidigitación. Se tiene el sensacionalismo de que se enredan en la telaraña de los compases, de que se quedarán muertos entre la maraña de la música, atisbados, cazados por la arácnida de sus actitudes.²⁴¹

Las complicadas y vistosas coreografías que acompañaban esta música resultaban bastante exóticas para escritores como Vela, que interpretaban sus movimientos, desde reflexiones propias del estridentismo, haciendo referencia a diferentes tipos de movimientos animalescos. No fue ninguna sorpresa que el estridentismo, vanguardia a la que pertenecía Vela en aquel momento, tuviera cierto interés por la música jazz en su trabajo literario y plástico por considerarla una expresión “moderna”.²⁴² Pero al igual que muchos intelectuales de la época, no escaparon de los prejuicios raciales cuando lo vinculaban con cierto primitivismo. Aunque el jazz estaba más relacionado con la vanguardia y la modernidad de las grandes ciudades, el estridentismo promovió una doble significación en torno al jazz, en la cual retomaba el primitivismo modernista del que ya se ha hablado, para definir el carácter “artístico” de la música sincopada.

²⁴¹ Árqueles Vela, “El Charleston”, en *El Universal Ilustrado*, 5 de noviembre de 1925, México, p. 14.

²⁴² Roberto Rivelino García, “El Jazz y el Estridentismo”, tesis de licenciatura, Universidad Autónoma Metropolitana, 2007, 108 p.

El Universal Ilustrado, en términos generales, se adecuaría a la noción estridentista sobre el primitivismo, promoviéndolo como una exótica moda comercial condicionada por la influencia africana pero que seguía representando a la modernidad. Árqueles Vela resaltaría lo espectacular de los movimientos de los bailarines y las coreografías del charleston, especulando sobre sus orígenes, al plantear que quizá estaban más allá de los referentes culturales de Europa:

Hay en el “Charleston” algo de “Yata-Yoga”. Sus figuras parecen entresacadas de las páginas de esos libros que enseñan a doblar el cuerpo, a quebrarlo, a desgonzarlo, a enredarlo en las posturas más inverosímiles, más tristes, más dolientes, como si se viera en sus interpretadores, a uno de aquellos fakires renegados, apóstatas, ambulando por los “music-halls”, convertido en algo así como el espectacularizador de los secretos sagrados.

Las referencias a elementos culturales de Oriente fueron utilizados por un convencido orientalista como Árqueles Vela quien no dudó en vincular la vistosidad del baile charleston con posturas propias del Yoga. Y es que, como ya se mencionó, el dancing jazz tendría para *El Universal Ilustrado* la funcionalidad de expresar la modernidad de lo estadounidense. Por ello el artículo finalizaba con la mención de la principal difusora del charleston en la Ciudad de México. Esta no podía ser otra que la “moderna” tiple Celia Padilla, quien además de participar junto con Al Mol en los primeros performances de charleston de la capital, se dedicaba en aquellos años a montar revistas teatrales de inspiración estadounidense con su compañía teatral Soto-Padilla.²⁴³ Por ello Vela seguiría hablando del “sinsentido” del jazz afirmando que:

Chela Padilla, que nos ha traído esta novedad, y que trasplantará a nuestros escenarios un poco de todas las novedades teatrales, por ese temperamento suyo tan moderno nos da la sensación de una fuga fisonómica... Y es que eso es el “Charleston”. Una fuga de las actitudes, de los gestos, de las miradas, de las sonrisas. En este baile Chela se va quitando los siete velos de la estaticidad, con un admirable malabarismo.

El texto de este afamado escritor estridentista, a la par de su lenguaje vanguardista, muestra cómo el jazz se difundió en aquellos años como algo que se encontraba en el punto medio entre lo actual y moderno de las grandes ciudades de Estados Unidos, y lo exótico y

²⁴³ Pablo Dueñas, *Op Cit*, p. 82-85.

primitivo de sus bailarines y músicos. Este fue el doble discurso que utilizó *El Universal Ilustrado* para popularizar al jazz entre sus lectores.

Esto también se reproduciría en otro artículo que buscaba explicar el origen del charleston. Realizado por la oficina de redacción, este texto contaría con cierto grado de mitificación, afirmando su origen afroamericano pero vinculándolo con una tal Bessy Kimber, hija de un “conocido industrial de Chicago”.²⁴⁴ El artículo contaría cómo esta chica observó este baile en Carolina del Sur durante las reuniones que hacían los negros después de sus jornadas laborales, para inspirarse y desarrollar su propia versión:

Algunas veces los negros se sentaban en el suelo formando corro y uno de ellos, en medio del círculo, se entregaba a un baile enérgico y vigoroso que los demás acompañaban batiendo palmas. De regreso a Chicago Miss Bessy Kimber, con el concurso de una doncella negra que había tomado, se aplicó a reconstruir los pasos de baile que tanta impresión le había producido. Un mes más tarde en una fiesta de sociedad (...) daba a conocer el baile de los negros de Carolina del Sur. El charleston había nacido o, por mejor dicho, había obtenido la consagración mundana que iba a determinar su predicamento.²⁴⁵

Según el texto, después de que Kimber lo adaptara al gusto de los blancos, todas las ciudades estadounidenses lo acogerían gustosas:

... New York lo adoptó, después de Chicago, pero en la adopción hizo prueba de tal entusiasmo que las demás danzas fueron destronadas. En la actualidad, en Harlem, el barrio negro de la gran urbe, todos se han improvisado profesores de charleston. En las casas ricas de la Quinta Avenida o Greenwich Village, toman maitres d'hotel negros para que, además de prestar el servicio corriente del cargo, enseñen las sutilezas del charleston, a los miembros de la familia.²⁴⁶

Este artículo muestra un panorama idealizado de tolerancia e integración racial, entre negros y blancos, que hubo en ciudades como Chicago y Nueva York durante los años veinte. El baile, en este sentido congregó a las masas, en urbes tradicionalmente abolicionistas, con

²⁴⁴ Se trató de encontrar alguna referencia sobre Bessy Kimber, sin embargo los esfuerzos no dieron frutos. Es posible que no haya existido realmente y sólo se utilice como un símbolo de como los blancos estadounidenses se apropiaron del charleston en aquellos años.

²⁴⁵ Redacción, “El Origen del Charleston”, en *El Universal Ilustrado*, 16 de diciembre de 1926, México, p. 13.

²⁴⁶ *Ibidem*.

una gran población migrante, y sumidas en la violencia que provocaba la producción y el consumo ilegal de alcohol. La historia de Bessy Kimber finalizaría hablando del blues y su cercanía con el baile jazz, estableciendo, de una manera muy discutible, cómo la condición social que tenía el afroamericano en Estados Unidos durante los años veinte mejoraría en función de los intereses de la industria del entretenimiento de la Era del Jazz. Ya que esta utilizaba algunos estilos musicales afroamericanos como uno de sus principales ejes culturales y comerciales:

El blues es la expresión coreográfica de la tristeza del negro del pasado, que nació libre y moría esclavo. El charleston, por el contrario, revela, por decirlo así, la mentalidad del negro actual. Que salvo pequeñas diferencias, posee los mismos derechos civiles que los blancos. Es el triunfo explosivo y vibrante de una alegría sincera y justificada.²⁴⁷

Esta versión del origen del charleston no dejaría de tener fines comerciales, y aunque aceptaba cierta contribución del afroamericano en el jazz, lo hacía en la medida que su “primitivismo” lo había permitido. Su popularidad con el sector blanco de los estadounidenses, supuestos herederos de los valores civilizatorios de Europa, comprobaba la modernidad del jazz. Razón por la cual el charleston, en este artículo, bien pudo representar, de manera idealista, la integración racial que pudo haber en aquel momento, en medio de la segregación sistémica de la sociedad e instituciones de los Estados Unidos.

Un ejemplo del racismo que caracterizó a la difusión jazzística de *El Universal Ilustrado* fue una caricatura de Audiffred fechada el 25 de octubre de 1923. Este caricaturista ironizó, mediante exagerados dibujos, el origen de algunos dancings como el tango, el danzón y el fox-trot.²⁴⁸ Tratando de resaltar el primitivismo del jazz, Audiffred compararía los movimientos de unos estereotipados negros “aborígenes” con los de una pareja de bailadores de fox.

En la primera caricatura están unos negros con atavíos y herramientas primitivas bailando alrededor de una fogata. Mientras que en la otra una pareja de un fify y una flapper resaltan bailando un fox-trot. Los dibujos son acompañados de pequeños textos en interrogación. A la de los negros, Audiffred agrega “¿Los inventores del Jazz?”, mientras

²⁴⁷ *Ibidem*.

²⁴⁸ Audiffred, “Orígenes de algunos bailes”, en *El Universal Ilustrado*, 25 de octubre de 1924, México, p. 40.

que para el dibujo de la pareja de bailarines de fox el autor pregunta”¿Los imitadores?”, haciendo esta comparación solo con el dancing estadounidense. Al final de cuentas el jazz era la música popular de una de las naciones triunfantes de la Gran Guerra, que sin embargo, aún vivía en un contexto segregacionista y opresor de su población afroamericana. Este fue un asunto que apenas y se llegaría a tratar en la difusión jazzística de *El Universal Ilustrado*. Sin embargo se manifiesta, en cierta medida, con esta doble idea que consideraba que el jazz era moderno por ser estadounidense pero primitivo por ser música afroamericana.

El escritor mexicano José Juan Tablada publicaría un par de artículos en 1926 al respecto, cuando aún se encontraba exiliado en Nueva York y mandaba desde allá sus ensayos. Si bien estos escritos no hablaban sobre el jazz en la Ciudad de México, ya que versaban sobre diferentes temas sobre la cotidianidad de Tablada en la Gran Manzana, sirven para conocer el modo en que un intelectual modernista percibió las contradicciones de la sociedad estadounidense. En el primero de los dos artículos, fechado el 10 de junio de 1926, y llamado “Los Azules de los negros”, Tablada articuló un ensayo literario sobre el blues y el jazz, en el que exponía una crítica hacia el racismo yanqui, que se reflejaba en una nueva dinámica esclavista, en la cual los negros que antes trabajaron y sirvieron al blanco, ahora lo divertían con el fox-trot y el charleston:

El negro que en muchos casos y con justicia, se encuentra superior a los blancos, debe sentirse desesperado al darse cuenta de que su inferioridad consiste en solo algo tan superficial como el color de la tez...

Pero depresión y tristeza en el negro son fecundas y de ellas se beneficia el blanco como antaño del trabajo de los esclavos. El blanco del pueblo que se siente deprimido lleva su tedio a la caverna y ahí lo ahoga en whiskey; el negro exhala su tristeza en música, la disipa en baile, y los blancos privilegiados usan de los dos expedientes, pues van al cabaret se saturan de alcohol se alegran con la música y el baile “charleston” y “blues”, que no son sino la morriña africana sublimada...²⁴⁹

Las ideas de Tablada sobre la música afroamericana, aunque no están al margen del racismo de la época, son de las pocas que tienen la sensibilidad para hablar del jazz como

²⁴⁹ José Juan Tablada, “Los Azules de los negros”, en *El Universal Ilustrado*, 10 de junio de 1926, México, p. 44.

algo más significativo que un simple baile moderno. Tablada que estaba en medio de la fecunda escena jazzística neoyorquina en el barrio afroamericano de Harlem, reflexionaba sobre el blues como la sublimación del estado de desigualdad y violencia que vivían los negros en la sociedad estadounidense; mientras que al charleston, igualmente afroamericano, lo consideraba un entretenimiento hecho para satisfacer a los blancos estadounidenses.²⁵⁰ Este artículo fue una de las pocas reflexiones publicadas en *El Universal Ilustrado*, que puso el énfasis en la injusticia e ironía que subyacía en el racismo vivido por los negros y a la popularización del jazz y sus bailes modernos. Tablada habló de un tema que años después sería retomado críticamente por importantes músicos de jazz afroamericanos en algunos de sus trabajos discográficos.²⁵¹

Quizá el hecho de vivir en los Estados Unidos como un vanguardista mexicano, además de su experiencia con el jazz subterráneo neoyorkino, lo sensibilizaron de tal modo que lo hicieron menos proclive a los prejuicios racistas del resto de los articulistas del semanario. Tablada, en este sentido, señalaría el importante trabajo del joven Miguel Covarrubias retratando a los músicos negros de la escena jazzística de Nueva York, y quien, según Tablada, era capaz de “descubrirle al Negro un valor plástico y estético que nadie había visto, ni siquiera vislumbrado, antes que él”. Covarrubias resaltaba entre “dibujantes anglosajones”, que solo habían “deformado la figura del negro con un mediocre humorismo”. Tablada cerraría este ensayo hablando sobre el importante proyecto en el que Covarrubias estaba involucrado en aquel momento. El “chamaco” se había asociado con el especialista de blues estadounidense Abbe Niles y con el famoso músico jazzista W. C. Handy para publicar una antología de partituras de Blues del Sur de Estados Unidos, que Covarrubias ilustraría. Con tal ejemplo Tablada daría cuenta del trabajo de artistas mexicanos, que al igual que él, estaban sumamente vinculados con los productos culturales de los Estados Unidos, pero en el caso de Covarrubias, particularmente relacionados con el jazz afroamericano.

²⁵⁰ Ted Gioia, *Op Cit*, p. 135.

²⁵¹ Los ejemplos abundan en este sentido desde los años treinta y cuarenta con el trabajo de Duke Ellington en obras como *Symphony in black A Rhapsody of Negro life* (1935) o su *Black Brown and Beige* (1945), hasta los ejemplos de Charles Mingus con *The Black Saint and the Sinner Lady* (1963) y Max Roach con su álbum *We Insist!* (1960) durante los años sesenta.

