



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MEXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

**El jazz en México: crisol de ritmos afroamericanos y afrocaribeños
(1900-1960)**

TESIS

**QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
DOCTOR EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS**

PRESENTA:

RAMIRO HERNÁNDEZ ROMERO

TUTOR:

MAURICIO SÁNCHEZ MENCHERO

CEIICH

CD. MX. CD. UNIVERSITARIA, MAYO DE 2023



Universidad Nacional
Autónoma de México



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

A mi querida madre, Florencia Romero Sánchez, que ha sido el principal motivo e inspiración para continuar y concluir mis estudios.

A Mario Hernández Pérez y Mario Hernández Romero, ya fallecidos. La cotidianidad violenta en nuestro país y en nuestros días se los llevó, para nunca más volver. Mi padre, campesino y albañil, un gran improvisador, asemejándose a los ejecutantes de jazz. Y mi hermano, en el amor con las mujeres. A ellos va dedicada.

A mis hermanos y hermanas: Victoria, Yolanda, Juana, Ceferino, Margarita, Sonia y Jaime, por el apoyo incondicional.

A mi tutor Mauricio Sánchez Menchero y mis cotutores Lizette y Daniel, por sus observaciones y paciencia.

A los músicos y sus ritmos sincopados que me ayudaron, aunque indirectamente, a recuperarme de la enfermedad que padecí durante la realización de esta tesis.

A mi gran amigo y profesor de la ENAH, Dr. Claudio de Jesús Vadillo López, que nunca dejo de tener un detalle para que siguiera formándome como historiador.

A los que sufren hambre en México y en el mundo.

Al Conacyt por la beca.

Índice

Agradecimientos /2

Introducción /5

Capítulo 1. Los nacientes ritmos del jazz: la participación de las distintas poblaciones trasatlánticas en Nueva Orleans /26

1.1 La experiencia afroamericana en la proliferación de los nuevos ritmos /27

1.1.1. La tradición musical de los pueblos africanos en América /28

1.1.2. De los africanos a los afroamericanos /46

1.1.3. El advenimiento de los mexicanos /72

1.2 La participación y contribución de los latinoamericanos /100

1.3 De América del Norte y el Caribe al sur del continente /122

Capítulo 2. La interrelación y vinculación del jazz con el territorio mexicano /126

2.1. Las relaciones socio-musicales a inicios del siglo XX /130

2.1.1. La introducción de los ritmos afroamericanos en la frontera norte /134

2.1.2. Del norte al centro-occidente: los músicos locales /156

2.1.3. Su ejecución en el sureste: la marimba en los ritmos síncopados /160

2.1.4. Del norte y centro al suroeste: mexicanos, cubanos y afroamericanos /165

2.1.5. En el centro del país: entre el foxtrot y el jazz /169

2.1.6. Los ritmos síncopados en la capital: una experiencia representativa /171

2.1.7. La proliferación de foxtrots, blues y one steps /190

2.2 Los músicos en el entretenimiento masivoailable posrevolucionario /193

2.2.1. Los salones de baile y las orquestas /195

2.2.2. Los hoteles, restaurantes y academias de baile /198

2.2.3. Los cinematógrafos, la radio y la música /204

2.2.4. Las asociaciones y las ejecuciones musicales síncopadas /214

2.2.5. El ascenso de las nuevas orquestas /219

Capítulo 3. Los músicos de jazz a mediados de siglo XX /226

3.1 Los músicos y la música afroamericana en el decenio de 1940 /228

3.1.1 La formación de los combos /239

3.1.2 El jazz en los cuarenta /243

3.1.3 El nuevo escenario musical /252

3.1.4 Los combos y los bares /255

3.2 La nueva realidad musical /275

3.2.1 Los festivales de jazz /277

3.2.2 Los músicos a fines del decenio de 1950 /279

3.2.3 Los cafés cantantes /283

A modo de conclusión /287

Obras citadas /299

Hemerografía /306

Filmografía /310

Documentos /310

Entrevistas /310

Anexo 1 /311

Anexo 2 /313

Anexo 3 /316

Anexo 4 /318

Anexo 5 /320

Anexo 6 /338

INTRODUCCIÓN

En nuestros días la música se ha vuelto omnipresente, “como el aire que respiramos”.¹ La escuchamos en el autobús, en la radio, en los programas de televisión, en el cine, en el teatro, en los anuncios de internet, entre otros muchos lugares. El jazz, en cambio, se escucha poco y lo consume un grupo selecto. Esa realidad no fue así tiempo atrás, ya que ha tenido un comportamiento distinto y diverso a lo largo de sus más de cien años de existencia, tanto en Estados Unidos como en América Latina. Su historia es compleja y en cada lugar a donde se hizo presente y se extendió manifestó ciertas particularidades, muchas veces conectadas e interrelacionadas con el resto del mundo. No se trata de un desarrollo lineal, sino que está atravesada por una dinámica cultural con múltiples avances y retrocesos.

La espacialidad del objeto de estudio

Nuestra investigación se centra en el territorio nacional mexicano, pero siempre interconectado con el Caribe y América Latina. En ese espacio regional los intercambios sociales y culturales han sido permanentes a lo largo de un periodo histórico. Independientemente de que también tenga una relación con el resto del continente latinoamericano, la delimitación geográfica al entorno mexicano, caribeño y latinoamericano obedece a que no solo se dieron fenómenos muy particulares que, por resaltar un caso, proveyeron los elementos de lo que luego fueron los ritmos afroamericanos sincopados, sino también a las ricas fuentes halladas y a las dificultades que significaba abordar un territorio más amplio con información que rebasa los límites de una tesis, las cuales explicaré a detalle en las líneas que siguen. Este espacio seleccionado tiene una importancia fundamental no solo en la apropiación y el esparcimiento de los ritmos africanos por parte de los músicos latinoamericanos (mexicanos y cubanos), sino que desde México partieron varios intérpretes que cruzaron el río Bravo rumbo a los Estados Unidos, justo en un momento cuando la música afroamericana entraba en proceso de gestación y transformación, y quienes se encargaron de aportar algunos de sus elementos musicales.

Durante el siglo XIX, los músicos mexicanos mantuvieron un contacto continuo con el Caribe, aunque sus antecedentes provienen de tiempo atrás, es decir, se encuentran

¹ William Schuman, “Introducción” [1988], en Aaron Copland, *Cómo escuchar la música*, México, FCE, 2006, p. 14.

directamente enraizados en África. De hecho, podríamos situarnos en este continente, pero resultaría extenso y perdería la perspectiva latinoamericana y caribeña en que se enmarca este trabajo. Sin embargo, no dejaremos de retomar algunos de sus elementos histórico-sociales y culturales, que no hace más que mostrar una relación continua con esta región del planeta. Las relaciones históricas no se sitúan desde un origen, sino que se encuentran en una relación continua con su pasado y su contexto actual en el que se producen los acontecimientos. Marc Bloch fue un agudo crítico de lo que llamó “el ídolo de los orígenes”, pues situar las cosas humanas en sus inicios es un equívoco si se busca como explicación absoluta para cualquier proceso cultural ya que precisamente ahí radica su ambigüedad y peligro.² Es decir, se explica un momento sin tomar en cuenta lo que se le debe al transcurrir mismo de la historia. El conocimiento de sus comienzos no basta para explicar los fenómenos históricos, sino que habría que darles la razón a los “hombres” que hacen su historia. En realidad, toda actividad humana esta mediada por su historicidad que descansan en los acontecimientos. En nuestro caso, podemos encontrar que en un determinado tiempo hay ciertos acontecimientos de mayor peso que inciden en la dinámica y generación de nuevas y futuras expresiones socio-culturales o campo musical, pero que representan una continuidad (duración o proceso), no solo con el presente y futuro, sino con el pasado, y que al mismo tiempo presenta cortes o temporalidades que se han marcado en cada capítulo. La relación cultural, aunque es inseparable de lo económico, lo político y lo social, sin olvidar los elementos tecnológicos, produjo nuevas expresiones musicales, con ritmos más actualizados y modernos que se desplazaron por distintas partes del mundo. Así pues, en México no solo se reprodujeron acentos afroamericanos y afroantillanos, sino que también se apropiaron, recrearon y transmitieron a lo largo y ancho de su territorio. De esta forma, en la historia de los ritmos afroamericanos en territorio mexicano es necesario el análisis de la relación de los músicos mexicanos con los del Caribe, siendo particularmente importante el vínculo con Cuba, y en cierta medida con Haití, pero también con Nueva Orleans, Centroamérica y el Cono Sur. Es decir, en esa región se estableció un sistema de relaciones o un sistema de líneas de fuerza entre los ejecutantes que con el tiempo se va ir formado lo que hemos denominado campo musical que se dio de manera muy particular, como fue lo que se denominará con el

² Marc Bloch, *Introducción a la historia*, México, FCE, 1952, p. 27-29.

tiempo jazz.³ Sus compases se transmitieron al oído de todo el resto del continente americano, generando un proceso complejo de resonancias con diferentes acentos. Entonces, las relaciones situadas en el terreno geográfico en el que se produjeron, acrecentaron la comprensión de lo que luego fueron esos ritmos musicales en territorio mexicano y sus espacios fronterizos con el norte y el Caribe; con relación al sur, no dejó de referir cómo México también sirvió como espacio de tránsito de músicos hacia Latinoamérica. Se trató de un ir y venir entre los diferentes espacios geográficos del continente, sin dejar de lado lo relacionado y conectado con otras partes del mundo.

La temporalidad del objeto de estudio

El estudio comprende el periodo de 1900 a 1960. Son los años, en primer lugar, en los que se dio la expansión y consolidación de esta música. Desde luego, el surgimiento del jazz no se puede limitar ni datar al año de 1900, pues, ciertamente, las relaciones socioculturales son mucho más complejas y no obedecen a una fecha determinada, sino, como decíamos, a un proceso de determinadas culturas en el que atravesaron múltiples aspectos intersectoriales como raza y religión, mismos que se fueron manifestando en la segunda mitad del siglo XIX; variables que obedecieron así a criterios particulares en el tiempo que enmarcaron la proliferación de esta música y al que nos vamos dedicar en el presente estudio. Se trata de ritmos, como decíamos, que se remontan a los años de construcción del sistema esclavista impuesta a la población africana en América que imprimieron su huella indeleble.⁴ Esta percepción, por tanto, está relacionada con un criterio general que refiere a cómo las experiencias socio-culturales viajan en el tiempo y siempre están relacionadas y conectadas con la geografía y la historia. Las relaciones sociales a lo largo del tiempo estaban, y seguirán estando, conectadas e interconectadas. Los años de los que partimos son, al mismo tiempo, en los que se produjo la expansión de esa música por distintos espacios geográficos, colocando a América Latina y el Caribe como sus puntos de producción y reproducción, y, por tanto, de expansión. Es un periodo, asimismo, en el que se produjo en cierto sentido la consolidación del jazz; un proceso dentro del cual el caso de México está inmerso por completo. De esta forma, el campo musical de los músicos en el territorio mexicano, no

³ Pierre Bourdieu, *Campo de poder, campo intelectual*, Montessor, 2002, p. 10.