Tablada también fue muy consciente de la revolución popular que el baile del jazz estaba generando en los salones y en los lugares modernos de entretenimiento. En septiembre de 1926, José Juan Tablada publicó otro artículo en el cual, después de describir literariamente el ambiente de un cabaret neoyorkino, hablaría sobre la doble funcionalidad del llamado dancing “jazz”. Al igual que Árqueles Vela y sus consideraciones sobre el charleston, Tablada afirmarí que el jazz era tanto baile de salón profesional como otro divertimento más:

Y resulta conmovedor el esfuerzo de los bailadores deleitantes por imitar a las bailarinas profesionales. Conmovedor y un tanto grotesco, porque el vaivén de las olas australes es inocente sin duda; un poco especiosa la estilización de las bailarinas profesionales, pero esa misma coreografía interpretada por un señor y una señora yuxtapuestos, que no unidos, resulta desconcertante...²⁵²

Cuando Tablada habló del “dancing jazz” sus consideraciones fueron bastante similares a las de los demás articulistas de la revista, pero ya no en términos negativos como lo hizo la gran mayoría, sino considerando al jazz como una oportunidad interesante para vivir en un estado de frenesí, animalidad y negritud:

Por fortuna, allí esta esa endiablada y subversiva del “jazz” que desquicia y anonada nuestros reparos y nos envuelve en sugestión gregaria, y nos presta un alma de circunstancias, selvática, primitiva, negra, para apenar con aquellas frenéticas orquídeas que giran estremeciéndose y derramando polen en las alas de un enjambre de cantáridas...²⁵³

Tablada también utilizaría la dicotomía entre salvajismo y modernidad para hablar sobre el “dancing jazz”, pero dándole una oportunidad como experiencia estética de la modernidad estadounidense.

El antiyanquismo y racismo de los habitantes de la capital mexicana, propios de una moral porfirista que aún se conservaba, salieron a relucir entre los articulistas de *El Universal Ilustrado* cuando el baile jazz ya se había popularizado en la Ciudad de México. El semanario cultural sacrificaría ciertas convicciones nacionalistas para sacarle provecho, difundiendo

²⁵² José Juan Tablada, “Los Super cabarets neoyorkinos”, en *El Universal Ilustrado*, 9 de septiembre de 1926, México p. 36-37.

²⁵³ *Ibidem*, p.36.

con la dicotomía entre primitivismo y modernidad. Con esto se fueron forjando estereotipos sobre el nuevo modelo civilizatorio de los estadounidenses, pensados bajo la lógica del tradicionalismo y el antiyanquismo de la redacción, pero también desde un posicionamiento más abierto, tal como lo hecho por Árqueles Vela o el mismo Carlos Noriega Hope. Por ello mientras que numerosos artículos y partituras de jazz eran publicados cada semana, la revista mantenía un constante ataque moral hacia el baile jazz.

Sin embargo, tampoco faltaron opiniones que se alejaron de esta idea generalizada y de las opiniones acríicas de los articulistas de la revista. En un artículo escrito en 1924 una autora, que escribe bajo el pseudónimo “Una mecanógrafa niña bien”, hizo una defensa sobre el gusto juvenil por el baile moderno, que bien puede entenderse como un ejemplo elocuente de la opinión que tuvo aquel público que lo aprendió a bailar en las revistas, y que lo cultivó en los salones de baile:

¡Oh la danzas modernas! –Exclaman las graves señoras levantando sus manos hasta su cabeza y ésta hacia el cielo en un gesto de escándalo- ¡Oh las danzas modernas!...-murmuran los sesudos varones mientras mueven lenta y despectivamente sus severas testas-¡Oh las danzas modernas¡...-claman los predicadores en sus púlpitos, los literatos en sus diatribas contra la sociedad, los padres de familia en sus hogares...-¡Pobres danzas modernas!...-suspiramos en cambio sus innumerables devotos y devotas- cuan calumniadas os veis y que gran desconocimiento de la humanidad deben tener quienes creen que puede haber intención pecaminosa en aquello perfectamente permitido y corriente, factible en cualquier momento que se le desee!... ¿Queréis que os diga, inquebrantables detractores de las modernas danzas, lo que pensamos las muchachas cuando nos entregamos a ellas con entusiasmo? ¡Oh! Cosas verdaderamente horribles...En el placer instintivo y pueril de movernos rítmicamente al compás de una música más o menos armoniosa, pero siempre animada y alegre; en que nuestros movimientos resulten ágiles y bellos: en hacer lucir el aterciopelado reflejo y suaves pliegues de nuestro traje nuevo...²⁵⁴

El texto muestra las aspiraciones que pudieron tener las personas comunes y corrientes cuando bailaban música moderna, aceptando el beneficio estético, y sobre todo, su funcionalidad como divertimento popular. La autora se burlaría de todos los articulistas que

²⁵⁴ Una mecanógrafa niña Bien, “Una defensa de las danzas modernas”, en *El Universal Ilustrado*, 18 de diciembre de 1924, México, p. 46, 51.

criticaban sesudamente al jazz por ser un entretenimiento porque, en su opinión, no entendían nada de aquella novedosa experiencia ritual y capitalista acontecida en los salones de baile, cabarets y cines capitalinos.²⁵⁵ Para esta autora, quien por su pseudónimo se posiciona como parte de esta pequeña clase media que trabajaba en oficinas gubernamentales, el baile moderno era algo completamente ajeno a la intelectualidad y las jerarquías mexicanas de la posrevolución, incapaces de comprender que era una simple diversión que no dañaba a nadie.

Los artículos hasta aquí mencionados, no han atendido temas musicales sobre el jazz más allá de su función como baile moderno. Aun cuando en los años veinte ya habían músicos interesados en debatirlo académicamente, la vanguardia musical del jazz sería otro asunto que aparecería, en menor medida, entre los artículos publicados por el semanario. Y aunque fueron la minoría, muestran cómo músicos estadounidenses y europeos, y alguno que otro mexicano, debatieron las potencialidades musicales del jazz, sobre todo en términos de la improvisación de la jazzbands, discutiendo, en cierto medida, la posibilidad de considerar al jazz como algo vanguardista y artístico.

3.4 El jazz como fenómeno musical

El Universal Ilustrado tendría una cobertura musical bastante recurrente en sus entregas semanales, dedicada principalmente a la música académica de compositores europeos considerados “clásicos”. Las secciones musicales del semanario, por lo regular, estaban dominadas por reseñas de conciertos en la Ciudad de México, o de ensayos de crítica musical de compositores como Ludwig van Bethoven o Frédéric Chopin, entre las cuales destacaba la sección de la joven crítica musical Alba Herrera y Ogazón.

El jazz, considerado una música popular ajena a las academias, no sería tomado tan en serio por los especialistas musicales que publicaron habitualmente en el semanario. Sin embargo no faltarían las voces de músicos extranjeros y nacionales, además de alguno que otro crítico, que se pronunciaron positivamente sobre esta música.

²⁵⁵ Alberto Dallal, *Op Cit*, p. 153-160.

Los redactores y articulistas que habían criticado el baile del jazz, desde posturas nacionalistas e hispanistas, harían lo mismo opinando sobre el jazz y la música culta. Establecían de entrada, desde opiniones bastante acríticas, que la primera pervertía o desvirtuaba a la segunda. Los articulistas de *El Universal Ilustrado* manifestaban públicamente su postura ante las propuestas de prohibición del jazz que harían algunas entidades gubernamentales capitalinas y ciertos grupos conservadores de músicos académicos en esos años. De esto se hablará más adelante.

La relación entre el semanario y la música jazz se volvió aún más estrecha si consideramos la cantidad de partituras jazzísticas que se publicaron en *El Universal Ilustrado* en toda la década. Como se vio en el anterior apartado, entre 1923 y 1928 se alcanzó el registro de más de 85 partituras, de música estadounidense como fox-trot, charleston, blues y jazz. De compositores principalmente americanos como Irving Berlin, Paul Whiteman, Isham Jones o Louis Silvers. 19 partituras fueron composiciones jazzísticas de músicos mexicanos. Llevaban nombres como *Huastecas Potosinas*, *El Sonido Trece* o *Amor Oriental*, y sus autores eran Armando Villareal, Paco de la Barrera, José Dorantes o Manuel R. Piña (Ver anexo 1). A la par del cúmulo de notas y páginas escritas que atestiguan el impacto cultural del jazz como baile moderno, estas partituras muestran la difusión que realizó la revista, durante toda esta década, de la propia música del jazz.

Los artículos buscaron desvincular a la “música culta” de las innovaciones jazzísticas. Tratando, quizá, de contradecir a ciertos músicos europeos como Claude Debussy²⁵⁶, Igor Stravinsky o Erik Satie que ya aceptaban la influencia de técnicas o modos de interpretar propios del jazz. Los “reporters” antiyanquis dejaban entrever su ignorancia y sus prejuicios menospreciando al jazz, y considerándolo una música que expresaba la supuesta locura y frenesí del “American way of life”.²⁵⁷

Por ejemplo el 22 de marzo de 1923 el ya citado Árqueles Vela escribió un artículo sobre el escándalo público del músico italiano Pietro Mascagni. Este músico, quien fuera autor de la Ópera *Caballería Rusticana* (1890)²⁵⁸, tendría un enfrentamiento a golpes con

²⁵⁶ Schuster, Marc, Krick-Aigner, Kirsten, *Op Cit*, p. 63.

²⁵⁷ Manuel Barajas, “Jazz-Band”, en *El Universal Ilustrado*, 10 de septiembre de 1925, México, p. 51.

²⁵⁸ Alain Derbez, *Op Cit*, p. 311.

sujetos desconocidos, junto con su manager, durante una gira por Brasil. Tal acontecimiento sería caracterizado por el periodista estridentista como un “jazz band idiológico” que había manchado la trayectoria de Mascagni, y que lo había hecho entrar en una dinámica “jazzística” de “exhaltación voluptuosa que juega con el equilibrio del mundo”. El escritor estridentista estaba convencido que tal experiencia renovarían la música de este compositor italiano porque acontecimientos como una pelea callejera eran ejemplo de esa “exhaltación”, propia de la modernidad, que era tan bien representada por la música de jazz.²⁵⁹

Así, un acontecimiento que no tenía nada que ver con lo musical, era para el articulista, síntoma de un cambio propiamente jazzístico en la obra y la trayectoria del mencionado compositor italiano. Aunque el propio Pietro Mascagni tres años después se declaró en contra del jazz, durante una entrevista que concedería a Jose Juan Tablada en Estados Unidos.²⁶⁰

Pero a la par de este ejemplo es importante resaltar que el *Universal Ilustrado* utilizó este tipo de artículos para demostrar la perversión que supuestamente incentivaba la música de jazz en la música académica. Su “espíritu exaltado” no solo desviaba trayectorias de intérpretes intachables, sino que también era capaz de pervertir a los mismos instrumentos de la tradición europea de la música. Justo en ese mismo año de 1923, pero durante el mes de mayo, Xavier Mondragón publicó un artículo en el que hizo varias consideraciones sobre los violinistas de cabaret. El violinista cabaretero era incomparable con los “espíritus excelsos que interpretaban a Bethoven, a Chopin y que viven la vida muy seria, bajo el marco trascendental”.²⁶¹ La razón de aquel desprecio radicaba en la atmósfera y funcionalidad propia de la música jazz, determinada por el cabaret y el flirteo juvenil, elementos que, según ese autor, eran indispensables para comprender la experiencia del baile y del sonido jazzístico, y que se reflejaban en los “llantos” de un instrumento como el violín, que Mondragón definiría como “melancólico y doliente”:

Ahora llora histéricamente, con el histerismo de los tiempos... Ahora entona la canción de la carne y sus sollozos son reclamo de pecado. Es el estridentismo de lo

²⁵⁹ Silvestre Paradox, “El jaz-Band de Mascagni”, en *El Universal Ilustrado*, 22 de marzo de 1923, México, p. 15.

²⁶⁰ Alain Derbez, *Op Cit*, p. 311-312.

²⁶¹ Pepe Roletabille, “Un violín de Cabaret”, en *El Universal Ilustrado*, 31 de mayo de 1923, México, p. 15.

musical que va a la médula y agita nuestros cuerpos a la par que nuestros espíritus con una extraña y alborotada concupiscencia (...) El fox es una música de todos los diablos. Tiene el secreto de nuestras pasiones mundanas de nuestros nervios ciudadanos en tensiones morbosas...²⁶²

Es interesante como, durante los primeros años de la década de los veinte, se trataría de evitar que el jazz se afanzara en ámbitos diferentes a los que ya tenía con el público capitalino. Al parecer su carácter masivo y su condición bailable, lo antepondrían con la música culta. Por ejemplo, en un artículo anteriormente citado del mismo Mondragón, en el que se hablaba sobre el *Fox-Tut*, había otra muestra de este tipo de crítica. El autor cuestionaría el caso de Isham Jones, quien era un famoso compositor de música popular estadounidense de la época, conocido como “El Rey del Jazz”. El escritor estridentista consideraba ofensivo que un sujeto como Jones tuviera el dinero suficiente para donar 800 000 dólares al Festival Anual de Música Wagneriana de la ciudad alemana de Beyruth. Ya que simbolizaba la influencia que comenzaba a adquirir el jazz sobre la música académica europea:

Porque convengo que es cosa bien triste que un señor con nombre tan plebeyo como Isham y una profesión tan vulgar como producir estruendosos fox-trots por semana a base de mucho jazz y todo un género de dislocaciones musicales haya llegado a la próspera situación de millonario y aun se esté permitiendo el humillante gesto de extender su mano protectora hasta el sacrosanto legado clásico y sublime de las melodías wagnerianas...²⁶³

Posicionándose a favor de “el famoso aunque novel Consejo Cultural de la Ciudad de México, tendiente a proscribir el “jazz” en honor de más clásica música,”²⁶⁴ estos autores criticaban el hecho de que el jazz estuviera en las consideraciones de algunos músicos académicos de la época. Tanto Mondragón como Vela, quienes compartían la cercanía con el estridentismo, estuvieron convencidos que el jazz solo podía considerarse música popular, ya que su faceta dancística era proclive a pervertir el trabajo de los músicos serios. A la par de la ironía que pudo haber en estos artículos, ambos muestran que las posturas tradicionalistas no solo se expresaron en aquellas críticas de corte nacionalista en contra del

²⁶² *Ibidem*.

²⁶³ Pepe Rouletabille, “La frivolidad invade al mundo. El pobre de Tut en el mundo Ridículo”, *Op Cit*, p. 29.

²⁶⁴ *Ibidem*.

fox trot, sino que también salieron a relucir cuando trataron de defender a la música académica europea.