⁴Al respecto, se puede señalar que parte de estos ritmos provienen de África y su relación con los árabes, cuando éstos ocuparon el norte de este continente y la península ibérica desde el siglo VIII.

pueden ser percibidos como una expresión cultural desconectada y apartada; por el contrario, se trata de verdaderos intérpretes vinculados inseparablemente con este campo cambiante y no solo con las primeras expresiones del jazz, sino a la ampliación y consolidación por Latinoamérica. Algo parecido sucedió con el caso cubano. Grandes intérpretes se movieron por México y Estados Unidos, teniendo cierto contacto e influencia con los músicos mexicanos y estadounidenses, y en algunos casos por el subcontinente. Resulta fundamental la relación entre músicos mexicanos y cubanos, aunque también afroamericanos en el proceso histórico del jazz en nuestro país. A fin de cuentas, la periodización propuesta, nos permite ubicar mejor el tiempo pasado de los músicos y sus composiciones (o habitus), con la condición de no perder de vista su imagen, o mejor dicho, su sonido continuo en lo que puede considerarse el paso histórico del jazz en América Latina.

En el espacio y tiempo estudiado, es decir, los músicos latinoamericanos (mexicanos, cubanos y afroamericanos) produjeron y reprodujeron los ritmos afroamericanos y afroantillanos de manera permanente, todo lo que forjó y acrisoló un jazz particular. En referencia con los ritmos afroamericanos, hay que considerar que se trata de expresiones musicales que provienen de la experiencia social, política y cultural de los pueblos africanos en Estados Unidos. Los ingleses que colonizaron América del Norte, al igual que los franceses en menor medida, instituyeron sus propias vías de tránsito que, en la mayoría de las veces, conectó desde África occidental hacia Norteamérica. Los pueblos de esa región en su situación de esclavitud en el continente, desarrollaron nuevos ritmos musicales en contacto permanente con Occidente. La población esclava mantuvo así sus interpretaciones con el uso del tiempo de swing,⁵ canto melismático, modo rítmico, notas del blue moduladas o reflexivas y cambio de los acordes de la estructura del tema en el que se incluye el blues de doce compases.⁶

⁵ Joachim E. Berendt asegura que la palabra swing se emplea en dos sentidos. Por un lado, refiere al elemento rítmico que el jazz obtiene de la tensión que la música europea consigue por medio de la forma. Por otro lado, al estilo que se populariza en el decenio de los años treinta. En este caso, nos referimos al primero, y el segundo caso nos referiremos en el último capítulo. Joachim E. Berendt, *El jazz. De Nueva Orleans a los años ochenta*, op. cit., p. 40.

⁶ Ned Sublette, "Lo latino y el jazz", disponible en https://www.academia.edu/15337887/THE_LATIN_AND_THE_JAZZ_Ned_Sublette_jalc_org_cuba, [acceso: 10 de julio de 2021], p. 2.

En el caso de los ritmos afroantillanos, aunque en realidad son múltiples como lo son las diferentes regiones africanas, podemos distinguir sus ecos en los compases latinos como el son, el danzón, el mambo y, en cierto sentido, el jazz. Los pueblos que provinieron del sur del continente africano, transmitieron una tradición musical diferente debido también a las influencias de las potencias que los colonizaron. Estos grupos, en su condición de esclavitud y pos-esclavitud en América, dieron lugar a lo que, en el caso particular del jazz latino y otros ritmos como el son, es decir, interpretaciones en donde pueden detectarse un tiempo lineal, un canto silábico y el uso de la clave rítmica, con tonos fijos y ciclo de dos acordes repetitivos.

El jazz que se produjo en territorio mexicano, en el periodo citado, forma parte de un espacio de la dinámica cultural que es una expresión de esos ritmos. En ocasiones se dieron de manera separada, es decir, se formaron grupos y estilos, fortaleciendo el campo musical de los ritmos afroamericanos. En otras, se mezclaron y se constituyeron agrupaciones musicales que los distinguieron como una música sincopada particular en el país, es decir, tuvo cierta autonomía con respecto al norte. Cabe aclarar que nos referimos al jazz que se produjo en el país, más no del “jazz mexicano”, pues no se pretende encontrar una identidad única de esa música en territorio nacional. Buscar introducirse en esta última cuestión solo nos aleja de la propuesta planteada y, además, reproduce una de las ideologías dominantes en la academia; en cambio, se propone un nuevo planteamiento que intenta dialogar y al mismo tiempo distanciarse de fórmulas totales y unívocas de explicación de procesos de constitución musicales.

Las preguntas y el objeto de estudio

Mi propósito es comprender y explicar el desplazamiento y transformación permanente de la práctica musical de los intérpretes latinoamericanos que constituyeron la presencia sonora del jazz en México. Si bien, hay una generalidad en esta propuesta, se especifica con las siguientes derivaciones tópicas, que a su vez conformarán los capítulos que constituirán la presente investigación. En el capítulo primero busco responder a la pregunta: ¿cuáles fueron las relaciones dinámicas o vinculaciones culturales que produjeron las condiciones para la proliferación del campo musical del jazz en las que participaron los músicos de distintas poblaciones trasatlánticas? Inicio con la idea de que esta música dio su primera huella, con la experiencia sociocultural motivada por el sistema de esclavitud de los pueblos africanos

tanto en África como en América.⁷ Es decir, parto de un juicio general tanto temporal como espacial, para luego aproximarme a uno particular. Destaco luego la formación incipiente del campo musical, con las relaciones de desplazamiento, aportaciones musicales y convivencia social y musical entre los músicos latinoamericanos y afroamericanos que facilitaron las condiciones para la proliferación de los primeros pasos del jazz en Nueva Orleans. La relación de México con el Caribe, sobre todo con Nueva Orleans y Cuba, fue importante para nuevos ritmos que luego se desplazaron o retornaron en cierto sentido a territorio mexicano. Llamaremos, esta parte, periodo de formación del campo musical, porque es cuando los músicos van a ir formando los primeros ritmos que darán lugar al jazz.

En el capítulo segundo busco responder a la cuestión de cómo se generó la interrelación y vinculación del jazz en territorio mexicano y la continuación del campo musical que ya se expresaba desde tiempo atrás. En esta parte, que llamaremos periodo de introducción, es cuando da inicio precisamente esta música, con nuevas relaciones en el campo musical sin despegarse de su contacto con los vecinos del norte y el Caribe. Abordo en primera instancia, el desplazamiento de los músicos que animaron no solo a expandir, sino a reproducir los ritmos afroamericanos a México. El propósito es conocer qué tipo de jazz, es decir, cómo se dio una particular forma de apropiación, y cómo los músicos (mexicanos, cubanos y afroamericanos) lo desplazaron y lo reprodujeron en el país latinoamericano, que a su vez siguió alimentándose de la influencia estadounidense y cubana. La dinámica cultural ayudó a constituir una parte del jazz en América Latina y el Caribe en los primeros decenios del siglo XX; lo anterior sin olvidar que existió una influencia mutua. El campo musical nos ayudó a comprender como fue el sistema de relaciones sociales y musicales en el país latinoamericano.

⁷ Sobre la organización histórica de la trata de esclavos seguimos el planteamiento hecho por Kenneth Morgan que describe cómo el movimiento esclavista en el Atlántico norte se organizó principalmente de manera triangular. El primer lado del triángulo consistía en los viajes desde el puerto de origen hacia el África Occidental, con mercancías para vender o para negociar con los intermediarios a cambio de esclavos. El segundo lado del triángulo era la travesía del Atlántico, conocida como la “travesía intermedia”. El tercer lado era el viaje de regreso a casa una vez realizada la venta de los esclavos en las Américas. Por el contrario, el tráfico de esclavos en el Atlántico sur seguía una pauta bilateral entre el África Occidental, sobre todo al sur del Ecuador y Sudamérica. Cf. Kenneth Morgan, *Cuatro siglos de esclavitud trasatlántica*, Barcelona, Crítica, 2017, p. 24.

En el capítulo tercero planteo la siguiente interrogante: ¿Cómo se fue reestructurando y transformando el campo musical del jazz en México? Es decir, me centro en estudiar la apropiación y recreación permanente de los ejecutantes del jazz en el país y su relación y vinculación con los países de la región, en un periodo que llamaremos consolidación de los ritmos sincopados. No dejó de mirar sus conexiones, contactos, vínculos e interrelaciones con el territorio estadounidense, cubano y latinoamericano. El objetivo también es saber qué elementos musicales de esa música y lo que la rodeaba, se consolidó y transformó con el continuo desplazamiento de los músicos mexicanos, cubanos y afroamericanos, es decir, el producto que se generó con las relaciones sociomusicales en el periodo; además de analizar la influencia en la región que llegaron a definir en cierta forma al jazz en México a mediados de siglo XX.

La delimitación argumentativa

Creo que como toda expresión cultural, el jazz puede ser percibido como un producto con innovaciones y conversiones permanentes.⁸ En otras palabras, los músicos que produjeron y reprodujeron el jazz en México, pueden ser comprendidos y explicados, en un primer momento, bajo el concepto de la dinámica cultural que se generó no solo al interior del país, sino en las relaciones que mantuvieron con músicos de otras zonas geográficas como el Caribe (Nueva Orleans y Cuba) y con el continente africano, espacio en el que se desarrollaron algunos de sus elementos. Los intercambios musicales requieren ser entendidos como procesos de permanencia, pero también de apropiación y transformación. De esta forma, la cultura musical de los pueblos africanos, debe ser atendida en su dinámica tanto en sus elementos permanentes como innovadores en América. Todo un proceso de transformación, dentro de lo que Fernand Braudel consideró como larga duración.⁹ En nuestro caso se trata de una combinación entre proceso y temporalidades, en el que se logran percibir de manera más detallada a la luz de los cambios que se dan en torno al jazz: inicio, expansión y consolidación. Giménez describe algunas variables de ese proceso de cambio, las cuales son necesarias para estudiar y comprender nuestra investigación. En primer lugar, refiere a la innovación, en este caso se relaciona con la invención de los estilos musicales, el

⁸ Gilberto Giménez Montiel, "La dinámica cultural", en Gilberto Giménez Montiel, *Teoría y análisis de la cultura. Cultura y representaciones sociales*, CONACULTA, 2008, pp. 113-114.

⁹ Fernand Braudel, *Las ambiciones de la historia*, Barcelona, 2002, pp. 149-150.

cual es útil para analizar cómo en este proceso histórico se dieron regularmente invenciones no solo para ver la fase incipiente del jazz, sino en el proceso de transformación interno, que en parte conservó los elementos musicales que aportaron los pueblos africanos y otros pueblos asentados en América. En segundo lugar, es la extraversion cultural que tiene el propósito de apropiarse de elementos culturales ajenos para someterlos a intereses propios. Los músicos mexicanos, cubanos y afroamericanos se apropiaron en cierta medida de aspectos culturales de otros pueblos y culturas que dieron, en parte, a sus formas incipientes y a la transformación del jazz. Un último elemento a considerar dentro de la dinámica cultural es la modernización cultural, en el que refiere que lo nuevo se mezcla con lo antiguo, en el que la tradición incorpora y estimula la modernización. En cierta medida la tradición que conservaron los pueblos afroamericanos y afroantillanos, se abrieron a la modernización musical, dando como resultado nuevas expresiones musicales como precisamente se dio con el jazz.