Francisco Zamora escribió un par de artículos durante 1928, en los que se notaba un pequeño cambio en sus ideas. El 24 de marzo en un artículo llamado “El Arte y el Jazz”, retomaría la oposición entre el jazz y la música académica descrita por los redactores estridentistas, para burlarse de la absurda propuesta de un grupo de músicos académicos y antijazzistas que buscaban celebrar la memoria de Ludwig Von Beethoven:

Es curiosa la idea que ha concebido un grupo compacto de músicos serios, para rendir homenaje a la memoria de Beethoven, en el primer centenario de su muerte: se propone hacer que callen por una semana las orquestas “jazz, lo que a juicio, de ellos, bastará para que México sea reconocido como el país más culto del mundo en materia de arte musical y para que dé el más alto ejemplo de buen gusto...²⁶⁵

Zamora seguía criticando a este grupo de músicos, afirmando, con un racismo cínico, que el jazz solo era estruendo negroide:

El grupo compacto de músicos serios no incurriría, de seguro, en la suave limpieza de imaginar que fuese un homenaje a la sombra de Beethoven conseguir que el Departamento de Tráfico prohibieran a los “chóferes” el uso del “claxon” por una semana ¿Cómo se le ocurre entonces pedir a nuestras vampiresas de traspatio renuncien a sacudirse en los “dancing rooms” al son del estruendo negroide que produce el “jazz”? Y sin embargo, lo uno y lo otro resultan igualmente ajenos al arte musical.²⁶⁶

Para este escritor nicaragüense el jazz era otro sonido más, de los muchos que la modernidad estadounidense producía, y separando los caminos del jazz de los de la música académica, sentenciaba:

No incurramos, pues, en el error de confundir el arte serio y grande, de Beethoven, con la “foxtrotería”, porque eso nos llevará a la equivocación de condenar lo único viril de cuanto sirve el pasto al estragado gusto de nuestros mequetrefes norteamericanizantes: la semi-música negra de las orquestas de “jazz”...²⁶⁷

²⁶⁵ Jerónimo Coignard, “El Arte y el jazz”, en *El Universal Ilustrado*, 24 de marzo de 1928, México, p. 21.

²⁶⁶ *Ibidem*.

²⁶⁷ *Ibidem*.

Coignard/Zamora reiteraría la condición inferior que tenía la música de jazz para él nombrándola semi-música. Sin embargo es evidente que fue matizando su opinión, al punto que a finales de la década, pugnaría por que cesara la condena del jazz en términos morales y musicales por parte de estas asociaciones conservadoras de músicos capitalinos. Para 1928 Zamora ya no consideraba un error entregarse a los encantos de la música de jazz, o a la experiencia de asistir a un dancing, como sí lo hizo a principios de la década. Ahora ya lo aceptaba como un entretenimiento frívolo, pasajero y divertido, siempre y cuando se le diferenciara de la música de auditorios cultos.

Meses después en *El Universal Ilustrado* el mismo Zamora publicó una verdadera defensa del baile de jazz, con un artículo empeñado en comprender los fines del “dancing” entre la sociedad capitalina. Con una opinión que se parece bastante a la de la articulista “Una mecanógrafa niña bien” de 4 años atrás, expresaba:

Porque el “jazz-band” sirve para eso, y solo para eso: para bailar. Y cuando se baila, la música importa poco, si hay un ritmo bien marcado para seguir y una bella mujer a quien llevar entre los brazos premiosos²⁶⁸

Contradiciendo a gran parte de sus opiniones publicadas hasta esa fecha, Zamora reconsideraría la importancia del ritmo en la música moderna. Esto lo hacía con el fin de defender al jazz de los intentos prohibitivos que se discutían durante las elecciones del Sindicato de Filarmónicos acontecidas el 22 de julio de 1928. El jazz no tenía la importancia necesaria como para que se pensara en prohibirlo:

Fundo, pues, en estas consideraciones mi protesta contra la proyectada discusión. Que no se condene el “jazz”; que no se niegue la oportunidad de gustar del baile a esas ingenuas personas que cantan los pasos-dobles como si fuese canto llano. Que no se imponga a los “danzófilos”, una tiranía musical injusta y enfadosa. Que se deje, en fin, vivir al “jazz” como otro agradable medio de escapar, cuando se nos antoje, de los imperativos de la civilización, para correr hacia los estruendosos y ululantes del salvajismo casi puro. ²⁶⁹

²⁶⁸ Jerónimo Coignard, “Jerónimo Coignard dice”, en *El Universal Ilustrado*, 26 de julio de 1928, México, p. A.

²⁶⁹ *Ibidem*.

Los anteriores ejemplos seguirían reproduciendo los mismos esquemas negativos, sin embargo también son prueba de una asimiliación más tolerante y comprensiva del fenómeno del “dancing” jazz en *El Universal Ilustrado*. No es que dejaran de tachar al jazz como música inmoral de negros, pero asumieron que se había convertido en una necesidad propia del ocio de las grandes urbes occidentales. Particularmente Francisco Zamora mostraría un radical cambio de opinión pues pasó de repudiar al jazz como una amenaza urbana al nacionalismo mexicano, a criticarlo con menos severidad considerándolo una simple diversión.

Para la segunda mitad de la década *El Universal Ilustrado* también comenzó a publicar artículos más informados sobre la situación del jazz entre músicos académicos estadounidenses y algunas personalidades europeas, incentivando de esta manera una difusión menos prejuiciosa. En 1927, ya en el pleno apogeo del charleston, la famosa e influyente bailarina rusa Ana Pavlova, publicó en la revista un artículo sobre su trayectoria artística. Al ser el jazz tan popular en aquel momento, Pavlova no se resistiría a dar su opinión sobre él, criticando no tanto a la música sino a lo superficial que resultaba su baile:

Todos los que me entrevistan no dejan de preguntarme mi opinión sobre la música de jazz como si se tratara de tópico interesante. Estoy tan cansada de ello que me acostumbro a contestar que está muy bien para los que lo gustan. La música en sí no es mala, pero lo que hacen con ella resulta detestable. La única excusa para el baile consiste en la belleza y en la gracia del movimiento, cuando esto se elimina no hay ya excusa para el baile. Sin embargo, no creo que dicho ejercicio le haga daño a nadie. Veo que la música está mejorando y que las últimas composiciones presentan ya algo digno de oírse. Me han sorprendido el esfuerzo hecho por las orquestas de Whiteman, López, y otros...²⁷⁰

Aunque era notorio que la bailarina no gustaba del género sincopado, sus opiniones estaban bastante informadas sobre el momento en el que se encontraba la música de jazz en los Estados Unidos.

Según Gunter Schuller el jazz de los años veinte se encontró en medio de dos debates. Uno protagonizado por algunos músicos estadounidenses sobre su legitimidad en el ámbito

²⁷⁰ Ana Pavlova, “Recuerdos de mi vida Artística, opinión sobre el Jazz”, en *El Universal Ilustrado*, 21 de julio de 1927, México, p. 26, 61.

académico, y otro generado por los medios de comunicación, el cual ponía el acento en su inmoralidad:

A pesar del hecho de que ya en la década de 1920 muchos compositores y ejecutantes *serios* habían manifestado el alto concepto que tenían del jazz, las credenciales académicas del mismo no bastaban para crear un interés serio por el análisis de sus técnicas y contenido musical. (...) Por otro lado, hubo una avalancha de artículos y panfletos peyorativos escritos por autores populares que fantasearon sin descanso acerca del influjo pernicioso del jazz sobre la música y la moral. Por otra parte, las afirmaciones de muchos de los propios músicos de jazz en los años del mismo dieron pie a que el tema fuera tratado con ligereza ²⁷¹

El Universal Ilustrado también participó en aquellos debates, al publicar un par de artículos dedicados a músicos académicos jazzistas, en los que se profundizaba sobre los elementos musicales y técnicos del jazz. George Gershwin y Paul Whiteman serían los elegidos por la revista para difundir una versión más refinada de esta música, al ser ambos blancos y tener formación de músicos académicos. Sin embargo la mayor parte de los músicos y críticos allegados a *El Universal Ilustrado*, aceptaron, en mayor o menor medida, la influencia de las contribuciones afroamericanas en el desarrollo del jazz.

El jazz se asomó con regularidad entre las opiniones de los músicos académicos que fueron entrevistados por la revista. En términos generales, estos tendrían una opinión favorable sobre sus aportes modernos, resaltando su capacidad interpretativa en términos rítmicos y armónicos, lo novedoso y moderno de su orquestación “jazz band”, su posibilidad como tratamiento interpretativo para la música académica y, en menor medida, su capacidad improvisatoria y colectiva.

Como ya se mencionó *El Universal Ilustrado* dio a conocer la trayectoria de músicos estadounidenses que combinaron los recursos musicales del jazz, con la instrumentación compleja y el refinamiento sonoro, propio de la orquestación académica. La revista tradujo un par de artículos del semanario norteamericano *Cosmopolitan* en los que se hacían verdaderas apologías de las carreras de Paul Whiteman y George Gershwin. Resaltaba en ellos el hecho de que ambos mostraban como los medios estadounidenses de aquellos años, trataron de difundir el jazz como una creación de los blancos clasemedios de Nueva York

²⁷¹Citado de Alain Derbez, *Op Cit*, p. 312.

y Chicago, quitando relevancia a los estados sureños y a la población afroamericana. Estos artículos reafirmaban en cierto modo el velado proyanquismo que tuvo el *Universal Ilustrado* durante la dirección de Carlos Noriega Hope.

Ambos artículos resaltaban que Whiteman y Gershwin eran artistas que aprovecharon la fama del “dancing” jazz para impulsar sus carreras en el terreno de la música popular. Sin embargo eran casos diferentes: Paul Whiteman fue un director de numerosas jazzbands de los Estados Unidos y considerado parte del sonido jazzístico de Chicago, mientras que George Gershwin desarrolló su carrera, entre las calles y rascacielos neoyorkinos, dedicándose más a la composición que a la interpretación.

En el artículo publicado el día 5 de junio de 1924, se afirmaba que Paul Whiteman había tenido la suficiente sensibilidad para notar lo populares que eran las jazzbands de los negros, entre las personas de un restaurant:

Cierta noche en el año de 1917, mientras cenaba en un restorán de la Costa Barbárica, en San Francisco, Paul Whiteman, entonces primer violinista en la Orquesta Sinfónica de San Francisco, escuchó el jazz de las selvas africanas ejecutado por un infeliz quinteto (y) descubrió que el jazz gustaba a las gentes que le rodeaban (...) por su estado de alma o modalidad²⁷²

Estableciéndose de manera rígida que una cosa eran las jazz-bands y otras las orquestas de jazz como las que él coordinaba y dirigía, Whiteman afirmaba que parte de su mérito radicaba en que había sido “uno de los pocos que pensaron seriamente en el jazz, en una época en que todo el mundo vacilaba ante este original modo de interpretar la música”²⁷³

El artículo continuaba alabando la labor de Whiteman, afirmando que había organizado la producción de una música, que en sus propias palabras era eminentemente popular y expresaba el vínculo que tenía con la ruidosa cultura estadounidense de los años veinte:

²⁷² Reproducido del *Cosmpolitan*, “Historia del creador del Jazz, Paul Whiteman cuenta cómo y por qué inventó la música americana”, en *El Universal Ilustrado*, 5 de junio de 1924, México, p. 34.

²⁷³ *Ibidem*, p. 34.

Los magazines, las películas cinematográficas, los melodramas, las historietas cómicas de los suplementos dominicales de los periódicos, la política misma, todo eso obtiene éxito porque son en sí ruidosos, por que están llenos de un ritmo vigoroso y enérgico -concluyó en sus pensamientos- Todo ello expresa el buen humor nacional, nuestra exuberancia y nuestra energía. He aquí el jazz. ¿Por qué no habría de hacer lo mismo una orquesta de baile? ²⁷⁴

Whiteman se sumaría al optimismo propio de la sociedad estadounidense de los “Roaring Twenties”, desde su trabajo como supervisor y director de 36 orquestas de jazz en todo Estados Unidos. El músico, además, aceptaba que su aporte al jazz se encontraba en la diversificación orquestal del jazz-band tradicional de los negros de New Orleans.

Whiteman recibió una gran influencia de los músicos de Louisiana ya que había desarrollado gran parte de su carrera en Chicago. Aquella ciudad que, junto con Nueva York, había recibido después de 1917, una cuantiosa migración afroamericana de los estados sureños. Entre los que resaltarían muchos músicos de jazz de Nueva Orleans, que con el paso del tiempo se harían sumamente famosos, tal como sucedió con el caso de Louis Armstrong o Sidney Bechet. ²⁷⁵ El artículo resaltaba que uno de los aportes más importantes de Whiteman fue el haber agregado el saxofón y el banjo al formato de las jazz-bands de New Orleans, brindándole al jazz un rango armónico diferente al habitual, y en ese sentido, afinando su sonido de manera orquestal. Whiteman desarrolló esta versión modernizada del jazzband, retomando el trabajo que comenzaron Art Hickman y Ferde Grofé alrededor de 1914, cuando introdujeron diferentes rangos de saxofones en sus conjuntos. Además agrupaciones negras de los años veinte y treinta como la de Fletcher Henderson, Don Redman, y principalmente Duke Ellington, se volvieron muy exitosos adecuándose al mencionado formato. ²⁷⁶

Whiteman adquirió bastante notoriedad en los medios de comunicación estadounidenses, al estelarizar el famoso filme de 1924 que se llamó *El Rey del Jazz*, llegándosele a considerar, por algunos medios sensacionalistas, el inventor del jazz. Sin embargo, su labor no parece tan destacada en las cronologías de los principales compositores y músicos de jazz estadounidenses de los años veinte. Según ciertos historiadores del género,

²⁷⁴ *Ibidem*.

²⁷⁵ Frank Tirro, *Op Cit*, p. 212-217.

²⁷⁶ Eric Hobsbawn, *Gente poco corriente. Resistencia, rebelión y jazz*, *Op Cit*, p. 234.

quedó en segundo plano después de orquestas como la de Fletcher Henderson o la del propio Duke Ellington. Sin embargo, como *El Universal Ilustrado* tuvo un tratamiento racista hacia el jazz, en sus artículos se omitieron los trabajos de los afroamericanos en beneficio del prestigio de personajes como Whiteman.