La búsqueda permanente de los pueblos por encontrar nuevos espacios en los que expresar sus condiciones materiales, emocionales y culturales, entre los cuales se encuentran los compositores y músicos profesionales, orientan la construcción de nuevas expresiones melódicas dentro de esos espacios en que conviven y que están relacionados, en primer lugar, con la transformación de los intérpretes y su cultura musical. Estas relaciones continuas y constantes originaron nuevas expresiones musicales como la afroamericana y la afroantillana, las cuales también motivaron su apropiación y viaje a lo largo del continente latinoamericano y, en particular, en el territorio mexicano. Todo este entramado de temporalidades manifiesta los transcurros interconectados en los que se encuentra inmersa la humanidad. El punto de partida de esta hipótesis proviene del sistema esclavista en América producida por Occidente, pero en relación con África, en la que los pueblos africanos fueron desplazados de sus tierras de origen y subyugados para vivir en condiciones precarias. Una situación de dominación que condujo a estas poblaciones a perseguir espacios para expresarse como forma de resistencia ante estas condiciones de marginación. En dichas expresiones se hallan elementos tradicionales de la música que con el tiempo se transformaron.

En el campo musical, es decir, las relaciones de convivencia social y aportación musical entre los intérpretes, dieron los primeros pasos hacia el incipiente jazz en Nueva Orleans. Por campo musical en cuyas propiedades son específicas, es decir, en referencia, en este caso, al producto que se va a ir conformando en los ritmos afroamericanos y afroantillanos como el jazz, entendemos, al decir de Pierre Bourdieu, como un sistema de relaciones sociales y culturales o sistema de línea de fuerzas en los que los agentes, en este caso los músicos que forman parte de él, se encuentra una lucha poniendo en acción al monopolio de la violencia legítima, o que se oponen o se agregan, concediendo su estructura específica en un momento dado del tiempo.¹⁰ En cada corte en la historia, se crea y a la vez modifica o transforma el campo musical en un proceso avance y retroceso, y no tanto en línea continua. Cada uno de estos músicos está determinado por su pertenencia en el campo musical; en otras palabras, en su participación en el mismo. Este campo expresa cierta autonomía, al tratarse como un sistema regido por sus propias leyes;¹¹ a medida que sus creadores se liberan económica y culturalmente, en donde aparece el ejecutante autónomo que no conoce exigencias que las que él constituye; sin embargo, muchas veces depende de la industria político-mediática que impone sus condiciones y en la cual se desarrollan o se manifiestan los ejecutantes, por lo que en cierto sentido y en determinado momento deja de ser autónomo. Así, en dicho campo se integra como un sistema más complejo, y de cierta manera se vuelve más dependiente de las influencias entre las partes que componen la región estudiada. El campo musical se dota de lo que Bourdieu llama *habitus*,¹² que es el conocimiento u oficio que tiene, en este caso, el intérprete, que le permite no solo ejecutar una composición suya o de otro autor, sino crear. Su relación con el Caribe, sobre todo con Cuba, generó nuevos ritmos que luego se expandieron a México ampliando el campo musical particular para que a su vez recibieran aportaciones de este país. Es decir, se dio una relación de retroalimentación entre el campo que no solo se limitó al territorio mexicano. En nuestro país, en sus primeros años, se constituyó una parte del jazz relacionado con el foxtrot, el shimmy y, en cierto sentido, el swing. Su apropiación no fue del todo idéntica, sino que se dio a través del dominio de la industria musical que fue precisamente por la que se dio un mecanismo de apropiación, lo

¹⁰ Pierre Bourdieu, *Campo de poder, campo intelectual*, op. cit., p. 9.

¹¹ *Ibid.*, p. 10.

¹² *Ibid.*, p. 120.

cual derivó en un fenómeno distinto a los vecinos del norte, pero siempre relacionado con él. Con el tiempo, es decir, a mediados de siglo, se consolidaron en cierta forma los ritmos afroamericanos, principalmente el jazz que se trató de asimilar a través de esa industria, pero también por medio de los intérpretes, los cuales mostraban cierta independencia y autonomía; al mismo tiempo, se transformó debido a la continua migración de los músicos y la influencia de cada región a la que llegaron. En esta parte, los ritmos ya no era una expresión popular que abarcó a distintas clases sociales, sino a una élite. El crecimiento económico en el país (y en muchas partes del mundo) aumentó al ascenso social; es decir, aquella que suele llamarse “clase media”, capaz de consumir los nuevos productos culturales de origen cosmopolita que los veía como expresión de la modernidad, y quien a la vez formaba parte de los grupos de poder que Guillermo Bonfil Batalla denominó “México imaginario”, por medio de los de los que pretendía encauzar al país en el proyecto de la civilización occidental.

Las fuentes históricas y la construcción del objeto de estudio

Para dar cuenta de las relaciones dinámicas o vinculaciones culturales que produjeron las condiciones para la proliferación del primer paso al campo musical del jazz en Nueva Orleans, la interrelación y vinculación con el territorio mexicano y la transformación y consolidación de esa música en México, me apoyé en primer lugar de las fuentes secundarias, la mayoría escritas por antropólogos, historiadores, economistas, sociólogos, músicos, musicólogos y los comunicólogos. Con base a esos datos hice una interpretación; también me sirvieron como orientación para saber por dónde se habían desplazado las investigaciones. Así me di cuenta que no se observaban las relaciones de expansión y transformación, de aportaciones musicales y convivencia social y musical entre los intérpretes en la región, entre otras cosas. Se convierte en un asunto que no trasciende más allá de los límites del espacio seleccionado, pues muchas de estas refieren a un país o un determinado territorio. En mi caso me apoyé de las fuentes hemerográficas como documentación primaria, que afirman un proceso cultural cuya dinámica fue siendo registrada, en el caso del primer apartado, por diarios de México, como *El Nacional*, *El Tiempo*, *Diario del Hogar* o *El Monitor Republicano*. A medida que el historiador se acerca al presente, depende cada vez más de la prensa diaria, pues es la que se volvió más presente para los habitantes de su tiempo no solo para informarse, sino para tener conocimiento sobre la música que se ejecutaba, por citar

nuestro caso. Además, porque aquí se registraban algunas de las actividades de los músicos con anuncios de los lugares, pero también en los que se daban opiniones acerca de los mismos. Es en la prensa en donde se puede dar cuenta de cómo se consideraba el jazz y quienes lo describían. El primer diario, por citar un caso, en una nota publicada el 23 de diciembre de 1884, daba cuenta de las relaciones sociales que la Comisión Mexicana de Exposición y los músicos mexicanos (Orquesta del Octavo Regimiento de Caballería del Ejército Mexicano y la Orquesta Típica Mexicana) tuvieron en esa ciudad estadounidense.¹³ Allí se generó la convivencia social de los mexicanos no solo en ese escenario ciudadano estadounidense, sino también en el musical generando un campo, luego de que tuvo cierto acercamiento con los músicos afroamericanos. Los documentos oficiales, particularmente de la Secretaría de Fomento, refuerzan esta perspectiva, al mencionar la visita de distintos grupos que residieron en la Exposición Universal del Algodón en Nueva Orleans en 1884.¹⁴ En el Archivo General de la Nación hice una búsqueda de documentos de esa secretaría que hace referencia a las exposiciones universales en las que participó el gobierno mexicano, y en los que no solo dio cuenta de la organización de sus presentaciones, sino quienes participaron, entre otros, los músicos. Esta misma metodología se sigue en los siguientes capítulos. No obstante, al respecto una parte de la historiografía también refiere a la presencia de numerosos músicos, no solo en las relaciones continuas y en la conexión de los intérpretes de un espacio con otro, sino que menciona la contribución musical latinoamericana (mexicana y cubana) en suelo neo-orleanés, mexicano y cubano.¹⁵ Las fuentes orales, es decir, las entrevistas, fueron de gran ayuda para la construcción de una parte de la última temporalidad del jazz, sobre todo a mediados de siglo. La mayoría de los músicos entrevistados nacieron en el decenio de 1930, y a mediados de siglo ya eran unos jóvenes intérpretes con grandes expectativas que, en nuestro caso, su experiencia apoyó parte de construcción del último capítulo. Sin embargo, sus comentarios e información también sirvieron sustentar parte de lo que se afirma en el capítulo segundo. Me acerqué a ellos entre 2007 y 2008 cuando me empecé a interesar en el jazz, aunque volví a entrevistar a Víctor

¹³ "Gacetilla", Honores á la comisión mexicana en Nueva Orleans, *El Nacional*, 23 de diciembre de 1884, Año VI, Tomo VI, No. 269, p. 1.

¹⁴ "El Sr. Miguel Planas enviará exposiciones musicales" 1884, Archivo General de la Nación, Instituciones Gubernamentales: época moderna y contemporánea, Administración Pública Federal S. XIX, Fondo Fomento Serie Exposiciones, Caja 071, Expediente 3.

¹⁵ Luc Delannoy, *¡Caliente! Una historia del jazz latino*, México, FCE, 2003, p. 28.

Ruiz Pasos en el 2019 poco antes de que falleciera, y esa información la mantuve guardada y ahora en parte de esta tesis. Desafortunadamente, además del fallecimiento de Víctor Ruiz Pasos, también sucedieron los de Gonzalo González y Tino Contreras; por lo que solo sobreviven Salvador Agüero y Freddy Marichal.

Miradas sobre el jazz en América Latina

El estudio de los músicos y el jazz durante mucho tiempo ha permanecido en el olvido, principalmente en Latinoamérica. No ha sido de interés entre los investigadores de las distintas disciplinas de las ciencias sociales. Solamente hasta el presente siglo empezó a cobrar interés. Y aunque se han generado investigaciones, todavía son insuficientes para producir avances en su conocimiento. A continuación, algunos ejemplos sirven para visualizar este tipo de trabajos en una especie de diálogo con el sur del continente. En Argentina y Chile, aunque ajenos a nuestro estudio en cuanto a la delimitación espacial, los tendremos en cuenta para futuros trabajos. Al respecto, requieren de una mención especial el trabajo del musicólogo Álvaro Menanteau, que es uno de los investigadores de mayor experiencia sobre la historia del jazz en su natal Chile. Ha publicado algunos artículos y un libro que se titula *Historia del jazz en Chile*. Desde un análisis histórico-cronológico, describe la actividad de muchos de los músicos que interpretaban jazz en aquella nación durante el siglo XX. Es decir, estudia desde las primeras manifestaciones de este género a fines del siglo XIX, y hasta el decenio de 1990. El libro está dividido en tres capítulos que corresponden a las tres etapas en que se desarrolló, según el autor, el jazz en Chile.

En los capítulos uno y dos existen ciertos paralelismos con nuestra investigación. Al parecer existen semejanzas entre los dos países en cuanto al desarrollo del jazz. En el primero describe la llegada y la primera expresión de la música afroamericana de ese país de fines del siglo XIX hasta bien entrados los años de 1930, a lo que tituló “jazz como música popular”. Si bien, en nuestro caso, tuvimos la necesidad de dividirlo; por un lado, porque en la primera expresión musical afroamericana ya se encuentran importantes participaciones mexicanas, un enfoque novedoso que en muy pocos estudios latinoamericanos como anglosajones, se han hecho este tipo de referencias. Además, en nuestro caso, hemos abordado el jazz en su versión bailable, precisamente porque en el segundo decenio del siglo XX formó parte de un momento de crisis del tiempo histórico que dio paso a la apertura una expresión diferente lo

que ha permitido establecer nuevas relaciones socio-musicales de carácter cosmopolita. En otras palabras, los ritmos que se ejecutaban en dicho decenio evidenciaban la relación que se tenía con el pasado y el futuro. Este último se rompe con una nueva crisis que genera una transformación de esos ritmos. En nuestro estudio se distingue por ser ritmos bailables, en lo que llamamos la Era del Baile, como fueron el swing, el foxtrot, el son y el danzón, que se expandieron por todo el mundo y en América Latina.

En el segundo capítulo, Álvaro Menanteau centra su trabajo desde fines del decenio de 1930 hasta mediados del decenio de 1970, en el que se hacía un jazz que buscaba ir va “más allá de la moda”; una parte se distinguió por las iniciativas del músico, compositor y escritor Pablo Garrido y la fundación del Club de Jazz de Santiago. Sin embargo, no se considera que durante esos años hubo nuevos cambios que se dieron en gran parte de América Latina. En nuestro análisis hemos propuesto un tercer capítulo en el que precisamente vemos que el jazz ya no es una moda y, sin embargo, es un estilo musical que se encuentra atravesado por los efectos de la Guerra Fría y por los problemas internos de cada país que en cierto sentido cambiaron el rumbo de los ritmos sincopados; además son los años de consolidación de la cultura cosmopolita y en cierto sentido de estos ritmos. Allí el campo musical de dichos ritmos se transforma.

Por su parte los investigadores argentinos sobre la historia del jazz de su país, destaca particularmente el historiador Sergio Pujol. Con su libro titulado *Jazz al sur. La música negra en la Argentina*, su autor deja claro su propósito: “dejar constancia por escrito de una historia que hasta ahora inédita cuya legitimidad es incuestionable”, por lo que resultaba justificada su aparición. Se trata de una investigación en la que su autor que analiza el jazz en un periodo que va desde el primer decenio del siglo veinte y hasta bien entrado 1980. Considera que se desplegó tempranamente y que gozó de condiciones para desarrollarse. La radiofonía, la industria del disco, el periodismo y el mundo de las letras fueron elementos clave para que se consolidaran los ritmos sincopados. En cuanto al tiempo, la aparición de esa música en dicho país es muy parecido al caso mexicano y chileno: la permanente presencia de un jazz popular; aunque el autor destaca la industria político-mediática en el desarrollo y presencia de esta música sincopada; un asunto que se asemeja en cierto sentido en nuestro estudio,

pero, como decíamos, sigue siendo un trabajo ubicado en los límites de la Argentina y se deja de lado a nivel regional.

El libro de la investigadora, Berenice Corti, titulado *Jazz argentino. La música “negra” en un país “blanco”*, forma parte de otra propuesta en los estudios del jazz en América Latina, que dialoga con nuestra perspectiva. Desde el análisis del discurso, destaca algunos aspectos para estudiar cómo y quienes han producido jazz en la Argentina, pero que lo relaciona en cierto sentido con el contexto latinoamericano. Se centra entre los años de 1996 y 2005, siendo ajeno a nuestro periodo, pero que merece mención especial, pues nos muestra algunos datos útiles para nuestro periodo respecto a efectos de la Guerra Fría sobre América Latina que nosotros también destacamos. La información de este trabajo confirma una parte de lo que habíamos encontrado. Según la autora, desde el principio se consideró al jazz como la expresión sociocultural de raíces negras que se hizo manifiesto en un país que presume de blanco. Utiliza conceptos como racismo y racialización para rastrear los orígenes étnicos de los primeros músicos e intérpretes de jazz argentinos, y la relación de la sociedad argentina blanca con la música y músicos afroargentinos y afroamericanos. De la misma manera utiliza conceptos como alteridad para distinguir una particularidad en la sociedad argentina y la historia del jazz “argentino”, al destacar la otredad cultural en el jazz.

Como ya se ha mencionado, en el abordaje investigativo que hasta ahora se ha producido en México existen muchas lagunas. Esto es así porque la mayor parte de los trabajos son producto de crónicas periodísticas; en cambio, todavía son pocos los estudios históricos realizados por profesionales y no profesionales de la historia. Sin embargo, aunque escasos, estos me han servido como punto de partida para conocer por dónde iban las investigaciones y exponer así mi análisis histórico, que al mismo tiempo intenta dialogar no solo al interior del país, sino también con el resto de América Latina; como fueron los casos que he mencionado anteriormente.

El historiador Alain Derbez publicó su libro *El jazz en México. Datos para esta historia*. No es una historia en sí misma, sino como una especie de “baúl” en la que reunió una cantidad de información o datos de todo lo que se ha dicho acerca del jazz. Aunque su propósito es invitar a “ir más allá de los datos y las dudas para acceder a una mejor aproximación a una historia que se ha escrito, que se escribe y que está por escribirse”. Parte de la cuestión de

revisar los documentos, los testimonios, las memorias y formular las preguntas para que el investigador aborde el jazz.

Los textos que en cierta forma aborda el mismo espacio y tiempo al que nosotros analizamos, se trata los del filósofo Luc Delannoy. El primero lleva por título *¡Caliente! Una historia del jazz latino*, en el que el autor sitúa su análisis entre La Habana, Nueva Orleans y Ciudad de México. Desde un análisis histórico y apoyándose del concepto identidad cultural, estudia el jazz latino, que fue una aportación de los músicos cubanos. Cuando analiza la vida del compositor cubano Arturo “Chico” O’Farril y su quehacer musical en México en los decenios de 1950 y 1960, hace referencia a la interrelación y contacto no solo entre los músicos mexicanos (tales como “Chilo” Morán, Tommy Rodríguez, entre otros) y su identidad musical jazzística, sino con la industria político-mediática dominante en la Ciudad de México y en la cual se involucró O’Farril. El otro texto se titula *Carambola. Vidas en el jazz latino*, que es un complemento del anterior. En este retoma y actualiza algunos aspectos de la historia de jazz latino. El autor entiende el jazz latino como “una comunión de ritmos afrolatinos, de estructuras armónicas y de improvisación propios del jazz”, el cual está siempre en movimiento y se pone a disposición de otras músicas para protegerse de la excepción. Se distingue por hacer no tan solo una historia de este ritmo musical, sino también de sujetos históricos que se construyeron en su encuentro con los músicos.

El libro *Cubano Bep, cubano Bop. One Hundred Years of Jazz in Cuba*, del saxofonista cubano Leonardo Acosta, quien radicó en México en el decenio de 1960 compartiendo su experiencia musical no solo con los músicos mexicanos sino con la industria político-mediática y con el público de la Ciudad de México, hace una interesante interpretación de la historia del jazz en Cuba, en la que se encuentra cierto paralelismo con nuestra propuesta. Discute los acontecimientos socioculturales paralelos entre Cuba y Estados Unidos desde fines del siglo XIX, punto de partida de su temporalidad cuando aborda la estancia de los cubanos en Nueva Orleans; desde nuestro trabajo también hemos podido dar cuenta, como una aportación musicológica, de que se trata de un lugar donde aparece la participación de músicos mexicanos. En cambio, a Acosta parece que se le olvida la importancia que tuvieron los músicos de México no solo en el surgimiento del jazz, sino también en las relaciones de convivencia con los cubanos y haitianos radicados en dicha ciudad. Abarca todo el siglo XX,

y se convierte en una fuente de importancia, pues no solo porque hace una interpretación histórica, sino porque participó en los acontecimientos como intérprete de jazz en la región, entre la que destaca Cuba y Nueva Orleans.

La delimitación capitular

En cada uno de los capítulos veremos la dinámica cultural ocurrida por las relaciones de desplazamiento, transformación, aportaciones musicales y convivencia social y musical entre los músicos latinoamericanos caribeños y estadounidenses, como una visión analítica de su proceso, que va conformando el campo musical de los músicos y sus ritmos afroamericanos y afroantillanos. En ese sentido, en el primero partimos de la experiencia africana y afroamericana en América y su contacto con otros grupos socio-culturales del sur del continente, que es el punto para la conformación de dicho campo. Luego se sigue la experiencia de los músicos y sus culturas, a través de sus rutas político-económicas y geográficas. Las participaciones, mexicana, cubana y haitiana tuvieron un lugar destacado contribuyendo musical y culturalmente en Norteamérica, todo lo que incidió de alguna manera en la cultura de los afroamericanos, posibilitando las condiciones que dieron lugar a la expresión musical del jazz. Estudiamos a los africanos partiendo de sus tierras de origen, para tratar luego su condición social bajo el régimen de esclavitud en América del Norte. Enseguida me enfoco en la cultura de los afroamericanos, un grupo que adquirió una importancia fundamental ya que su lenguaje musical común, basado en las tradiciones populares y compartido por las diferentes comunidades, terminó por desplegarse por América. Los recursos expresivos, su tratamiento del ritmo, entre otras cuestiones, fueron elementos que sirvieron para conservar y extender esta tradición. Las poblaciones africanas y afroamericanas le dieron vida a la nueva música, la cual evolucionó dentro de contornos precisos que sustentaron su razón de ser y su devenir.