Aun así, la revista no omitió completamente la participación afroamericana en la conformación del jazz, solo que siempre la supeditó al trabajo de los europeos o de los blancos estadounidenses. Por ejemplo solo una semana después, Jose Durán y Casahonda, rebatiendo al mencionado artículo sobre Whiteman, afirmarían que el verdadero inventor del jazz según el también director y músico portugués Vincent Lopez,²⁷⁷ era un tamborilero negro de Vicksburg, Mississippi, llamado Charles Chaz Washington. Este, supuestamente, había bautizado al jazz con su nombre, además de haber establecido la importancia de los solos instrumentales.²⁷⁸

Pero más allá de estas polémicas, cabe resaltar la importancia que tuvo para *El Universal Ilustrado* el establecimiento de referentes del jazz en el imaginario de los bailadores de la Ciudad de México. En este sentido un músico como Paul Whiteman, era el indicado para explicar a los espectadores mexicanos una idea razonada y bien establecida de la música de los afroamericanos. Quizá por este tipo de artículos Paul Whiteman obtendría la suficiente popularidad en la Ciudad de México, como para que solo 4 años después anunciara, según la investigación de Alain Derbez, algunas presentaciones en la ciudad los días 5 y 6 de junio.²⁷⁹

George Gershwin fue el otro ejemplo que *El Universal Ilustrado* consideró como el de un músico académico estadounidense relacionado con el jazz. Integrante de una familia de músicos de Nueva York, este joven creador reivindicaba la composición jazzística en piezas

²⁷⁷ Vincent Lopez fue un pianista y director estadounidense de ascendencia portuguesa. Nació en Nueva York el 30 de diciembre de 1898. Formó su primera banda en 1916 trabajando para el famoso “Pekin Restaurant” de su ciudad natal. En 1921 Lopez y su banda aparecieron tocando en vivo para la emisora radiofónica WJZ, la cual fue la primera transmisión de este tipo en la historia de los Estados Unidos. Posteriormente alcanzaría bastante fama en Broadway trabajando junto con su banda en diversas obras como *Love Birds* (1924), *Greenwich Village follies* (1924) y *Earl Carroll’s Vanity* (1928). Desde 1941 hasta 1966 trabajaría en el Taft Hotel ubicado en Nueva York. Murió el 20 de septiembre de 1975.

²⁷⁸ Citado en Alain Derbez, *Op Cit*, p. 474.

²⁷⁹ Citado en Alain Derbez, *Op Cit*, p. 474. Sin embargo se realizó una búsqueda hemerográfica sobre dicho evento en *El Universal*, *El Universal gráfico* y *El Universal Ilustrado* pero no se encontró la información señalada por Derbez.

de su autoría, como el *Concierto en Fa mayor* o el *Rhapsody in Blue* (La Rapsodia en azul). Gershwin comenzó a adquirir notoriedad en la opinión pública de los Estados Unidos durante los años veinte, pero fue hasta los años treinta cuando su carrera adquirió verdadera relevancia, al estrenar su Ópera *Porgy and Bess*, una de las primeras en su género compuesta con música de jazz.

La revista creyó pertinente dar a conocer el trabajo, la obra, y las opiniones de Gershwin sobre el jazz, publicando un artículo el 31 de marzo de 1927 dedicado a este personaje, no sin antes hacer una pequeña aclaración al respecto:

Con las debidas reservas ofrecemos a nuestros lectores, este artículo, especialmente traducido, donde se pone de manifiesto la juvenil vanidad de un compositor americano, que arremete, implacable, contra todo lo viejo, exaltando al mismo tiempo sus composiciones... Y el jazz, al que considera nada menos que el representativo de la vida artística de Norteamérica. Es un artículo curioso, sobre todo para los amantes de los problemas musicales...²⁸⁰

El artículo afirmaba que, en palabras de Gershwin, el jazz era la música que mejor expresaba el “alma” americana moderna, porque emanaba de ciudades multiculturales como Nueva York, nutridas de la migración y por ende de la mezcla musical:

Vieja y moderna música, melodías olvidadas y la locura del momento, pedazos de ópera, cantos populares de Rusia, baladas españolas, canciones, cantinelas combinadas en un coro gigantesco dentro de mi oído. Y por encima de todo, primero suave y después fuerte, el alma de nuestra América.

¿Y cuál es esa alma? el jazz nacido del “rag-time”, el jazz, el son transplantado, mejorado y transformado hasta hacerlo más fino...²⁸¹

Subrayando la importancia de Nueva York para el desarrollo de esta música, Gershwin trató de quitarle protagonismo a la labor de los músicos negros del Sur de los Estados Unidos, como Fletcher Henderson o el mímico King Oliver para ponderar sus aportes. De tal modo que contradecía a varios articulistas de *El Universal Ilustrado* que estaban

²⁸⁰ Reproducido del *Cosmopolitan*, “El Jazz es la expresión del Alma americana”, en *El Universal Ilustrado*, 31 de marzo de 1927, México, p. 21.

²⁸¹ *Ibidem*, p. 61.

convencidos de la raíz negra y negativa del jazz. Para Gershwin el jazz era una música racialmente diversa, por lo que se preguntaría, refiriéndose al góspel:

¿La voz del alma americana se manifiesta en los cantos negros? Ya veo esbozarse una sonrisa en los labios del lector. NO. Yo creo que estos cantos se hallan dentro del espíritu americano, porque este es una combinación que incluye el lamento y la nota exultante de los antiguos cantos del Sur. Es blanco y negro. Es la mezcla de todos los colores y sonidos en el crisol del mundo. Su nota dominante es la sincopación vibrante.²⁸²

Aunque la proposición de Gershwin era interesante, en el fondo buscaba justificar intelectualmente su carrera musical y académica, fundamentada por la gran popularidad que tenía la música sincopada en la industria del entretenimiento estadounidense. Gershwin trataba de establecer su importancia en el devenir del jazz como uno de los primeros compositores académicos blancos que lo reivindicaron como una música moderna en sus propios términos. En este sentido resaltó a la “sincopación”, como uno de los conceptos rítmicos y armónicos del sonido jazzístico.

La síncopa es un recurso que se logra enlazando dos sonidos, mediante la acentuación rítmica de un tiempo débil, y su prolongación en un tiempo fuerte. Esta provoca una dinámica rítmica propia del jazz que es característica del sonido de las orquestas modernas de los años veinte, y por ende de los bailes populares como el fox-trot o el charleston. Aunque hay que mencionar que la síncopa no fue un recurso exclusivo del jazz, ya que había sido bastante utilizada por los compositores sinfónicos del Siglo XIX.

Al igual que Whiteman y los demás articulistas de *El Universal Ilustrado*, Gershwin no eludió la significación que tenía el jazz como baile, solo que él lo tomaría de una manera positiva:

Nerviosa, apresurada, sincopada, acelerativa, y un poco vulgar. No uso esta palabra con la menor intención de ofensa. Hay cierta vulgaridad que entraña una novedad. Es esencial. El charleston es vulgar. Pero tiene una fuerza, una grosería que es una parte esencial del sonido

²⁸² *Ibidem*.

sinfónico(...) Cuando me dí cuenta definitiva, de que la voz de América, la expresión de su alma, era el jazz, me propuse hacer lo que más pudiera en favor de aquel idioma....²⁸³

Quizá por este tipo de aseveraciones, los redactores del semanario habrían puesto aquella advertencia al principio de aquel artículo. Tal vez juzgaban el trabajo de Gershwin como algo inferior y les incomodaba que fuera un apologista de bailes como el charleston o de su propia obra. Sin embargo se le dio un espacio en la revista ya que se trataba de uno de los primeros compositores académicos de jazz.

Lo cierto es que estos dos músicos, Whiteman y Gershwin, fueron utilizados por la revista para difundir una imagen más refinada del jazz, ya que ambos habían impulsado su fama en los medios estadounidenses a partir de 1924. Cuando la orquesta de Whiteman realizó una de las primeras grabaciones de la célebre composición de Gershwin *Rhapsody in blue*, la cual había sido hecha por encargo de Whiteman²⁸⁴

Pero la síncopa de Gershwin y otros elementos jazzísticos de su música no siempre serían bien recibidos por algunos creadores y artistas. Por ejemplo en un artículo del 23 de septiembre de 1923 publicado por Demetrio Bolaños, aparecieron las opiniones de Arthur Rubinstein sobre el jazz, contenidas en una entrevista que el diplomático uruguayo Julian Nogueira le había hecho al pianista polaco.

¿Una opinión mía sobre el jazz?...

La peor desvergüenza que registra la historia de la música. Motivos de Beethoven, de Liszt o de Schumann profanados para ilustrar el ritmo isócrono y sensual de los negros. El “jazz” es solo un movimiento de contra-ritmo, para facilitar las contorsiones epilépticas que pusieron de moda las mujeres de Honolulu. Para tocarlo, bastan, el tamboril, la “masacaya” y los instrumentos de percusión más detonantes...²⁸⁵

Mientras para Gershwin la síncopa era un elemento central del jazz, para Rubinstein no era más que un “contra-ritmo” de mal gusto. El polaco también expresaría cierta inconformidad ante la mercantilización del arte que representaba el jazz, considerándolo

²⁸³ *Ibidem*.

²⁸⁴ Eric Hobsbawn, *Gente poco corriente. Resistencia, rebelión y jazz*, *Op Cit*, p. 234.

²⁸⁵ Oscar Leblanc, “Un aspecto Desconocido de Rubinstein”, en *El Universal Ilustrado*, 23 de septiembre de 1923, México, p. 27, 70.

como una música comercial totalmente opuesta a la belleza de expresiones que eran más de su agrado como “el nacionalismo del danzón cubano”, o la propia “música sentimental y popular” de Manuel M. Ponce.

Sin embargo, este caso sería ciertamente aislado si lo confrontamos con lo que opinaban otros músicos en la misma revista. Desde 1923 las opiniones como la de Julian Carrillo, director de la recién debutante Orquesta Sinfónica Nacional, rescataban la técnica de la música de jazz. En una entrevista, realizada por Luis Marín Loya, Carrillo afirmaba, cuando reflexionaba sobre la falta de una música popular mexicana bien cimentada técnicamente, que: “hasta la música americana de negros está forjada a base de técnica. Allí tienen ustedes a Dvorak que ha hecho con tan estridente música una bellísima *Sinfonía del Nuevo Mundo*”.²⁸⁶

También el pianista ruso Alexander Brailowsky, entrevistado por Manuel Barajas para un artículo publicado el 2 de abril de 1925, mostraría cierto respeto artístico por la música sincopada. El ruso habló de la importancia musical del trabajo de directores de orquesta como Vincent Lopez.

Lopez no es un “jazz man” vulgar –dice-. Considera su arte dentro de los lineamientos de lo que pudiera llamarse música moderna. He tenido la oportunidad de oírlo tocar junto con su grupo preferido (Lopez controla varias orquestas de jazz) y las combinaciones que emplea, así como los instrumentos que forman parte del grupo, me han producido una impresión agradable y única. Las disonancias que a cada rato produce, son de efecto magnífico. Naturalmente que al minuto de oír esta clase de música no hay quien pueda permanecer quieto en su asiento...²⁸⁷

En este mismo sentido también se publicaron las opiniones de Igor Stravinski, uno de los músicos de vanguardia más respetados en Occidente durante los principios del siglo XX y que nunca dudó en externar su gusto por el jazz.

²⁸⁶ Luis Marín Loya, “Julian Carrillo y la música popular”, en *El Universal Ilustrado*, 25 de octubre de 1923, México, p. 41, 53.

²⁸⁷ Manuel Barajas, “Alexander Brailowsky”, en *El Universal Ilustrado*, 2 de abril de 1925, México, p. 39.

En un artículo publicado el 5 de febrero de 1925, J. Mario Najar sintetizó una serie de entrevistas y crónicas de la visita de Igor Stravinsky a la Ciudad de Nueva York. El artículo resaltaba la opinión de este célebre compositor sobre la música sincopada.

Me agrada mucho –contestó-. Y resulta algo que me interesaba formidablemente. Yo mismo he compuesto música de jazz, ragtimes, para instrumentos de cámara y para piano. No es por supuesto un esfuerzo para escribir precisamente jazz, sino para extraer la esencia de él, lo cual ya es un homenaje...²⁸⁸

Stravinsky había compuesto obras como *La Historia de un Soldado* de 1917, en las que hacía uso de percusiones y de géneros modernos como el tango y el ragtime.

Otro ejemplo en el que se asociaba a un músico académico con el jazz fue la entrevista publicada el 26 de febrero de 1925, con el pianista polaco Alfred Mitrovich, en la cual resaltaba un par de características propias de la música de jazz que le parecían interesantes. El polaco se refería a la armonía clásica de la composición occidental y al jazz afirmando lo siguiente: "...el Ritmo y el Color son sus principales características, sin olvidar la polifonía en las que tiene una gran influencia el Jazz. Sin embargo no hay que olvidar que el principio de la música se debió a la polifonía".²⁸⁹ Mitrovich trataría de este modo, de brindarle un poco más de relevancia al jazz entre el gremio académico, afirmando que las improvisaciones colectivas de las jazz-bands lograban texturas polifónicas semejantes a las que existían en la historia de la música occidental desde tiempos inmemoriales. En este sentido la improvisación jazzística de las bandas estadounidenses de aquellos años se articulaba a través del contrapunteo melódico de los instrumentos de viento. Por lo tanto el señalamiento de Mitrovich resultaba interesante si lo confrontamos con composiciones como *Canal Street Blues* (1923) de la *King Oliver Creole Jazz Band*, o con *Margie* (1920) de la *Original Dixieland Jazz Band*. En ambas el contrapunteo improvisado de clarinetes, trompetas y trombones, generaba coloridas texturas armónicas que se desarrollaban sobre una base rítmica mantenida por el piano, el banjo y las percusiones. Este tipo de ensamble musical

²⁸⁸ J. Mario Najar, "Stravinsky y los Cuartos de tono", en *El Universal Ilustrado*, 5 de febrero de 1925, México, p. 51.

²⁸⁹ Redacción, "Una entrevista con el maestro Mitrovich", en *El Universal Ilustrado*, 26 de febrero de 1925, México, p. 37,47.

sería el fundamento sonoro de las primeras jazzbands de Nueva Orleans, de principios del siglo XX.²⁹⁰

La improvisación ha sido uno de los principales desarrollos de la música jazz. Desde finales del siglo XIX pianistas de ragtime, como Scott Joplin improvisaban con pasajes de sus propias composiciones. Durante la emergencia del Jazz en Nueva Orleans, entre 1910 y 1917, bandas como la *Original Dixieland Jazz Band* o la *New Orleans Rythm Kings* trataron de emular la improvisación colectiva de la *King Oliver Creole Jazz Band*, de la cual surgió Louis Arsmtrong, el músico de jazz más reconocido del siglo XX.²⁹¹ En los años veinte las agrupaciones como la *Fletcher Henderson Orchestra*, de la cual formó parte Armstrong a partir de 1924, o la de Duke Elligton se volverían famosas en Nueva York, y destacarían en el gusto del público por el énfasis que ponían en los pasajes improvisatorios de sus piezas. De modo que famosas orquestas como la de Paul Whiteman o Irving Berlin estarían constantemente copiando los arreglos y el estilo improvisatorio de estos conjuntos conformados por músicos negros.²⁹²

El Universal Ilustrado publicaría unos cuantos artículos que, con un criterio más especializado, hablaron de la improvisación como otro más de las aportaciones orquestales de la jazz-band. Estos artículos les dieron voz a críticos estadounidenses como Gilbert Seldes, o a músicos mexicanos como Manuel Barajas. Sin embargo estos escritos también omitirían los aportes de los músicos afroamericanos.