Estos músicos y los afrocaribeños se relacionaron directa o indirectamente con los mexicanos en algunas ciudades de este país, fuera para tocar o realizando otra actividad relacionada con la música. La aportación de los músicos latinoamericanos para el desarrollo de las nuevas expresiones musicales tuvo un lugar importante en la historia de esa interpretación y campo musical. Más adelante, la presente investigación se enfoca en las experiencias de los intérpretes mexicanos a partir de la movilidad y los recorridos que hicieron desde su país y

hasta Nueva Orleans y otros lugares de Luisiana. Además, se pudo analizar la estancia de estos músicos en ese país y su relación con los músicos afroamericanos y afrocaribeños, principalmente cubanos y haitianos. La aportación musical de los mexicanos, tales como las marchas, los valeses y las contradanzas que se tocaban en México, fueron importantes para el desarrollo musical de esa ciudad. Asimismo, pude concentrarme brevemente en cómo se introdujo esa música en territorio mexicano, lo que contribuyó no solo a enriquecer la cultura de todo el territorio nacional mexicano y otras partes de América Latina, sino a ampliar el campo musical de los ritmos afroamericanos y afroantillanos. En resumen, pude destacar la aportación musical de los intérpretes mexicanos en Nueva Orleans mediante su relación con los músicos afroamericanos y caribeños que trabajaron en esa y otras ciudades de Estados Unidos, quienes también contribuyeron establecer las bases de la nueva interpretación musical. Las agrupaciones mexicanas que visitaron Nueva Orleans, como la Orquesta del Octavo Regimiento de Caballería, modificaron con el tiempo la conformación de grupos musicales en varias ciudades de ese país. A esto se sumó la presencia de músicos como el pianista Ricardo Castro, quien trabajó en algunas de las ciudades estadounidenses, o el saxofonista Florenzo Ramos quien también fue decisivo para la escena musical y la formación del campo musical en esa ciudad. Asimismo, pude abordar a los músicos latinoamericanos y afroamericanos, quienes conservaron una movilidad al viajar en el interior de ese país o hacia América Latina y el Caribe. En ese escenario, la zona sur del Pacífico sirvió como medio de desplazamiento de músicos afroamericanos y latinoamericanos, quienes reprodujeron o incrementaron esos movimientos explorando en un espacio dominado por la lógica mercantil trazada con anterioridad.

En el capítulo segundo analizo el continuo y paulatino desplazamiento, transformación, aportación musical, convivencia social que conforma el campo musical de los músicos mexicanos, cubanos y afroamericanos en México y su relación con Estados Unidos y el Caribe. De este modo pude observar las relaciones entre esos intérpretes en varias ciudades de Estados Unidos, quienes luego se introdujeron durante el decenio de la Revolución (1910-1917) en territorio nacional. Con el fin de ese conflicto, en la frontera norte de México se generó un nuevo contexto musical en el que se empezaron a escuchar ritmos afroamericanos en ciudades como Tijuana y Juárez. En la primera, el pianista Jelly Roll Morton arribó en el decenio de 1920 para tocar en el bar Kansas City Bar creando cierto impacto. Esa y otras

visitas mostraron la interrelación entre los músicos de ese país y América Latina. En otros estados del territorio nacional se dieron indicios de esa música como en Baja California, Durango, Tamaulipas, Monterrey Puebla, Chiapas y Oaxaca, entre otras. La Ciudad de México se convirtió en el centro de la actividad musical afroamericana porque fue el espacio geográfico urbano-industrial más representativo del país en cuanto a esta cultura musical, sobre todo por la popularidad del foxtrot y shimmy y poco el jazz ya que la mayoría de la música eraailable que se asociaba, en parte, a esta. Fue el centro de la experiencia más representativa para la reproducción no solo de la música, sino del cine, la pintura y la poesía. Allí destacaron, no obstante, dos expresiones musicales que se alimentaron y se diferenciaron mutuamente: la música afroantillana y la afroamericana, que modificó el campo musical y que fue parte de la relación socio-cultural entre México y Cuba creada desde tiempo atrás. Los músicos mexicanos, entre 1919 y 1927, fundaron la All Nuts Jazz Band, Los Siete Locos del Jazz, la Winter Garden Jazz Band, la Norman King, entre otras, en medio de auge del baile de los ritmos síncopados. La industria político-mediática se plasmó paulatinamente en los salones de baile, la radio, la prensa y las empresas grabadoras. Se trató, a fin de cuentas, en espacios en donde los músicos mexicanos y algunos afroamericanos se encontraron para tocar en conjunto. La represión y la persecución política y cultural por parte del Estado posrevolucionario no se detuvo durante este proceso. Aquella acción no solo provino de las elites políticas, sino también de las culturales, entre los que se contaron los músicos y los periodistas. La radiofonía comercial y estatal, se consolidaron en territorio nacional. La XYZ de la Ciudad de México, entre 1919 y 1925 invitó a orquestas de jazz de Nueva Orleans; en algunos casos, también a mexicanas. Luego de la fundación de la XEW que con el lema “La voz de América Latina”, se convertiría en una de las empresas radiofónicas comerciales y privadas más activas y poderosas, sirvió como plataforma desde donde se dieron contratos a diferentes conjuntos para tocar en algún programa. La proliferación de los músicos de jazz y la música afroamericana en general se debió también al desarrollo de la industria de la grabación que empezó a dar sus primeras manifestaciones. Con el tiempo, las estaciones radiofónicas emplearon a una importante cantidad de músicos, compositores y directores de orquesta que fueron importantes creadores del jazz de las grandes bandas al estilo de Glenn Miller. Entre otros, se contaron con Gonzalo Curiel, Pablo Beltrán Ruiz, Juan García Esquivel y Luis Arcaráz. La música afroamericana en territorio mexicano y la actividad de

los músicos mexicanos tanto en el país como en Estados Unidos tomó un nuevo aire a partir del decenio de 1940, donde la influencia estadounidense se manifestó de manera más abierta y segura.

En el capítulo tercero estudio cómo se mantuvieron las relaciones de desplazamiento, transformación, aportaciones musicales y convivencia social y musical entre los músicos latinoamericanos, caribeños y estadounidenses, pero en un periodo de consolidación y transformación del campo musical de los ritmos sincopados afroamericanos y afroantillanos. Los músicos se manifestaron de manera abierta y decidida. Su movilización se llevó a cabo tanto al interior de la Ciudad de México como al exterior de la misma; así como en el Caribe, Latinoamérica y Estados Unidos. Nuevas influencias musicales se establecieron en territorio mexicano como la llegada del rock and roll y formas novedosas de interpretación jazzísticas como el swing. En un primer momento el rock fue adoptado por las orquestas y combos de jazz, pero luego proliferaron los grupos juveniles que le dieron un sentido particular teniendo efectos sobre el seguimiento laboral y musical de aquellos. Junto con esta música, el pensamiento existencialista influyó también cambiando el panorama musical y los espacios donde se ejecutaban estas interpretaciones. La producción y reproducción del jazz cuando se estableció en territorio nacional, no era el mismo, no solo los ritmos que interpretaban bebop y cool jazz, sino en los espacios de su consumo: los bares de jazz. Allí asistía un grupo más refinado y mucho más selectivo. Tomaron distancia en gran medida de lo que se reproducía anteriormente, pues el formato de las grandes orquestas perdió interés y tendieron a organizarse grupos pequeños. De ahora en adelante fueron llamados “combos”. Esa experiencia generó otro de los fenómenos sociohistóricos de los músicos de mediados de siglo que se anuncia con: “llega, toca, lárgate”, pues llegaban a un bar, a tocar jazz, y luego se retiraban para asistir a otro. Fueron lugares y ocasiones propios y propicios para la reproducción y realización elitista, como ya se ha anunciado líneas arriba. Se dio en un periodo de contradicciones y confrontaciones en el seno de esa misma clase social, porque si bien fue una práctica del sentido común, siguió siendo intolerante para una parte de las elites políticas posrevolucionarias que no solo residían en el gobierno, sino que eran parte del sector dominante en general. Así, el sistema de relaciones sociales y musicales (o campo musical) entraban en confrontación. La defensa de la familia y las buenas costumbres llevada a cabo por el regente Ernesto Peralta Uruchurtu, contradujo la realización cosmopolita euro-

estadounidense como el cine, la música, los lugares de la vida nocturna, entre otros aspectos, que en cierto sentido la impidieron. Frenó una parte del desarrollo de los músicos de jazz, pero que no se consiguió en su totalidad pues había una cantidad de lugares para tocar. Todo un fenómeno musical, en definitiva, que a lo largo del periodo estudiado dio muestra de una dinámica cultural y campo musical que sirvió de crisol para el jazz.

Los límites explicativos e investigativos

La presente investigación se realizó en medio de un contexto adverso. La pandemia de Covid-19 llevó a que se modificara en gran medida el planteamiento original. Se había propuesto trabajar un área distinta, pero siempre dentro del marco latinoamericano. Es decir, se plateó hacer un estudio comparativo del jazz en Chile, Argentina y México, por ser espacios que exponen su lejanía y a su vez su cercanía en relación al lugar en donde se dieron las incipientes formas del campo musical del jazz: Estados Unidos. Sin embargo, la pandemia provocó grandes limitaciones para realizar no solo una mejor y minuciosa investigación, sino un mejor análisis. Derivado de dichas condiciones sanitarias, se cancelaron estancias de investigación y por tal motivo no realicé actividades de búsqueda de información en los países seleccionados, pues en gran parte se cerraron espacios para el trabajo investigativo. Como es del conocimiento de los investigadores, los archivos permanecieron cerrados de manera temporal no solo en esos países, sino también en México en el que podría parecer más fácil conseguir información para, por lo menos, tratar este caso, ya que fue uno de los que elegí y además porque es el país de residencia y de nacimiento. La ventaja, sin embargo, es que llevaba algún tiempo investigando el caso mexicano gracias a lo cual se pudo continuar con el trabajo sin que alterara en gran medida su estudio, aunque sí limitado debido a la imposibilidad de asistir al Archivo General de la Nación y no realizar entrevistas que se tenían programadas.

Otro de los problemas que me impidieron avanzar se debió al deterioro de mi salud. Me contagié de Covid-19 y al mismo tiempo adquirí el Síndrome de Guillain-Barré, una enfermedad que ataca a sistema nervioso y paraliza el cuerpo. Permanecí sin movilidad y también sin poder hablar. Los primeros contagios en México tuvieron efectos desastrosos, y yo enfermé en ese contexto, justo en mayo de 2020, poco tiempo después de que se asentara en el país. Viví esos momentos de mayor gravedad. Bajo este estado de salud mermado, me

fue imposible retomar mis actividades durante varios meses y, como se dijo, se retrasó la investigación. Es curioso que cuando estaba acostado en una cama, imposibilitado por los efectos del síndrome citado, escuchaba precisamente jazz que me ayudó a reponerme y mantener un buen estado de ánimo durante todo el tiempo de recuperación.¹⁶ Al poder escuchar estos ritmos, me dieron herramientas subjetivas para enfrentar esta adversidad, en un contexto de poca solidaridad por donde se asentó esta enfermedad;¹⁷ lo cual expresa el tiempo en que vivimos. Debido a lo expuesto anteriormente, tuve que hacer un ajuste con lo planteado. Así, al tiempo de lograr mi salud mediante un largo periodo de terapias, decidí estudiar el caso mexicano y su interrelación con el Caribe (Cuba) y Nueva Orleans. La presente investigación, por tanto, cumple con el enfoque latinoamericanista, aunque no tanto con su propuesta original. Pero finalmente he llegado al final de la obra iniciada lo que ya puede ser considerado como un primer paso para seguir en la construcción de una historia musical latinoamericana en sus múltiples expresiones como lo es el jazz

¹⁶ Esta manera de escuchar música, Aaron Copland lo clasificó en el plano sensual, es el modo más sencillo de escucharla y por puro placer que produce el sonido musical. Es el que, según el autor, la oímos sin pensar en ella ni examinarla. Este atractivo sonoro engendra una especie de ánimo tonto pero placentero. Sin embargo, durante este tiempo, no solo intentaba escuchar el jazz en este plano, sino también lo que llamó el expresivo, que se trata de entender el significado de las notas en particular y la música en general. Aaron Copland, *Cómo escuchar la música*, op. cit., pp. 17-19.