En un artículo escrito por el joven crítico cultural estadounidense, Gilbert Seldes, que se publicó el 29 de mayo de 1924, se abordaban los cambios más importantes que había tenido el jazz desde sus orígenes hasta esas fechas. Para Seldes el cambio de instrumentación que había sufrido la jazz-band en los años veinte, era uno de los puntos más relevantes para comprender su evolución. La *jazz band* se iría conformando durante los primeros diez años del siglo XX, pero no sería sino hasta una década después, cuando afinaría su sonido en

²⁹⁰ Ted Gioia, *Op Cit*, p. 73.

²⁹¹ *Ibidem*, p. 56-77.

²⁹² Información del documental *The Swing Thing*, dirigido por Alan Lewens, producido por Jacquie Hughes y Alan Lewens, Londres, BBC Four, 2013.

términos orquestales. Seldes expuso este transitar histórico entre lo que él denomina una antigua *jazz band* y una moderna:

El jazz de hace diez años era considerado muy bajo por los maestros de los efectos modernos. Pienso que estaban más inclinados a negar hasta su impudencia y su vehemencia. Se tocaba entonces hasta con cinco instrumentos: clarinete, cornetín, trombón, piano y batería y los músicos improvisaron el “ad lib” como hicieron las bandas egipcias, los músicos negros y otros que tenían un sentimiento instintivo del sentimiento y del ritmo.

A este antiguo jazz le hacían falta dos de los instrumentos característicos del jazz: el saxofón y el banjo...²⁹³

Según Seldes, la *jazz-band* moderna se conformaba por 7 instrumentos, cuatro de ellos eran de aliento, saxofón, cornetín, trombón y clarinete, y los tres restantes conformaban la base musical, banjo, batería y piano. Las grandes orquestas de las siguientes décadas incluirían al contrabajo en la base musical de la banda y sustituirían al banjo por la guitarra, al clarinete por diferentes rangos de saxofones y al cornetín por la trompeta. Podría afirmarse que en los años veinte las *jazz-bands* tradicionales de New Orleans, tales como las clásicas agrupaciones de King Oliver o la *Original Dixieland Jazz Band*, se irían convirtiendo, poco a poco, en las big bands del Swing de las siguientes dos décadas tal como las de Benny Goodman, Duke Ellington o Count Basie.²⁹⁴

En este sentido, y por la popularidad que estaban adquiriendo las *jazz bands* en el mundo, diferentes agrupaciones musicales de México y de algunas partes del interior de la República, tomarían el nombre de este nuevo formato musical para bautizar a sus agrupaciones. Con nombres tan curiosos como *Jazzband Posadas*, *All Nuts Jazz Band*, *La Jazz Band León* o la *México Jazz Band*,²⁹⁵ estas agrupaciones, amateurs en gran medida, ofrecieron sus servicios en salones de baile y teatros, destacando particularmente la fama que tuvo la *Jazz Band Posadas* al pertenecer a la Compañía de teatro de revista Padilla-Soto.²⁹⁶

²⁹³ Gilbert Seldes, “Ruidos americanos; Cómo se hacen y por qué”, en *El Universal Ilustrado*, 29 de mayo de 1924, México, p. 45.

²⁹⁴ Ted, Gioia, *Op Cit*, p. 120.

²⁹⁵ Aláin Derbez, *Op Cit*, p. 659-690.

²⁹⁶ Pablo Dueñas, *Op Cit*, p. 82-85.

Pero, sobre todo, serían las agrupaciones que protagonizarían el dancing de los cines capitalinos.

En un artículo del 12 de junio de 1924, en el que se abordaron las diferentes actividades que podía llegar a realizar un empleado del gobierno, se da cuenta de un tal Andres Peredo Carrillo, quien era empleado del Departamento de Hacienda por el día, y por la noche se desempeñaba como director de la jazz-band llamada *Iris*:

Cuando sale de la oficina se reúne con otros músicos trashumantes y busca contratas ventajosas en los cines, donde toca los dislocados compases del último fox-trot (...) Por eso mientras está en la oficina alineando columnas de números, su lápiz lleva un compás secreto y sus labios silabea la música de la “Great Attraction”...²⁹⁷

Quizá las jazz-bands mexicanas no solo estuvieron dedicadas a tocar música estadounidense, sino que dependían de los requerimientos del público y de los lugares de difusión. Se sabe por ejemplo que la música que se interpretaba en el Salón México durante los años veinte se dividía entre danzón, foxtrot, blues, tango, pasodoble y vals.²⁹⁸ Lo que sí deja claro el ejemplo de la *Jazz Band Iris* es que el fenómeno que el historiador del jazz argentino Sergio Pujol definió en 1992 como jazzbandismo, también se replicaría en México pero de manera peculiar.²⁹⁹ Según Yolanda Moreno Rivas, en los años veinte existió una suerte de jazzbandismo a la mexicana con las danzoneras. Las cuales comenzarían como jazz band durante aquella década, para convertirse poco a poco en agrupaciones enfocadas en la música cubana para los años treinta en adelante.³⁰⁰

En este sentido cines como el Salón Rojo y el Teatro Olimpia, tendrían cierta relevancia con la difusión del jazzbandismo en la capital de México, ya que alternaban el espacio y tiempo de las proyecciones fílmicas del día, con funciones de las orquestas de

²⁹⁷ Oscar Leblanc, “El empleado camaleón”, en *El Universal Ilustrado*, 12 de junio de 1924, México, p. 19.

²⁹⁸ Jesus Flores y Escalante, *Historia Documental y gráfica del Danzón en México*, México, Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos A.C., 1993, p. 106.

²⁹⁹ Para Pujol el jazzbandismo fue una tendencia en la música popular argentina que se dio durante los años veinte en Buenos Aires, en la cual las orquestas tradicionales de tango fueron muy influenciadas por las jazz band. Incentivando la interpretación de piezas jazzísticas en sus shows, o intercalando su tiempo con jazz bands argentinas. Sergio Pujol, *Jazz al sur: música negra en la Argentina*, Buenos Aires, Emece, 1992, p. 17-51.

³⁰⁰ Yolanda Moreno Rivas, *Op Cit*, p. 65-90.

música moderna o *jazz bands* en los amplios vestíbulos durante las tardes y noches³⁰¹. Las películas no contaban con sonido aún por lo que los pianistas musicalizaban las acciones de la pantalla,³⁰² de modo que ir a una función de cine en los años veinte brindaba un acercamiento sin igual, entre el público, las imágenes proyectadas y la música interpretada.³⁰³ Estas dos últimas, por lo general, serían importaciones y copias de lo hecho en Estados Unidos, siendo el jazz un gran aliado de la industria cinematográfica yanqui.³⁰⁴

Pero volviendo un poco a la crítica de Seldes, aun cuando para estas fechas las *jazzbands* afroamericanas, como las de Louis Armstrong o la propia agrupación de Fletcher Henderson ya gozaban de cierto reconocimiento en Estados Unidos, el crítico estadounidense solo se refería a la música y obra de agrupaciones de músicos blancos como las de Paul Whiteman o Isham Jones.³⁰⁵ En sus textos ponía el énfasis en tratar de entender al jazz como un tratamiento musical eminentemente vanguardista:

Sin embargo, el jazz antiguo y el moderno, el suave y el ruidoso (en palabras de Gershwin “ruidos americanos”), tienen en cierta forma un punto de contacto. Hacen música y el jazz es en esencia una manera de hacer música. No es propiamente música, pero es, en fin, una manera de tratarla, un método...³⁰⁶

Tal método se reflejaba de manera puntual, según el autor, en *Pomp and the Circumstance* de Paul Whiteman, o en la propia *Rhapsody in Blue* de George Gershwin. Seldes, un convencido de que el jazz estaba determinado por el performance individual de cada músico, establecía una diferencia concreta entre el tratamiento orquestal académico y el jazzístico:

En la música sería casi siempre el compositor es el que obliga al músico a progresar; en tanto que en el jazz el músico no cesa de experimentar y encontrar nuevos efectos: y el compositor

³⁰¹ José María Serralde, “Música, músicos y cine en México miradas hacia una historia posible”, *Posgrado UNAM*, 2017, p. 8-13.

http://www.posgrado.unam.mx/musica/div/cursos_eventos/2017/PDF/MiradasSerralde.pdf (Consultado el 20 de junio del 2020).

³⁰² Entre estos pianistas destaca el nombre de Oscar Chávez, quien trabajó en el Olimpia en el mismo periodo en el que Eduardo Hernández Moncada se desempeñaba como director de la Orquesta del mencionado cine. José María Serralde, *Op Cit*, p.11.

³⁰³ Luis Estrada (coord.), *La música de México*, vol 4, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1984, p. 83-109.

³⁰⁴ Aurelio De los Reyes, *Cine y sociedad en México 1896-1930*, vol. 2, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993, p. 290-293.

³⁰⁵ Ted, Gioia, *Op Cit*, p. 108.

³⁰⁶ Gilbert Seldes, “Ruidos americanos; Cómo se hacen y por qué”, *Op Cit*, p. 50.

tiene oportunidad de sacarles mucho partido. Y esto es más sorprendente cuando se considera que la orquesta jazz es para dos propósitos esenciales para el baile y para los espectáculos musicales...³⁰⁷

La significación que tenía esta música para la cultura popular, tal como lo menciona Seldes, incentivaba la experimentación personal de cada músico de las jazz-bands, en el terreno amplio del sonido, el ritmo y la armonía. Poniéndolo en una perspectiva que lo afianzaba a la experimentación musical vanguardista, el crítico concluiría su artículo estableciendo que las reivindicaciones musicales que se estaban haciendo desde la música sincopada irían refinando poco a poco su sentido:

Si las definiciones sugeridas (...) son correctas. Si el jazz es un método de tratar a la música; es un método orquestal que se aproxima gradualmente a una gran orquesta. ¿Si continúa este proceso, qué resultará al final de la alegría característica y frívola que llamamos jazz?

Seldes estaba haciéndose una pregunta que estaba lejos de los intereses de los articulistas de *El Universal Ilustrado*, quienes no querían y no podían concebir al jazz como algo más que una moda pasajera. Este crítico estadounidense tuvo la suficiente sensibilidad para prever el proceso de academización que tendría el jazz para la segunda mitad del siglo XX, expresado en la apertura de diferentes escuelas superiores de educación jazzística en el mundo, principalmente en Europa y Estados Unidos. Sin embargo, plantearlo en los años veinte, podía llegarse a considerar como un despropósito. No es que la oficina de redacción de *El Universal Ilustrado* creyera en lo afirmado por estos polemistas, sino que incorporaba tales artículos en sus contenidos para incentivar cierto debate entre la naciente opinión pública capitalina.

Manuel Barajas, quien había estudiado música en el Conservatorio Nacional y que había tenido el prestigio de tocar, junto con Manuel M. Ponce, en una de las primeras transmisiones de radio de la historia de la Ciudad de México,³⁰⁸ sería, quizá, el músico mexicano que publicara una crítica un tanto más seria sobre la música jazz en el *Universal*

³⁰⁷ *Ibidem*.

³⁰⁸ La estación se llamaría *El Universal Ilustrado-Casa de la Radio*, y nacería el año de 1923, bajo la colaboración del Director del *Universal Ilustrado*, Carlos Noriega Hope, y del empresario Raul Azcárraga Vidarrueta, hermano Emilio Azcárraga. Consultar en Edna Carrión, Carlos Villasana, *La inauguración de la primera estación transmisora en México*, <https://www.eluniversal.com.mx/mochilazo-en-el-tiempo/la-inauguracion-de-la-primera-estacion-transmisora-en-mexico> [consultado el 28/agosto/2019].

Ilustrado, aunque sin dejar de lado el nacionalismo del momento. Su formación musical y gusto por el jazz, harían que empatara con diferentes posicionamientos de Seldes y Gershwin, sobre todo en cuanto al desarrollo musical y orquestal del jazz. El 10 de septiembre de 1925, Barajas publicó un artículo sobre la jazz-band, incentivado por una noticia que había sido publicada una semana atrás por el *Universal Gráfico*. En esta se afirmaba que un grupo de obreros del norte de la República, se organizaban contra el jazz para “combatir ese ruido inarmónico, cultivando, en cambio, la música nacional y clásica”. Manuel Barajas escribió aquel artículo, no sin antes establecer que no trataba de rebatir las iniciativas obreras, sino más bien:

...abordar tema tan interesante, no con el propósito de rebatir a los detractores del jazz, sino para hacer un ligero análisis de lo que es este género de música (?), y al ocuparme de su origen, ver de obtener conclusiones que coloquen a cada tendencia en el lugar al que legítimamente tienen derecho...³⁰⁹

Comenzaría su artículo explicando que el jazz había llegado, junto con el “nuevo” modelo civilizatorio de los Estados Unidos, a un país como México, que era, en términos culturales, “esencialmente europeo”. El jazz, en ese sentido, se conformaba de dos tradiciones, establecidas por Barajas desde un enfoque racial: la primera era la anglosajona que “ha surgido de esas melodías oídas hace unos cuantos años, en los cafés de Londres a las que se bautizó con el nombre de rag-time”; y la segunda que era “netamente popular, casi campestre de origen negro”.

Aunque sus apuntes sobre el origen del jazz fueron bastante inexactos, sus opiniones sobre las características interpretativas de esta música sí serían relevantes. Estas dialogarían con las ideas que tenía Seldes, Gershwin y Whiteman sobre el progreso musical de las jazz-bands.

Para este pianista mexicano, el jazz de 1925 tenía la cualidad de ser “...un arte nuevo. La prueba la tenemos en la “audacia” para barrer innovaciones en la “armonía” y el ritmo”. Además se trataba de una expresión libre, propia de la “época de las libertades”, que se caracterizaba por un individualismo expresado en “la fantasía y la improvisación”. Todos

³⁰⁹ Manuel Barajas, “Jazz-Band”, en *El Universal Ilustrado*, 10 de septiembre de 1925, México p. 51, 71.

estos elementos adquirirían sentido, según Barajas, cuando se conformaban en las jazz-bands. Por eso el jazz también era "... un arte colectivo donde cada quien contribuye con su "óvulo (...) Construyendo sobre bajos cifrados o improvisando en momento dado, cadencias en sus conciertos".

Barajas destacaría la improvisación jazzística como una de tipo orquestal, en la que "el saxofón y el trombón" eran los instrumentos con más fuerza del conjunto. Afirmaba que la melodía en el jazz era lo único "claro y determinado", pero que se interpretaba jazzísticamente con "notas yuxtapuestas y artificios rítmicos". Por ello parecía que la armonía era inexistente y era "reemplazada por contrapuntos individualizados por cada instrumento", dejando como única "base en común" el ritmo de la batería. Esto hacía del baterista, en última instancia, el responsable de "producir y controlar ese pequeño ciclón domesticado" llamado jazz.

Para Barajas, el jazz representaba "...la encarnación vigorosa de una época consagrada al ritmo de la máquina", y justo por el acento que tenía rítmicamente, había agradado a compositores como Igor Stravinsky, Eric Satie o Paul Hindemith, quienes ya lo habían utilizado en sus composiciones. Barajas creía que el jazz era un género musical verdaderamente innovador, pero que por esta razón había "...desagradado al pueblo mexicano del norte del país". Al final del artículo Barajas, saca a relucir su nacionalismo, afirmando que esta reacción en contra del jazz se daba por la falta de un arte propio que representara al pueblo mexicano.

De ahí que no me llame la atención que las clases humildes de México traten de desterrar al jazz. Sin duda alguna es un arte que, por original, ha logrado introducirse en todas partes; pero está bien que lo acepten como cosa propia, que lo prohíben, aquellos pueblos que no poseen una personalidad artística de conjunto, que no cuentan con un arte propio, con intuición, con sentimiento. Por eso hacen bien, quienes inician una guerra sin cuartel a un arte invasor que puede ser sustituido, ventajosamente por un arte propio...

Manuel Barajas terminó su artículo, no sin antes plantear que era necesaria una mayor difusión de la música folklórica mexicana en Estados Unidos y Europa. Aunque el nacionalismo del escritor se termina imponiendo, su crítica sobre la jazz-band, y sobre todo las reivindicaciones armónicas y melódicas que mencionó, tales como la improvisación

contrapuntística y su carácter eminentemente rítmico, resultaban bastante acordes con los alcances musicales de las jazz-bands de los años veinte. Barajas apare como el único músico mexicano de la revista, que buscó comprender cómo aquel debate académico sobre la validez del jazz en los Estados Unidos, podía tener ciertas repercusiones entre el gremio musical mexicano. El cual, cabe mencionar, se estaba conformando bajo el impulso del nacionalismo.

Los artículos que hablaron del jazz como música se centraron en su aporte a los formatos orquestales de Occidente. El jazz band llegó en aquellos años y se concibió como un formato “moderno” valorado, incluso, por los músicos académicos. Sin embargo la revista omitió las referencias sobre los conjuntos de jazz afroamericanos, ponderando las opiniones de músicos estadounidenses blancos o de algunos pianistas o compositores europeos. Aún con ello los artículos de este apartado son bastante críticos sobre el jazz y muestran cómo esta música se encontraba en un proceso de conceptualización desde los años veinte, lo que fue allanando el camino para la fundación de las academias de jazz con el paso del tiempo. En este sentido habría que reconocer la importancia de Manuel Barajas en la historia del jazz en México, ya que fue uno de los precursores de la crítica musical y periodística, y por ello tal vez habría que estudiarlo con mayor detalle.

Estos artículos enriquecieron los contenidos musicales del *Universal Ilustrado*, brindándole al público interesado críticas serias sobre el jazz, aun cuando sus especialistas en temas musicales lo ignoraban, con excepción de Barajas. En el fondo varios de los colaboradores importantes del semanario simpatizaban con la música sincopada, e incluso le tenían cierto respeto. Los mencionados artículos, además de dar cuenta de algunos conceptos sobre los recursos musicales del jazz, son principalmente una muestra del contrapeso realizado por la revista. Para sopezar la cobertura como baile de moda del “American way of life”, y en ese sentido de sus múltiples críticas nacionalistas y tradicionalistas en contra del jazz. Quizá por los artículos de este último apartado se puede asumir que *El Universal Ilustrado* fue uno de los primeros canales de difusión de la música de jazz en México.

Conclusiones

Los años veinte fueron una década bastante complicada para el país en términos políticos y económicos. Fueron años en los que apenas se estaba logrando cierta paz institucional al mismo tiempo que persistían las contiendas internas. Durante dicha década el gobierno posrevolucionario estuvo constantemente confrontado con los Estados Unidos, por lo que tuvo que hacer muchas concesiones para poder legitimarse en el panorama internacional. Esto resultaba contradictorio con el clásico sentimiento antiyanqui predicado por buena parte de la población mexicana y por los militares revolucionarios.

El gobierno mexicano apuntaló su proyecto desde la capital del país, que parecía bastante informada sobre la situación diplomática con el vecino del norte, y que era receptora de una nutrida migración entre México y Estados Unidos. Con tal panorama las modas estadounidenses se fueron popularizando en la “Ciudad de los Palacios”, a la par de la efervescencia intelectual que estaba generando el nacionalismo posrevolucionario.

El nacionalismo cultural insistió en la necesidad de crear un arte genuinamente mexicano que se apartara del afrancesamiento positivista y del “American way of life”. No obstante, revistas surgidas durante el acontecer revolucionario como *El Universal Ilustrado*, retomaron las pautas editoriales y técnicas de publicaciones porfiristas como *El Mundo Ilustrado*, para ofrecer un nuevo modelo de revista de actualidad que estuviera en concordancia con los valores posrevolucionarios. Esta revista se iría conformando poco a poco con colaboradores jóvenes, periodistas y artistas de diversa índole, alineados a la ideología oficial. *El Universal Ilustrado* se fundaría para reivindicar a las “fuerzas vivas de la revolución” pero tratándolas de relacionar con los valores cosmopolitas occidentales provenientes principalmente de Europa.

Sin embargo, los tiempos cambiaron con la Primera Guerra Mundial. A partir de 1920 los Estados Unidos se fueron convirtiendo en la nación insignia de la civilización Occidental, relevando, poco a poco, a los referentes culturales de Francia. El “American way of life” pondría énfasis en el consumo masivo de las innovaciones tecnológicas y el entretenimiento y la publicidad. *El Universal Ilustrado*, en este sentido, y con la llegada a la dirección de Carlos Noriega Hope en 1920, se dedicó a informar sobre las modas y hábitos

del vecino del norte, a la par de que el semanario vivía su etapa de mayor esplendor, ofreciendo distintos productos “modernos” en sus espacios publicitarios.

Con gran influencia del estridentismo, la redacción de *El Universal Ilustrado* publicó artículos sobre las novedades estadounidenses, generando bastante polémica entre sus colaboradores. Algunos congeniaban con el tradicionalismo nacionalista y cristiano que pregonaba el diario *El Universal*, mientras que otros eran más abiertos con las modas del vecino del norte, sin dejar de lado sus posturas nacionalistas. El jazz se filtró en la revista generando cierto debate entre estos dos posicionamientos. Carlos Noriega Hope y estridentistas como Árqueles Vela fueron más tolerantes con el jazz y las modas norteamericanas, mientras que Francisco Zamora o Rafael Vera de Córdoba, lo llegaron a considerar una influencia inmoral y negativa de la cultura estadounidense sobre la tradición mexicana. Ambos posicionamientos, sin embargo, coincidieron en definir al jazz como la nueva música popular de baile que reflejaba la modernidad de grandes urbes como New York o Chicago, y que además tenía características salvajes y primitivas por ser invento de los afroamericanos. El racismo de la sociedad capitalina se hizo presente en la mayoría de los artículos sobre el jazz.

Las páginas de ensayos, artículos, y, sobre todo, de partituras atestiguaron la relevancia del jazz para *El Universal Ilustrado*. No obstante, fue música difundida con bastante sensacionalismo. Por un lado se le atacó desde posturas nacionalistas que apenas se empezaban a establecer como hegemónicas, y por el otro se le promovió regularmente como una moda, mediante anuncios comerciales o artículos de eventos sociales. En este sentido el semanario trató de vender la idea del jazz como otro producto elegante de la cultura moderna de los Estados Unidos, siendo considerado más un baile y un entretenimiento que un género musical.

Además fue presa del antiyanquismo tradicionalista de los articulistas, que lo difundieron haciendo énfasis en el supuesto primitivismo que tenía por ser creación de los afroamericanos, además de rechazarlo con machismo por considerarlo inadecuado para las mujeres. Posturas divididas que se encuentran en medio de una gran cantidad de referencias que se hicieron sobre el jazz en artículos de muy diversos temas durante aquel contexto. Algo

que muestra como en los años veinte la música sincopada fue ante todo una moda representativa del “American way of life”.

La crítica musical de jazz fue mucho menor, pero existió a partir de 1925 con entrevistas a músicos y con artículos de ciertos especialistas. Entre los músicos entrevistados destacaron compositores como George Gershwin, Igor Stravinsky, o el mismo Julian Carrillo. Aunque estos músicos y compositores no parecían tener una idea bien definida del jazz, destacaban la modernidad de su formato, o sea de las jazz-bands y su riqueza musical en términos de improvisación colectiva e individual. Estas cuestiones también aparecieron en los textos publicados por críticos como Manuel Barajas y Gilbert Seldes, dedicados a explicar los elementos musicales del jazz. Estos fueron artículos de gran valor, por haber sido los únicos que trataron de explicar seriamente al fenómeno del jazz en *El Universal Ilustrado*. Además de ser textos que le dan un tratamiento novedoso e interesante a la música jazz, alejándose de las opiniones acríicas de otros articulistas del semanario que la censuraban y atacaban. Por ello queda todavía abierta la posibilidad de estudiar un poco más la carrera de Manuel Barajas en función de su desempeño como crítico musical de jazz y como pianista. Además de que también habría que reconsiderar el papel de *El Universal Ilustrado* en la difusión del jazz en México.

Las numerosas partituras jazzísticas publicadas en esos años, permiten acceder a la música de compositores mexicanos, que, probablemente, formaron parte del repertorio de las jazz-bands mexicanas de esos años. En este sentido habría que darle cierto seguimiento a la carrera de los músicos Manuel R. Piña, Armando Villareal, Paco de la Barrera o José Dorantes, para saber en qué medida estas composiciones fueron interpretadas para amenizar el “dancing” de los salones de baile y cines capitalinos, y que tanta aceptación tuvieron entre el público mexicano. Sin embargo esto excede las intenciones de esta tesis.

De cualquier manera la información jazzística de esta investigación, tendría que ser ampliada, discutida e integrada a otros proyectos sobre la música popular de aquel contexto. Seguramente estudios posteriores, basados en otro tipo de hemerografía y fuentes de la época podrán complementar esta información para dar un relato más completo sobre la presencia del jazz en la Ciudad de México durante los años veinte.

Sin embargo, la principal conclusión de esta investigación fue que *El Universal Ilustrado*, con todo y sus críticas antiyanquis y sus afanes plenos de intolerancias, fue uno de los primeros canales de difusión jazzística en el país. La poca historiografía sobre el jazz en México ha utilizado a esta revista para dar cuenta de los ataques nacionalistas que se publicaron en ella, sin embargo fueron investigaciones que no atendieron el contexto y las circunstancias de tales críticas, además de que tampoco hablaban puntualmente sobre el devenir de *El Universal Ilustrado*, ni de la amplia difusión que brindó al jazz en sus anuncios publicitarios y secciones sociales. Esta tesis trató de dar una explicación más adecuada en este sentido, pero también buscó mostrar cómo el jazz fue reivindicado desde aquellos tiempos, como un género que tenía mucho que ofrecer para la composición académica del siglo XX.

La difusión jazzística de *El Universal Ilustrado*, articulada en su gran mayoría desde posicionamientos antiyanquistas y racistas, fue bastante regular entre los años 1923 y 1928. Es innegable que esta música fue uno de sus contenidos más habituales durante el periodo considerado de mayor esplendor. El jazz se filtró en un momento en el que la ideología posrevolucionaria estaba conformándose en función de posturas nacionalistas y antiyanquis que delineaban estereotipos sociales y culturales. Incluso con ello la revista publicó opiniones y críticas favorables hacia la música sincopada que ponderaban sus recursos musicales innovadores. Esta tesis buscó, en este sentido, dar una idea más compleja de la recepción del jazz en el mencionado semanario cultural, tomando en su justa dimensión la crítica nacionalista, y tratando de mostrar, de igual modo, la amplia difusión que se le dio como baile y moda representante del “American way of life”. Con esto, además, se han apuntalado múltiples cuestionamientos sobre la historia del periodismo cultural de los años veinte y, claro está, sobre lo acontecido con el jazz en México. En última instancia esta investigación pretende dejar su pequeña contribución apuntalando, más que nada, muchas preguntas sobre esta revista cultural y, ante todo, sobre su funcionalidad como fuente para los acercamientos futuros a la historia de uno de los géneros musicales más importantes del siglo pasado.