¹⁷ Cuando me encontraba enfermo, los hospitales se encontraban saturados y sin preparación para enfrentar el problema. Las dificultades me impidieron ingresar a uno; además de la desconfianza que se tenía del IMSS e ISSSTE, debido a que había pacientes que no sobrevivían. La solución que se encontró, fue asistir a los privados, costeándome yo mismo los gastos que precisamente la beca de estudiante me sostuvo, y con el apoyo económico de la familia. Cabe decir que varios consultorios de carácter privado me rechazaron por estar contagiado; no me aceptaban el ingreso.

Capítulo 1

Los nacientes ritmos del jazz: la participación de las distintas poblaciones trasatlánticas en Nueva Orleans

Los negros tocaron jazz como en su momento cantaron blues o, aun antes, gritaron cánticos en aquellos campos anónimos, puesto que era una de las pocas áreas de expresión humana a su disposición. Los negros que sintieron el impulso del blues, y luego del jazz, como un medio de expresión específico, se volcaron naturalmente hacia la música. Eran menos las consideraciones sociales, extra-expresivas, que podían descalificar a un negro que intentara ser escritor (o incluso ascensorista). Cualquier negro que tuviera alguna ambición literaria, en la primera mitad de este siglo, debía desarrollar una lealtad tan poderosa hacia los sacramentos de la cultura norteamericana de clase media, que la idea de escribir sobre jazz probablemente lo horrorizaba.

Leroi Jones¹⁸

Parto de la idea de que los ejecutantes de los ritmos afroamericanos experimentaron un proceso continuo de producción de sonoridades desde la esclavitud de los pueblos africanos tanto en África como en América.¹⁹ Durante este periodo, proliferaron las bases del campo musical de los ritmos afroamericanos que con el tiempo tuvieron cierta influencia y participación de América Latina. La humanidad constituye un total de procesos interconectados no solo con el presente, sino con el pasado. Por lo que los músicos y la música tienen vinculaciones históricas como culturales con otras partes del mundo. Esa experiencia africana y afroamericana estuvo íntimamente vinculada con la producción de la música no solo en el continente africano, sino en América, particularmente en el sur de Estados Unidos, el Caribe y una parte de América Latina, cuna de su proliferación. Allí empezaba el campo musical afroamericano y afroantillano que se modificará a través del tiempo y de acuerdo a las relaciones de fuerza. Bajo esa idea, la esencia humana muestra un

¹⁸ Leroi Jones (Amiri Baraka), *Black Music. Free jazz y la conciencia negra 1959-1967*, Buenos Aires, Caja negra, 2007, p. 14.

¹⁹ No existen muchos orígenes como alguna vez aseguró Roberto Aymes. Véase: *El Jazz en México. Una historia sincopada. Inmemorian*. XEIPN. Canal Once. Eric Montenegro, et al. Clasificación A. México, 2005. Al relativizar se pierde la importancia que los pueblos africanos tuvieron al establecer las bases del jazz. Si bien, muchos otros pueblos, como veremos, intervinieron en su origen y proliferación, pero no quiere decir que existan varios patrones para medir su veracidad.

cambio cultural constante, que no dejó de ser parte de dicho proceso. Estuvo impulsado por la contradicción y el conflicto que permeó desde en un primer momento. Las relaciones entre esclavistas y esclavizados es un punto de partida. A medida que el modo de producción capitalista se imponía en muchos rincones del planeta, apropiándose de los recursos culturales, políticos y económicos ajenos o independientes, a los africanos y afroamericanos se les obligó a trabajar en los campos de cultivo, como nos cuenta Leroi Jones. En ocasiones se adaptaron a las nuevas condiciones, provocando su transformación de manera continua, sin abandonar algunas de sus tradiciones musicales. Conservaron algunos de sus elementos para sobrevivir, que a su vez se convirtieron en un medio de resistencia. En el presente apartado partimos de la experiencia africana y afroamericana en América y su contacto con otros grupos socioculturales del sur del continente (Latinoamérica y el Caribe) que tiempo después llegaron a Nueva Orleans. Al mismo tiempo, quienes proveyeron algunas bases de esa música. Es decir, los latinoamericanos y los caribeños también contribuyeron al desarrollo de la cultura afroamericana, que luego expandieron por América Latina. La finalidad es saber cuáles fueron las relaciones dinámicas o vinculaciones culturales que produjeron las condiciones para la proliferación del campo musical del jazz en las que participaron los músicos de distintas poblaciones trasatlánticas. Abordaremos las relaciones sociales y culturales, es decir, desplazamiento, aportaciones musicales, convivencia y conflicto social y musical entre los músicos afroamericanos y latinoamericanos que dieron lugar al jazz. La experiencia de los músicos y sus culturas, las rutas político-económicas y geográficas en las que se manifestaron, forma parte de este análisis. La relación mutua y constante que se dio entre América Latina y el Caribe con Estados Unidos es inherente a lo largo de la historia de esa música.

1.1 La experiencia afroamericana en la proliferación de los nuevos ritmos

Según gran parte de los estudios ya realizados, los intérpretes de los nuevos ritmos provinieron en buena parte de la población que vivió bajo el influjo y sometimiento de la institución dominada por la población blanca: la esclavitud. De ahí que el incipiente campo musical del jazz proviene indudablemente de la resistencia social y cultural.²⁰ La esclavitud,

²⁰ La mayoría de esta información proviene de las investigaciones ya realizadas, es decir, se apoyan de las fuentes secundarias. Por lo que daremos por cierto toda afirmación.

como institución, es bastante antigua.²¹ Si nos situáramos particularmente en África, de donde provenían estas comunidades, esa experiencia no les era desconocida.²² Claude Meillassoux menciona otros lugares en donde se extendieron redes comerciales y práctica de la esclavitud, relacionadas con las relaciones económicas y políticas, como en Sudán durante el dominio de los árabes en el norte de África en el siglo X.²³ Con el dominio de Europa y su expansión, sin embargo, se convirtió en una industria capaz de fortalecer su poder económico. Los nuevos escenarios dominados por los colonialistas europeos, por tanto, provocaron cambios en la práctica cultural cotidiana de los cautivos desde el mismo momento en que fueron arrancados de sus tierras. Su nuevo contacto en América generó conflictos que solo una parte de la música ayudo a sobrevivir y su vez se fueron adaptando a su entorno.²⁴

1.1.1. La tradición musical de los pueblos africanos en América

El inicio del traslado y desplazamiento forzoso de esclavos se fecha en 1619 cuando se embarcó un lote en la costa occidental de África un barco negrero portugués llamado *San Juan Bautista*. Esa embarcación generó múltiples resistencias que se repitieron en muchas otras. Algunos estudios refieren precisamente al secuestro y la resistencia que fueron dos expresiones contrapuestas desde el principio; por lo que no aportaremos nada nuevo en este parte, sino reivindicaremos las condiciones por las que se generaron los ritmos afroamericanos (e incluso afroantillanos). Se inició así un cambio de percepción de la realidad y la cultura de los cautivos. Hablaban lenguas diferentes, dificultando su comunicación entre ellos; impidiendo así organizar una rebeldía de grandes proporciones. Los secuestros y las luchas de resistencia no faltaron tanto en tierra como por mar, partieron desde África, muchas de las cuales fueron brutales.²⁵

²¹ Manuel López Poy afirma que “la esclavitud existía en África desde tiempos ancestrales y los perdedores de los enfrentamientos tribales se convertían en esclavos de los vencedores”. Manuel López Poy, *Todo blues. Lo esencial de la música blues desde sus orígenes a la actualidad*, Barcelona, Redbook ediciones, 2018, p. 17.

²² Meillassoux menciona que en África sobre todo en la zona sahelosudanesa, “la esclavitud se inscribe de golpe en un contexto intercontinental que pone en juego a instituciones guerreras y comerciales que son las condiciones de su existencia”. Claude Meillassoux, *Antropología de la esclavitud*, México. Siglo XXI, 2013, p. 49.

²³ *Ibid.*, p. 50.

²⁴ Eric W. Wolf asegura que “Al otro lado del Atlántico, la organización y las orientaciones de grandes poblaciones africanas se transformaron grandemente por causa del tráfico de esclavos”. Eric W. Wolf, *Europa y la gente sin historia*, México, FCE, 2016, p. 16.

²⁵ El antropólogo Daniel Montañez asegura que “Las rebeliones en los puertos eran constantes y continuaban en los barcos. Este pensamiento optó por el suicidio, que era efectuado a la menor oportunidad de agarrar un

filo con el que cortarse la garganta o tirarse por la borda. Pero generalmente se puso al servicio de romper las cadenas y cortar las gargantas de sus captores en los pocos casos en que eso fue posible. Se estima que murieron más de 10 millones de personas en este proceso, quedando con vida cerca de la mitad de los que habían comenzado el siniestro viaje. Llegados a su destino eran vendidos como mercancías en subastas donde se mostraban desnudos para el que el estado de salud de sus cuerpos se revisara por los compradores como si fueran ganado". Daniel Montañez Pico, *Marxismo negro. Pensamiento descolonizador del Caribe anglófono*, México, Akal, 2020, p. 25.

Se regularizaron los conflictos en los puertos; que fueron espacios de dominación y control, pero también medios de expansión económica, social y cultural desde el siglo XVI. Desde fechas tempranas generaron expresiones de resistencia que se relacionaron con la música. Los africanos guardaron una parte de sus prácticas culturales que les procuró mantenerse socialmente e imprimirse en las relaciones sociales de América del Norte. Las cuales se manifestaron en muchos otros puertos del continente africano y americano, condicionando en cierta forma la cultura musical en las nuevas tierras. Entre los secuestradores también se dieron pugnas y contradicciones. Se reflejó en la ambición por apoderarse de los secuestrados. De acuerdo con Manuel López Poy, a los pocos días de navegación un barco fue asaltado por un buque corsario inglés, el *White Lion*, que se hizo de una carga humana.²⁶ A finales de agosto, ese corsario desembarcó en el puerto de Jamestown, Virginia, colonia británica, con los cuales serían los primeros esclavos africanos que llegaron a la Norteamérica anglosajona. Los cautivos entraron en desolación, al encontrarse en unas tierras extrañas y ajenas; siendo una expresión que motivaron nuevas circunstancias culturales, que estuvo relacionada con el desplazamiento de los cautivos y la producción de innovadas expresiones musicales. La llegada de los primeros africanos a esa colonia británica, es la versión más extendida y aceptada por una parte de la historiografía oficial,²⁷ y de otras posturas,²⁸ que también retomamos. Los cautivos fueron sometidos a un tipo de sujeción que gestionó la producción económica de las nacientes colonias británicas. De la apropiación de la fuerza del trabajo esclavo, se generó la concentración de riqueza de los secuestradores blancos.²⁹

²⁶ Manuel López Poy, *Todo blues. Lo esencial de la música blues desde sus orígenes a la actualidad*, op. cit., p. 14.