Anexo 1

Artículos sobre jazz en *El Universal Ilustrado*

Escritor	Nombre del artículo	Fecha de publicación	Página
Antonio Castro Leal	“El tango el baile de nuestra raza”	22/febrero/1923	23
Árqueles Vela “Silvestre Paradox”	“El record del fox”	15/marzo/1923	29
Árqueles Vela “Silvestre Paradox”	“El jaz-Band de Mascani”	22/marzo/1923	28
Xavier J. Mondragón “Pepe Rouletabille	“La frivolidad invade al mundo, El pobre de ”Tut” en el Mundo ridículo”	3/mayo/1923	29, 52
Xavier J. Mondragón “Pepe Rouletabille	“Un violín de cabaret”	31/mayo/1923	15
Redacción	“He aquí el Tut-Fox-trot”	28/junio/1923	41
Redacción	“Los Fox-blues”	12/julio/1923	41
Enrique M. Rivas	“El origen del shimmy”	9/agosto/1923	50
Árqueles Vela “Silvestre Paradox”	“El Jazz Band blanco”	13/septiembre/1923	76

Demetrio Bolaños Espinosa “Oscar Leblanc”	“Un aspecto desconocido de Rubinstein”	20-23/septiembre/1923	27, 70
Árqueles Vela “Silvestre Paradox”	“La huelga del jazz”	27/septiembre/1923	23, 51
Francisco Zamora “Jerónimo Coignard”	“La música vernácula”	18/octubre/1923	15
Luis Marín Loya	“Julian Carrillo y la música popular”	25/octubre/1923	41, 53
Manuel Horta	“Un tipo de Montmartie”	17/enero/1924	15
Francisco Zamora “Jerónimo Coignard”	“Epistolario de Jerónimo Coignard”	31 /enero/1924	11, 43
Redacción	“¿Cuáles son las últimas novedades? Lo que opinan los Profesores de Baile”	31/enero/1924	34-35, VII
Manuel “Lemus” Ugarte	“El baile sin necesidad de maestro”	21/febrero/1924	25
Gilbert Seldes	“Ruidos americanos; Cómo se hacen y por qué; Un análisis a sangre fría del tópico	29/mayo/1924	50

	sentimental del momento”		
Redacción “Reproducido de la revista <i>Cosmopolitan</i> ”	“Historia del creador del Jazz, Paul Whiteman cuenta cómo y por qué incentivó la música americana”	5/junio/1924	35, 46
Demetrio Bolaños Espinosa “Oscar Leblanc”	“El empleado camaleón”	12/junio/1924	19, 41
J. M. Duran y Casahonda	“El verdadero origen del Jazz”	19/junio/1924	15, 46
Demetrio Bolaños Espinosa “Oscar Leblanc”	“Veraneos y Devaneos en Veracruz”	26/junio/1924	36-37
Rafael Vera de Córdoba	“El elogio del danzón”	26/junio/1924	14, 82
Xavier Mondragón “Saint Chaumont”	“En la República del Jazz”	18/septiembre/1924	15, 42
Andrés Audiffred	“Orígenes de algunos bailes”	25/octubre/1924	40
“Una mecanógrafa niña Bien”	“Una defensa de las danzas modernas”	18/diciembre/1924	46, 51

J Mario Najar	“Stravinsky y los Cuartos de tono”	5/febrero/1925	51
Julian del Roble	“Besos y Saxofón”	12/febrero/1925	36-37, 47
Redacción	“De la danza al jazz”	19/febrero/1925	26-27
Redacción	“Una entrevista con el maestro Mitrovich”	26/febrero/1925	37, 47
Gilbert Seldes “Artículo del <i>Vanity Fair</i> ”	“La futura ópera americana del Jazz”	26/marzo/1925	43, 48
Manuel Barajas	“Alexander Brailowsky”	2/abril/1925	39
Manuel Barajas	“Jazz Band”	10/septiembre/1925	51, 71
Redacción	“¿Quiere usted aprender a bailar el charleston?”	8/octubre/1925	18, 53
Árqueles Vela	“El Charleston”	5/noviembre/1925	14
Al Mol	“¿Cómo bailar el Charleston?”	17/diciembre/1925	19, 58
Demetrio Bolaños Espinosa “Oscar Leblanc”	“Las posadas Jazz 1925”	17/diciembre/1925	42-43, 54
Gregorio Ortega ”Aldebarán”	“El furor del Charleston”	31/diciembre/1925	30-31, 48

Xavier Mondragón	“Jarabe Tapatío vs Charleston”	15/abril/1926	28, 64
Redacción	“Cómo debe bailarse el Vals”	13/mayo/1926	52
Redacción	“Covarrubias en México. De cómo los artistas mexicanos han triunfado en Nueva York”	3/junio/1926	42
José Juan Tablada	“Los azules de los negros”	10/junio/1926	44-45
Don. M. Strouse	“El Charleston en la Edad Media”	1/julio/1926	38, 66
José Juan Tablada	“Los supercabarets neoyorquinos”	9/septiembre/1926	36-37
Francisco Doria y Demetrio Bolaños Espinosa “Oscar Leblanc	“Tanguistas, Cantantes y Cancioneros”	9/septiembre/1926	15
Francisco Zamora “Jerónimo Coignard”	“Mientras aulla el Jazz”	28/octubre/1926	11, 55
Ned Wayburn	“Cómo bailar el Swane Bottom”	2/diciembre/1926	42, 54
Redacción	“El origen del Charleston”	16/diciembre/1926	13
Redacción	“AntiCharlestonismo”	23/diciembre/1926	57

“Roxana”	“¡Qué manera de bailar!”	23/diciembre/1926	30
Matilde Muñoz	“Charleston... Josefina Baker”	20/enero/1927	33, 60
Ramón González de la Serna	“El Alma del Jazzbandismo”	10/febrero/1927	24, 57
Octavio N. Bustamante	“Invitación al Dancing”	24/febrero/1927	19, 59
Xavier Mondragón	“El Charleston, el Black Bottom y otras tonterías”	10/marzo/1927	45
Francisco Zamora “Jerónimo Coignard”	“El Arte y el Jazz”	24/marzo/1927	21
George Gershwin	“El Jazz es la Expresión del Alma americana”	31/marzo/1927	21, 61
Rafael Vera de Córdoba	“Una encuesta y un elogio a las canciones vernáculas”	14/julio/1927	20, 66
Rafael Vera de Córdoba	“La Encuesta de la Canción”	21/julio/1927	13, 67
Ana Pavlova	“Recuerdos de mi vida artística, opinión sobre el jazz”	21/julio/1927	26, 61
Guillermo Castillo “Júbilo”	“Guti Cárdenas Músico, Contador, Baseballista, etc.”	4/agosto/1927	54-62

Francisco Zamora "Jerónimo Coignard"	"Jerónimo Coignard dice"	28/julio/1928	A
---	-----------------------------	---------------	---

Anexo 2

Partituras de jazz mexicano en *El Universal Ilustrado*

Compositor(es)	Nombre de la pieza	Género	Fecha	Página
Arturo D. Gutiérrez y Antonio V. González	<i>Elena</i>	Fox-trot	8 /marzo/ 1923	56-58
Juan Lomán y Bueno	<i>Karamazos</i>	Fox-trot	26 /julio/ 1923	61-62
Agustín Guerrero	<i>Betty</i>	Fox-trot para piano	9/agosto/1923	72-73
Fernando Díaz Lodoza	<i>Kamel-illa</i>	Fox-trot	29/noviembre/1923	61-62
Manuel Carvallo	<i>Alicia</i>	Fox-trot para piano	17/abril/1924	49-50
Sin autor	<i>Córtate un cacho de pastel</i>	Fox-trot	15/mayo/1924	65-66
Paco de la Barrera	<i>El Sonido Trece</i>	Fox-trot	2/octubre/1924	49-50
Armando Villareal y Armando López de la Vega	<i>Melenitas</i>	Fox-trot Canción	1/octubre/1925	57-58
Armando Villareal	<i>Monterrey Blues</i>	Fox-trot Jazz	22/octubre/1925	71-72
Juan Pantoja	<i>Bertha</i>	Fox-trot para piano	12/noviembre/1925	57-58

Julián Silos López	<i>Huastecas</i> <i>Potosinas</i>	Fox-trot para piano	31/diciembre/1925	55-57
Ángel H. Ferreiro y Gustavo Beraud	<i>Del Fox al</i> <i>Vaiven</i>	Fox-trot	22/abril/1926	8-9
Enrique Castro	<i>¡Qué negros</i> <i>ojos!</i>	Fox-trot	23/septiembre/1926	64-65
Manuel R. Piña	<i>Besos</i>	Fox-trot	9/diciembre/1926	16-17
Manuel R. Piña	<i>Rayito de plata</i>	Fox-trot	23/diciembre/1926	16-18
Manuel R. Piña	<i>Betty</i>	Fox-trot	13/enero/1927	44-45
Fernando Torres Ruiz	<i>Amor Oriental</i>	Fox-trot	27/enero/1927	8-9
Sin autor	<i>Pobre Papa</i>	Charleston	7/julio/1927	56-57
José Dorantes	<i>Lupe</i>	Fox-Blues	28/julio/1927	60-61
Sin autor	<i>Amorosamente</i>	Fox-trot Blues	22/septiembre/1927	60-61
José Dorantes	<i>Amor Libre</i>	Fox-Blues	15/marzo/1928	52-53
José Dorantes	<i>México</i>	Marcha Fox en 6/8	29/marzo/1928	52-52
Xavier Deleón y C. López Ordaz	<i>Mujer ideal</i>	Fox-trot	16/agosto/1928	56-57

Anexo 3

Partituras de jazz en *El Universal Ilustrado*

Compositor(es)	Nombre de la pieza y anotaciones	Género	Fecha	Pagina
Louis Silvers y B.G Silva	<i>Botones de abril</i>	Fox-trot	4/enero/1923	64-66
Fred Meinkein y Ernie Erdman	<i>Nostalgias de Virginia</i>	Fox-trot	25/enero/1923	55-58
Joseph Meyer y Herman Ruby	<i>My honey's lovin Arms</i>	Fox-trot	1/febrero/1923	56-58
Henry Busse, Henry Davis y Lon Davis	<i>Labios Ardientes</i>	Fox-trot	1/marzo/1923	56-58
George A. Kershaw y Luz Breau	<i>Pequeñeces (Infling)</i>	Fox-trot	12/abril/1923	72-74
Felipe Alonso	<i>Lissete – Lisson</i>	Two-Step	17/mayo/1923	56-58
Juan Rica y E. Tegglan	<i>La Chula Tanguista</i>	Fox.trot cómico	24/mayo/1923	56-58
Joe Gibson, Joe Ribauld y Joe Gold	<i>Añorándote (Grieving for you)</i>	Fox-Trot	14/junio/1923	60-62
Don Kendell	<i>Nostalgia de unos ojos negros (Black eyed blues)</i>	Blues	21/junio/1923	59-62

Earl Burtnett y Walter King	<i>Algún día (Someday)</i>	Fox-trot	28/junio/1923	61-62
Nacio Herb Brown y “Coral Sea”	<i>The Sneak</i>	Fox-trot	2/agosto/1923	77-78
Billy Rose y Con Conrad	<i>Noche a noche a mamá tendrás que ver</i>	Fox-trot	16/agosto/1923	61-62
A. Harrington Gibbs	<i>Runnin Wild “El triunfo más sensacional de la Great Way Orchestra”</i>	Jazz Fox-trot negro	23/agosto/1923	61-62
Emile Doloire”)	<i>La nena del Tango (La mome Tango) “Última sensación de los “Folies Bergere”</i>	Fox-trot Tango	30/agosto/1923	61-62
Harry Tierney	<i>El sendero del molino</i>	Fox-trot	6/septiembre/1923	61-62
Spencer Williams	<i>Pasos Perdidos “La obra muestra de la “Benson Orchestra of Chicago”</i>	Fox-trot	13/septiembre/1923	77-78

Gus Arheim, Arthur Freed y Abe Lyman	<i>Peggy Querida</i>	Fox-trot	4/octubre/1923	77-78
Ted Lewis y Ray López	<i>Rodillitas de Abeja</i>	Fox-trot	25/octubre/1923	61-62
Richard Howard y Calvin Grooms	<i>Cuando las Hojas Caen</i> “La obra favorita de Ceyde Doerr’s Orchestra”	One-Step	1/noviembre/1923	61-62
Percy Wenrich	<i>Todo Turbado</i>	Fox-trot	8/noviembre/1923	61-62
Werner Janssen	<i>Lady Butterfly</i>	Fox-trot	15/noviembre/1923	61-62
Agustín Huntley	<i>Luna Japonesa</i>	Vieja canción japonesa en Fox- trot tempo	6/diciembre/1923	93-94
Ed. G. Nelson e Ira Schuster	<i>Te devolveré tus besos, si me devuelves tu corazón</i>	Fox-trot	13/diciembre/1923	61-62
Byron Gay “Compositor de “El Destino”	<i>Coquetéame (Vamp me)</i>	Fox-trot	27/diciembre/1923	57-58
Albert Von Tilzer	<i>Nunca dejes de sonreir</i>	Fox-trot	10/enero/1924	57-58

Walter Wallace Smith	<i>La luna sobre el río</i>	Fox-trot	17/enero/1924	57-58
Harry Delf	<i>Todo es bello para estos ojos</i>	Fox-trot	24/enero/1924	49-50
Albert Von Tilzer	<i>Ya sentirás haberme hecho llorar</i>	Fox-trot	31/enero/1924	49-50
Fred Fischer "Compositor de <i>Dardanella</i> y <i>Chicago</i> "	<i>Peggy de mi alma</i>	Fox-trot lento	7/febrero/1924	57-58
Spencer Williams "Autor de "Loose Feet"	<i>Snake Hips</i>	Jazz Fox-trot Selvático	14/febrero/1924	57-58
Richard Cherkasky, Lucien Schmit y Lou Davis	<i>Flor de Arabia</i>	Fox-trot Oriental	21/febrero/1924	57-58
Harry Tierney	<i>Al fin de la jornada</i>	Fox-trot	6/marzo/1924	49-50
Ivy St. Helier	<i>Coal Black Mammy</i>	Fox-trot	13/marzo/1924	49-50
Ted Fiorito, Ernie Erdman y Gus Kahn	<i>No No Nora</i>	Fox-trot	22/mayo/1924	49-50
Ben Ryan y Vincent Rose	<i>Cuentos de amor</i>	Fox-trot	5/junio/1924	49-50
Harry Archer	<i>Te amo</i>	Fox-trot	12/junio/1924	49-50
Ned Arthur	<i>Dulce Carmencita</i>	Fox-trot Tango	19/junio/1924	49-50

Cliff Friend, Jack Meskil y Abel Baer	<i>Blue Hoosier Blues</i> "Según lo interpreta la Orquesta de Isham Jones"	Blues	17/julio/1924	49-50
Edward Claypoole	<i>Empolvando las teclas</i>	Fox-trot	7/agosto/1924	49-50
M. Schonberger y John Schonberger	<i>Cuéntame un Cuento</i>	Fox-trot	21/agosto/1924	49-50
Leo Wood e Irving Bibbo	<i>Buenas Noches</i>	Vals con Coro de Fox-trot	28/agosto/1924	70-71
Harry Pease, Ed. G. Nelson e Irving Bibbo	<i>Jugando en los brazos de mi madre</i>	Fox-trot	4/septiembre/1924	49-50
Ray Klage y Billy Fazroli	<i>Rosa del Brasil</i>	Fox-trot	11/septiembre/1924	81-82
Percy Wenrich	<i>Señorita Linda</i>	Fox-trot	9/octubre/1924	88-89
Joseph Solman	<i>OH you little sun-uv-er-gun</i>	Fox-trot	25/octubre/1924	49-50
Harry Archer	<i>Little Jessie James</i>	Fox-trot	13/noviembre/1924	71-72
Dick Winfree y Phil Bouteje	<i>Chinito</i>	Fox-trot	20/noviembre/1924	65-66
Conconrad e Irving Bibbo	<i>Ritzi-Mitzi</i>	Fox-trot	27/noviembre/1924	56-57
Walter Donaldson	<i>¡Oh Niña!</i> (<i>¡Oh Baby!</i>)	One-Step	4/diciembre/1924	57-58

Irving Berlin	<i>Naranjal en California</i> “Según lo interpreta la Paul Whiteman Orchestra”	Fox-trot	11/diciembre/1924	57-58
Morde Beck	<i>Nostalgias del hogar ausente</i> “Un éxito de los Warnings Pennsylvanians”	Fox-trot	18/diciembre/1924	57-58
Walter Donaldson	<i>Sentir lo que siento</i> “El más reciente triunfo de Philip Spitalny and his Orchestra”	Fox-trot	25/diciembre/1924	57-58
Raoul Moretti, Albert Willemete, Saint Granier y J. Leseyeux	<i>C'EST Merveilleux</i>	Fox-trot	10/junio/1926	16-17
F.Gravina	<i>Beluchistán</i>	Fox-trot	31/marzo/1927	8-9
Alfred Bryan, Peter Wending y Harry Richman	<i>El Sombrero azul</i>	Fox-trot	14/julio/1927	56-57
Walter Donaldson y Gus Kahn	<i>¿Quién no lo haría?</i>	Fox-trot	11/agosto/1927	6-7

Gus Kahn y Van Alstyne	<i>Buenos Días</i>	Fox-trot	8/septiembre/1927	60-61
Ballard Macdonald, Harry Warren y Martin Broones	<i>Lily</i>	Fox-trot	12/enero/1928	58-59
Walter Donaldson y Gus Kahn	<i>Si ya sabes que sí</i>	Fox-trot	9/febrero/1928	52-53
Marck Fisher y Joe Burke	<i>Queriendo olvidar</i>	Fox-trot	16/febrero/1928	50-51

Bibliografía

Adams, Willi Paul, *Los Estados Unidos de América*, Siglo XXI Editores, México, 1979, 493 p.

Albarrán, Arturo, *Por donde todos transitan. La Ciudad de México en las páginas de El Universal*, México, Secretaría de Cultura, 2016, 271 p.

Arellano, Luis Alberto, “Rafael Lozano, mensajero de vanguardias”, Tesis de doctorado, El Colegio de San Luis, 2016, 274 p.

Aymes, Roberto, *Panorama del jazz en México durante el siglo XX*, México, Luzam, 2009, 174 p.

_____, “Una Historia de esfuerzo y tenacidad contra todo pronóstico”, *International Jazz Archives Journal*, Universidad de Pittsburg, Pittsburg, 2000, no.2

Blancarte, Roberto (compilador) *Cultura e identidad nacional*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Fondo de Cultura Económica, 1994, 424 p.

Broer, Lawrence, Walther, John, *Dancing Fools and Weary Blues, The Great Escape of the Twenties*, Ohio, Bowling Green State University Popular Press, 1990, p.36-134.

Buck, Sarah, “El control de la natalidad y el día de la madre: política feminista y reaccionaria en México, 1922-1923”, en *Signos históricos*, no. 5, 2001, p. 9-53

Casanova, Rosa, “De semanario artístico y popular a semanario mexicano con espíritu” en *Alquimia*, Año 11, n. 33, 2008, p. 12-22

Collado, María del Carmen, *Dwight Morrow: reencuentro y revolución en las relaciones entre México y Estados Unidos 1927-1930*, México, Secretaría de Relaciones Exteriores, 2005, 255 p.

_____, “La mirada de Morrow sobre México: ¿preludio de la Buena vecindad?”, en *Secuencia revista de historia y ciencias sociales*, no.48, 2000, p. 209-224

Corral, Rose, Stanton Anthony, Valender, James, *Laboratorios de lo nuevo: Revistas literarias y culturales de México, España y el río de la plata en la década de 1920*, México, Colegio de México, 2018, 451 p.

Dallal, Alberto, *El “dancing” mexicano*, 4ta ed., Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2000, 327 p.

_____, *La danza en México en el siglo XX*, México, Comisión Nacional para la Cultura y las Artes, 1997, 324 p.

Derbez, Alain, *El jazz en México datos para esta historia*, México, Fondo de Cultura Económica, 2012, 827 p.

De los Reyes, Aurelio, *Cine y sociedad en México 1896-1930*, vol. 2, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993, 409 p.

Dueñas, Pablo, *Las Divas en el teatro de revista mexicano*, México, Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos, 1994, 224 p.

Dulles, John, *Ayer en México*, trad. Julio Zapata, México, Fondo de Cultura Económica, 1977 p. 654 p.

Estrada, Julio (coord.), *La música de México*, vol 4, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1984, 161 p.

Fabio, Fernando, “Contemporáneos y Estridentistas ante la identidad y arte nacionales en el México post-revolucionario de 1921 a 1934” en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, Año 33, no. 66, 2007, p.207-223

Feather, Leonard, *The Book of Jazz*, 3ed., Nueva York, Laurel Edition, 1976, 317 p.

Flores y Escalante, Jesús, *Historia Documental y gráfica del Danzón en México*, México, Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos A.C., 1993, 416 p.

Garrido, Juan, *Historia de la música popular en México 1896 – 1973*, México, Editorial Extemporáneos, 1974, 190 p.

Gioia, Ted *Historia del jazz*, trad. Paul Siles, México, Turner, 2002, 608 p.

González, Elisa, “La vida oculta de *El Universal Ilustrado*: el arte como comunicación a través del medio impreso”, Tesis de doctorado, Centro de Cultura Casa Lamm, 2009, 311 p.

González, Pita, Frank Marco, “El *Café de nadie* como espacio de sociabilidad del movimiento estridentista”, en *Estudios sobre las culturas contemporáneas*, vol. XXIII, 2017, p.51-77

Han, Claudia, “La prensa gráfica y la caricatura de retrato en el México de los años veinte: El caso del semanario *El Universal Ilustrado*”, Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2007, 159 p.

Hobsbawn, Eric, *Historia del Siglo XX*, Barcelona, Crítica, 1995, 611 p.

_____, *Gente poco corriente. Resistencia, rebelión y jazz*, Barcelona, Crítica, 2013, 336 p.

Leymarie, Isabelle, *La música latinoamericana ritmos y danzas de un continente*, Madrid, Ediciones B, 1997, 128 p.

Loeza, Guadalupe, *Clases medias y política en México*, México, Colegio de México, 1988, p. 65 – 92

Mahieux, Viviane, “Cube Bonifant: una escritora profesional en el México post-revolucionario” en *Revista de crítica literaria latinoamericana*, Año 33, no. 66, 2007, p.153-172

Malacara, Antonio, *Catálogo casi razonado del jazz en México*, México, Angelito Editor, 2005, 239 p.

Mañón, Manuel, *Historia del Teatro Principal de México*, Edición facsimilar, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2009, p. 464 p.

- Masini, Bernardo, *Un caudillo y dos periódicos Álvaro Obregón como modelo de la relación entre la prensa y el poder en la revolución mexicana*, México, Instituto Mora, 2016, 332 p.
- Mendoza, Raul, *Memoria de marimbistas. Marimbas tuxtlecas 1900-1980*, Tuxtla Gutiérrez, CONECULTA, 2015, 155 p.
- Moreno Rivas, Yolanda *Historia de la música popular mexicana*, 3ed., México, Editorial Patria, 201 p.
- Navarrete, Laura, “El grupo de los siete autores Víctor Manuel Díez Barroso y Carlos Noriega Hope” en *Tramoya*, no. 66, 2001, p. 89-102
- Oñate, Abdiel., “La batalla por el Banco Central. Las negociaciones de México con los banqueros internacionales, 1920-1925” en *Historia Mexicana*, no. 4, 2000, p. 631-672
- Pereira Armando, coord., *Diccionario de literatura mexicana siglo XX*, 2da. Ed., México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004, 530 p.
- Pérez Montfort, Ricardo, "The Appearance and Rise of Popular Culture: Mexico, Russia and the United States 1917-1920" en Stefan Rinke y Michael Wildt (eds.) *Revolutions and Counter-Revolution. 1917 and its Aftermath from a Global Perspective*, Campus Verlag, Frankfurt/New York, 2017, p. 321-338
- _____ (coord.) , *La cultura* (vol. IV de la colección *México contemporáneo 1808-2014*), México, El Colegio de México/ Fondo de Cultura Económica/Fundación Mapfre, 2015, 305 p.
- _____, “Down México way Estereotipos y turismo norteamericano en el México de 1922” en *Cuadernos del Patrimonio Cultural y Turismo 14*, México, Conaculta, 2006, p. 14-32
- _____, *Estampas del nacionalismo popular mexicano*, 2da ed., México, Ciesas, 2000, 238 p.
- _____, *Avatares del Nacionalismo cultural*, México, Ciesas, 2000, 150 p.

_____, *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX. Diez ensayos*, México, CIESAS, 2007, 324 p.

Pérez, Rocío, “La prensa cinematográfica de principios del siglo XX en México: el semanario Ilustrado” en *El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano*, Año 5, no. 9, 2014, 14 p.

Pineda, Adriana y Del Palacio, Celia (coord.), *La prensa decimonónica en México: objeto y sujeto de la historia*, México, Universidad de Guadalajara y Universidad Michoacana de San Nicolás Hidalgo, 2004, 312 p.

Pulido, Gabriela, “Claves de la música afrocubana en México Entre músicos y musicólogos, 1920-1950”, *Revista Desacatos*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, no.53, 2017, 64 p.

Rashkin, Elisa, “Mujeres, modernidad y la cultura de consumo en la narrativa estridentista” en *UniDiversidades*, Año 4, no.15, 2014, p. 40-50

Rivelino, Roberto, “El jazz y el estridentismo”, Tesis de licenciatura, Universidad Autónoma Metropolitana, 2007, 108 p.

Romero, María Isabel, “Black states of desire: Josephine Baker identity and the sexual black body”, *Revista de Estudios Norteamericanos*, Sevilla, no. 16, 2012, p. 125-139.

Saborit, Antonio, *El Universal Ilustrado Antología*, México, Fondo de Cultura Económica, 2017, 414 p.

Serna, Ana María, “Prensa y sociedad en las décadas revolucionarias (1910-1940)”, en *Secuencia revista de historia y ciencias sociales*, no.86, 2014, p. 111-149

_____, “Periodismo, Estado y opinión pública en los inicios de los años veinte (1919-1924)”, en *Secuencia revista de historia y ciencias sociales*, no.68, 2007, p. 57-85

Serrano, Pablo, *Los Tratados de Bucareli y la Rebelión delahuertista*, México, Secretaría de Educación Pública, INEHRM, 2012, 91 p.

Sevilla, Amparo, *Los templos del buen bailar*, México, CONACULTA, 2003, 159 p.

_____, “Aquí se siente uno como en casa: los salones de baile popular de la Ciudad de México”, en *Alteridades*, vol. 6, no. 11, 1996, p. 33-41

Schuster, Marc, Krick-Aigner, Kirsten, *Jazz in World: European (Non-) Fiction*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2018, 464 p.

Schneider, Luis Mario, *El estridentismo la vanguardia literaria en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1999, 205 p.

Tamariz, María “Ageing culture el surgimiento de una edad social Danzoneros en la Ciudad de México”, tesis de maestría, El Colegio de México, 2014, 239 p.

Tenorio, Mauricio, “*Hablo de la ciudad*” *Los principios del siglo XX desde la Ciudad de México*, México, Fondo de Cultura Económica, 2017, 598 p.

Tirro, Frank, *Historia del jazz clásico*, trad. Antonio Padilla, Barcelona, Ediciones Robin Book, 2007, 364 p.

Vázquez, Cynthia Alejandra, “Análisis del vestido de la mujer de clase alta del Porfiriato, a través de la imagen de Carmen Romero Rubio de Díaz (1890-1910)” tesis de maestría, El Colegio de Sonora, 2019, 74 p.

Wolfe, Bertram, *Portrait of Mexico*, Covici-Friede Publishers, Nueva York, 1937, 249 p.

Plataformas digitales

Charleston County Public Library, *Tracing the roots of Charleston Dance*, publicado el 17 de julio del 2020, <https://www.ccpl.org/charleston-time-machine/tracing-roots-charleston-dance> (consultado el 21 de julio del 2020)

Derbez, Alain, *Más mezcla maistro o le remojo los adobes*, publicado el 15/junio/2016, <http://nofm-radio.com/2016/06/mas-mezcla-maistro-o-le-remojos-los-adobes-rima-con-lucha-el-jazz-en-la-capirucha-parte-1/>, [parte 2] <http://nofm-radio.com/2016/06/mas-mezcla-maistro-o-le-remojos-los-adobes-rima-con-lucha-el-jazz-en-la-capirucha-parte-2/>, (consultado el 19/octubre/2018)

Hadatty, Yanna, “ Reportazgos e interviús: la influencia anglosajona”, *El Universal*, 6 de mayo del 2017, <http://confabulario.eluniversal.com.mx/reportazgos-e-intervius-la-influencia-anglosajona/> (consultado el 25 de febrero del 2019)

Medina, Virginia, “Carlos Noriega Hope El ilustrado de periodismo, cine y radio”, *Academia*, 2018, https://www.academia.edu/34900476/Carlos_Noriega_Hope_El_ilustrado_del_periodismo_cine_y_radio (consultado el 19 de febrero del 2019)

Serralde, José María, “Música, músicos y cine en México miradas hacia una historia posible”, *Posgrado UNAM*, 2017, 35p.
http://www.posgrado.unam.mx/musica/div/cursos_eventos/2017/PDF/MiradasSerralde.pdf
(Consultado el 20 de junio del 2020)

Universidad de Veracruz, “Censo de población y vivienda 1921”, <https://www.uv.mx/apps/censos-conteos/1921/menu1921.html> (consultado el 21 de julio del 2020)