²⁷ Coincide con la postura del historiador estadounidense, Howard Zinn, para quien afirma que la necesidad de esclavos, por parte de los virginianos, se debió a la urgencia de obtener mano de obra para cultivar trigo. La finalidad, obtener la comida necesaria con la cual sobrevivir, luego de un periodo de hambruna, así por la incapacidad de dominar y usar a los llamados indios y blancos empobrecidos como trabajadores agrícolas en las nuevas tierras. Al mismo tiempo, se debió también a la urgencia de desarrollar la industria de exportación de tabaco hacia Inglaterra. Howard Zinn, *La otra historia de los Estados Unidos*, México, Siglo XXI, 2010, p. 27.

²⁸ Angela Moyano Pahissa asegura que “la primera colonia, la de Virginia, se formó en 1607. Muchos de los primeros inmigrantes murieron, así que pronto se pidieron más hombres a la compañía fundadora. Se puede decir que la primera colonia se fundó como una empresa mercantil y que la temprana historia de su sociedad puede explicarse por medio de las relaciones entre los factores de producción: recursos físicos, trabajo y capital”. Angela Moyano Pahissa, “Diversidad sociocultural: inmigrantes, indios, religión”, en Angela Moyano Pahissa y Jesús Velasco, *EUA. Documentos de su historia socioeconómica I*, México, Instituto de investigaciones Dr. José María Luis Mora, 1988, p. 17.

²⁹ Moyano y Velasco aseguran que “la Compañía Holandesa de las Indias Occidentales llevó el primer cargamento de negros a Virginia. Era imperativo obtener mano de obra y los indios norteamericanos no

Algunas posturas señalan que los africanos en sus primeros años en la América anglosajona no tenían el calificativo de esclavos, sino de siervos o sirvientes.³⁰ Su estatus social todavía era menor que el del esclavo.³¹ En la práctica, sin embargo, los esclavistas recurrieron a la razón para que realizaran actividades relacionadas con la productividad. Se incrementó en proporción al recurso de su inteligencia. Implicó el reconocimiento, en grados diversos, de sus capacidades de *homo sapiens*, con un ingrediente de nociones de obediencia. Los cautivos, no obstante, ocultaron su inteligencia como una forma de mantener sus actitudes de resistencia. Dicho reconocimiento es quizá uno de los aspectos que generó un vacío y debilidad de las practicas esclavistas que llevaron a los esclavos a conservar no solo parte de sus costumbres, sino que, de manera sutil e inteligente, producir y reproducir parte de su cultura musical, que sirvió al mismo tiempo para cuestionar su situación social. La sujeción impuesta por los secuestradores no fue del todo absoluta.³²

Las colonias inglesas formaron un espacio cerrado a diferentes nacionalidades. Se desarrolló un sentimiento racial marcado por el odio, el menosprecio, el paternalismo y la exclusión. Al mismo tiempo, una discriminación racial y religiosa. En Nueva Inglaterra se creó un territorito solo para los calvinistas puritanos. La llegada no solo de esclavos, sino de los colonos ingleses blancos, supuso también el advenimiento de sus melodías musicales.³³ Las interpretaciones musicales europeas vieron primero el continente

se prestaban para tal empresa. De ahí entonces que el tráfico de negros se convertiría en un comercio productivo conforme iba pasando el tiempo”. Ibid., p. 19.

³⁰ Howard Zinn señalaba que en un principio se les consideraba como objetos o cualquier otra cosa, pero menos esclavos. Howard Zinn, *La otra historia de los Estados Unidos*, op. cit., p. 28.

³¹ Aunque esta afirmación sería refutada luego, aunque indirectamente, por el antropólogo Claude Meillassoux, al decir que solo en el derecho romano se describe al esclavo como un objeto de propiedad, que es enajenable y sometido a su propietario. Claude Meillassoux, *Antropología de la esclavitud*, op. cit., pp. 11-12.

³² Los ingleses y los africanos no fueron los únicos en las colonias. Antes lo habían sido las comunidades originarias, a quienes se les expropiaron sus tierras y luego se les persiguió y asesinó, por tal motivo también tomaron una actitud de resistencia. En 1620 en la Norteamérica anglosajona inglesa, según Angela Moyano Pahissa, se componía de cuatro tipos de inmigrantes, que de hecho el fomento a la inmigración se volvió un negocio rentable, a los que se sumaban los pueblos originarios norteamericanos, además que fue una fuente de riqueza que impulsó la acumulación originaria de capital: “los colonos, que habían llegado a virginia por motivos lucrativos; las mujeres, cuyo motivo principal había sido la búsqueda de matrimonio, y los negros, inmigrantes forzados, vendidos por sus propias autoridades o secuestrados por los traficantes. A ellos había que añadir el cuarto grupo, formado de disidentes religiosos llegados a Plymouth. Así, religión y comercio fueron los grandes motivos de inmigración”. Angela Moyano Pahissa, “Diversidad sociocultural: inmigrantes, indios, religión”, op. cit., p. 19.

³³ Manuel López Poy afirma que “la entrada de esclavos en las colonias británicas en el norte de América pasó de 21. 000, entre 1619 y 1700, a 189.000 en los siguientes años. Se había puesto en marcha un negocio tan inhumano como lucrativo, la trata de esclavos con destino a las plantaciones de los futuros

americano. Trajeron consigo también sus sonidos que modificaron el ambiente social y cultural. La tradición musical inglesa entró en contacto desde el principio en las nuevas tierras, que tuvo con el tiempo una fuerte influencia y vinculación con la proliferación de nuevas interpretaciones musicales. Las primeras canciones populares fueron los salmos y los himnos religiosos que florecieron en Nueva Inglaterra. Una expresión muy distinta al resto que llegaron a América. Pertenecían al grupo de puritanos que arribaron a Plymouth entre 1620 y 1630, quienes defendían la pureza con la palabra de Dios y el estudio de la Biblia. Para este grupo la salvación se predetermina por la conciencia divina, siendo el individuo el único responsable de su destino. La gracia divina se manifestaba en la disciplina, en el éxito, así como en la corrección de la vida cotidiana. Este aspecto incidió no solo en la conformación de la sociedad estadounidense, sino en la interpretación musical, parte de ella en la afroamericana.³⁴ Los primeros peregrinos llevaron consigo el *Libro de los Salmos* de Henry Ainsworth. *The Old Hundredth* se convirtió en uno de los salmos más populares que era un himno de alabanza a Dios en los que se leía: “Llor a Dios, de quien emanan todas las bendiciones”.³⁵

No sabemos si en los primeros años se transportaron instrumentos musicales, sin embargo, sabemos que en los últimos años del siglo XVII por la información que nos proporciona Irving L. Sablosky que “los barcos que cruzaban el mar hacia las florecientes plantaciones de tabaco, llevaban también laúdes, espinetas, violines, oboes y caramillos, para el deleite y entretenimiento de los plantadores”.³⁶ Los esclavos escucharon esa música en las casas de los esclavistas y en las plantaciones, siendo un contacto e interrelación entre esos grupos sociales no solo con la música y religión occidental, sino también con los instrumentos. Paulatinamente, y de manera clandestina, se adaptó el violín; para los cautivos se convirtió en una vía temprana de transmisión, apropiación y adaptación a la cultura religiosa y musical; aunque acostumbraban crear sus propios instrumentos, siguiendo una parte de sus tradiciones. Los africanos no se dejaron

Estados Unidos”. Manuel López Poy, *Todo blues. Lo esencial de la música blues desde sus orígenes a la actualidad*, op. cit., p. 16.

³⁴ David Ewen señala que desde “1572 los hugonotes franceses habían introducido la salmodia francesa en el territorio de las Carolinas, donde se cultivaron durante un breve periodo, y que, en el curso de una estancia de varias semanas en la Costa de California en junio de 1579, los hombres de sir Francis Drake se ejercitaron en la interpretación de la salmodia inglesa”. David Ewen, *Historia de la música popular norteamericana. Las canciones populares, el teatro musical y el jazz en los Estados Unidos de América, desde la época colonial hasta nuestros días*, México, Novaro, 1965, p. 11.

³⁵ *Ibíd.*

³⁶ Irving L. Sablosky, *La música norteamericana*, México, Diana, 1971, p. 16.

controlar del todo para no reproducir en su totalidad la instrumentación musical europea, sino que constituyeron sus propios instrumentos. La música y los instrumentos, si bien fue un acto de resistencia, también una forma de conservación de sus costumbres. Expresó una crítica al poder. La música religiosa de los puritanos representaba una expresión que justificaba su existencia.³⁷ En la medida que se establecía la música de los colonos blancos y se institucionalizaba culturalmente, los pueblos africanos también manifestaban sus ritmos musicales que por sí mismos representaban prácticas diferentes y posiblemente contrarias a las que practicaban los colonos ingleses. Todo lo que generó restricciones y prohibiciones para interpretarlos.

En África occidental existían sociedades de castas tradicionales. Se encontraban los cantores o intérpretes que se conoció con el nombre de “griots”, los cuales se conservaron en cierto sentido en América del Norte.³⁸ Dicha tradición se mantuvo, pero luego se mezcló con lo que se desarrolló en las nuevas tierras. El concepto de modernización cultural, propuesto por Gilberto Giménez, es pertinente en este sentido. Refiere que lo nuevo se mezcla con lo antiguo, en el que la tradición incorpora y estimula la modernización. Los africanos, por tanto, no se mantuvieron al margen de sus tradiciones, sino observaban su contexto social y cultural, retomando lo que les resultaba útil de la cultura de occidente; así establecieron una vinculación y conexión con su entorno. Siendo, al mismo tiempo, un medio de adaptación; que generó que cambiara su cultura. La figura del intérprete tenía un lugar destacado en los pueblos del norte de África; dicha tradición se trasladó al continente americano e incidió en las nuevas interpretaciones musicales, modificando la ejecución musical occidental. Esa cualidad se estableció en la cultura dominante, como parte de la resistencia de los africanos y afroamericanos. De esta forma

³⁷ En una fecha temprana (1684), este grupo social se movilizó social y políticamente generando una controversia en la que argumentaba su rechazo a una parte del baile que se practicaba entonces considerándola “pecaminosa”. En la cual se decía que “más nuestra inquietud se refiere al baile ‘ginecándrico’, o al que comúnmente se denomina baile mixto y promiscuo; a saber, de hombres y mujeres juntos (ya sean viejos o jóvenes). Ahora bien, afirmamos terminantemente que esto es totalmente ilegal y no puede tolerarse en un lugar como la Nueva Inglaterra sin incurrir en un grave pecado”. Si bien refiere a una colonia en particular, las prohibiciones hacia los bailes que practicaban los blancos no eran ajeno al resto, pues incluso sería también sobre los que practicaban los cautivos, a los cuales les fueron rigurosamente prohibidos. “Increase Mather: los puritanos en contra de la frivolidad”, en Angela Moyano Pahissa y Jesús Velasco, *EUA. Documentos de su historia socioeconómica I*, México, Instituto de investigaciones Dr. José María Luis Mora, 1988, p. 81.

³⁸ En una sociedad, que la antropología (occidental) clasifica como, de castas, se ordenan jerárquicamente grupos de personas que se dedican a determinadas ocupaciones. Esos grados se basan en el grado de la especialidad de la casta y la posición que ocupa en la escala de la misma. El griot ocupaba y ocupa una de las posiciones más altas de las sociedades tribales africanas.

el intérprete cobró mayor importancia sobre el compositor, a diferencia de la perspectiva occidental que se presenta en sentido inverso.³⁹

El griot ocupó un lugar destacado en las comunidades tribales de África occidental; se le consideró un integrante especializado. Si bien existen otros atributos, considero rescatar el papel de músicos y cantores que valieron para conservar una parte de su cultura y memoria histórica. Se transmitió de forma oral que incidió en las futuras generaciones que produjeron nuevas expresiones musicales. La innovación se relaciona con la invención de las mismas; una parte siguió esa tradición. La cual no sería música escrita, sino el músico y su estado de ánimo al momento de interpretar. Lo que fue después el campo de la música afroamericana, mantuvo por largo tiempo dicha tradición, misma que se manifestó en el blues y el jazz, por citar dos casos.

Según los estudios antropológicos e históricos, los esclavos en las nuevas tierras provenían de la África Occidental, lo que actualmente se dividen los países de Senegal, Guinea, Gambia, Sierra Leona, Liberia, Costa de Marfil, Ghana, Togo, Gabón, Camerún, Congo, Nigeria y Benín. Al referirnos a esta parte, dejamos constancia de que constituye una percepción que se relaciona con un criterio general de cómo las experiencias socio-culturales viajaron en el tiempo y siempre relacionadas y conectadas histórica, geográfica y culturalmente con otra porción del mundo, bajo un contexto particular como fue la esclavitud. Así algunos pueblos, poseían una organización política avanzada, con una estratificación social jerarquizada en reyes, gobernadores y nobles;⁴⁰ otros asentamientos

³⁹ Matthew Clarke nos explica el rol que tenía esa casta en algunas comunidades africanas: “Desde antiguo, el griot quedaba bajo el patrocinio de un mecenas al que acompaña en los momentos claves de su vida, recordándole las obligaciones de su linaje. Como explica el griot contemporáneo Mamadou Kouyaté, “los griots conocen la historia de los reyes y, por esa razón, son sus mejores consejeros. Cada rey requiere un cantante para perpetuar su memoria, ya que la memoria del hombre es corta. Nosotros, los griots, somos depositarios de la sabiduría del pasado. Quien conoce la historia de un pueblo, puede predecir su futuro. Cuando, hace setecientos años, Sundiata Keita reconcilió los distintos reinos de los mandignos bajo un solo imperio, los griots se encargaron de formular la constitución oral. En una época en que nadie se fiaba de la palabra escrita, los griots eran las bibliotecas en cuyos estantes había tomos de historia y derecho, filosofía y ciencia, chistes y fábulas, además de periódicos. Los griots eran comentaristas políticos, autorizados a burlarse de cualquier persona a través de proverbios y metáforas. Podían amonestar a un rey e, incluso, llegar a destronarlo. Así pues, no es sorprendente que en África se desarrollase una tradición de extravagante generosidad hacia los músicos: inspiraban miedo, además de cierto desprecio. Una rígida estructura social les impedía bodas fuera de su casa; de esa manera se negaba a los griots el ejercicio del poder político, y sus secretos quedaban protegidos”. Matthew Clarke, *Músicas del mundo: África*, Madrid, 1995, pp. 8-10.

⁴⁰ Eileen Southern, *Historia de la música negra norteamericana*, Madrid, Akal, 2001, p. 16.

en clanes⁴¹ o tribus.⁴² Eran los pueblos Yoruba, Fanti, Susu,⁴³ Akan, Igbo, Fanti, Bantúes, Fulani, Ashanti, Wolof, Malinke, Bakongo y Baulé,⁴⁴ que al momento de ser llevados a tierras ajenas y completamente desconocidas, conservaron una parte de sus tradiciones. Dentro de las cuales, las más comunes fueron la música y el baile, actividades que se realizaban colectivamente, aunque algunas de manera individual.⁴⁵

De estos pueblos cabe considerar a los del norte del continente que no solo produjeron su propia cultura, sino que se adecuaron a la influencia árabe. Esta cualidad le dio una particularidad a la música. Incluso generó una distinción en América, es decir, en el norte propiciaron lo que llegó a denominarse jazz afroamericano; en el sur, jazz latino. Nunca dejaron de estar en contacto y su vinculación siguió siendo constante. Ya desde la invasión árabe-musulmana de Europa y el norte de África en el siglo VIII, según el filósofo Luc Delannoy, transformaron las prácticas culturales en los territorios ocupados.⁴⁶ El desplazamiento y la conquista de estos sobre Europa, marcó también la música de Francia, Portugal y España. La influencia árabe y africana imprimió ciertos ritmos en la práctica musical en una parte del continente europeo.

⁴¹ Clanes: grupos de familias de descendencia unilineal que reúnen una serie de linajes que descienden de un antepasado común, es decir, una forma de organización social en la que los individuos se agrupan en familias que forman un clan o clanes, y unidos por tener un antepasado común, en ocasiones legendario. Luis Pancorbo, *Abecedario de antropologías*, Madrid, Siglo XXI, p. 131.

⁴² El término "tribu" es una asignación de las instituciones político-económicas occidentales, que proviene de la antigüedad, y expresa la filiación por nacimiento a un grupo. Esta visión y definición fue aplicada por los antropólogos evolucionistas a fines del siglo XIX para distinguir a las comunidades que encontraban a su paso durante el proceso de expansión, dominio y explotación occidental en África. También designa una forma de organización social o unidad política, de la cual exige una identidad cultural, se aplica a comunidades muy distintas en cuanto a mantener un orden social sin que tenga una autoridad centralizada. De acuerdo con ésta, es que se distingue dicha unidad. Hay por lo menos dos tipos de unidad política: 1) La tribu como etapa de la evolución y 2) La tribu como grupo reconocido en torno a una frontera estatal. La concepción de "tribu" ha sido defendida y criticada por una cantidad de antropólogos, pero en cierto modo, este concepto designa una forma institucional de las comunidades. Los pueblos africanos que fueron llevados a América tenían particularidades, entre los que se encontraban las llamadas "tribus". Pierre Bonte y Michel Izard, *Diccionario de etnología y antropología*, Madrid, Akal, 2008, p. 716.

⁴³ Frank Tirro, *Historia del jazz clásico*, Barcelona, Robinbook, 2001, p. 26.

⁴⁴ Eileen Southern asegura que antes de la llegada de los europeos dichos pueblos eran dominados por imperios como Ghana, Malí, Songhay, Kanem-Bornu, así como los estados Mossi y Hausa. No obstante, durante el periodo del comercio trasatlántico de esclavos, los reinos, estados y ciudades-estados dominantes eran Ashanti, Benin, Dahomey, Delta, Gambia, Oyo y Senegal. Eileen Southern, *Historia de la música negra norteamericana*, op. cit. p. 16.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 15.

⁴⁶ De acuerdo con Luc Delannoy, en el año 700 llegaron un grupo de árabes a la isla de Pemba y luego a la costa oriental de África, entrando en contacto con las tribus bantúes. Y en 711, penetraron en España. Durante ocho siglos de dominio y conquista, la música europea y africana se arabizaron. A su vez que la música africana penetró en la música de los conquistadores árabes. Luc Delannoy, *¡Caliente! Una historia del jazz latino*, México, FCE, 2003, p. 28.

La influencia árabe, por citar un caso, se manifestaba en la tradición del griot. Las comunidades africanas tomaron esa tradición oral de forma distinta. Según el estudio de Arturo Chamorro Escalante, el cantor ejecutaba las oraciones de Dios, que remitía a la lectura del Corán; una actividad también reproducida en la región del sub-Sahara.⁴⁷ Dicha cualidad se exportó a las tierras de América que se conservó de cierta manera durante el periodo de esclavitud y con el tiempo se transformó, distinguiendo a la música afroamericana del siglo XX. La esclavitud fue la causa del desplazamiento que llevó a la innovación de nuevas interpretaciones musicales. Se relacionó, según Samuel Charters, con una de las expresiones del músico afroamericano: el blues.⁴⁸ Los cantos del griot, se vincularon directamente con la música afroamericana como el gospel, por citar otro caso.

El imperio español trasladó a 150, 000 esclavos a Sevilla quienes luego se incorporaron de manera forzada a la vida cultural y económica. Protegieron sus prácticas musicales hasta su traslado al Nuevo Mundo, manteniéndolas en la memoria que luego se transformaron en el nuevo entorno. Siguieron una tradición cristiana, influenciados por sus raptos. Estos grupos en América, dieron lugar a lo que hoy se conoce como jazz latino, que se distinguió, según Ned Sublette, por seguir en sus interpretaciones un tiempo lineal, un canto silábico, uso de la clave rítmica, tonos fijos y ciclo de dos acordes repetitivos.⁴⁹ A ellos los colonizadores españoles les impusieron también una serie de restricciones y prohibiciones. España llevó un porcentaje de esclavos hacia los puertos de lo que hoy se conoce como Cuba, Santo Domingo, Puerto Rico, Colombia, Venezuela, México y Panamá.

De acuerdo con Sublette, los esclavos de África occidental que trasladaron a América del Norte desarrollaron sus interpretaciones con el uso del tiempo de swing, canto melismático, modo rítmico, notas del blue moduladas o reflexivas y cambio de los acordes de la estructura del tema en el que se incluye el blues de doce compases.⁵⁰ Los esclavos de los dos imperios llegaron a compartir rutas comunes. Independientemente de quienes

⁴⁷ Jorge Arturo Chamorro Escalante, "El papel de los Griots como cantores-historiantes y mediadores sociales", en *Relaciones*, año 1993, volumen 14, número 53, p. 219.

⁴⁸ En su estudio Samuel Charters cita un párrafo que resulta importante destacar en el que se dice que "la gente me sigue preguntando donde surgió el blues, y todo lo que puedo decir es que, cuando yo era un muchacho, siempre estábamos cantando en los campos. En realidad, no cantábamos, ya sabes, gritábamos, pero inventábamos nuestras canciones sobre cosas que nos estaban sucediendo en aquel momento, y creo que es ahí donde empezó el blues". Samuel Charters, "Reconstruyendo los orígenes", en Lawrence Cohn, *Solamente blues*, Madrid, Odin, 1994, p. 13.

⁴⁹ Ned Sublette, "Lo latino y el jazz", op. cit., p. 2.

⁵⁰ *Ibíd.*

fueron sus raptos, con el tiempo los africanos o sus descendientes se concentraron en la mayor parte importante en el Caribe. Por lo que las culturas del norte y del sur, con sus diferencias tanto en África como en América, estarían en contacto permanente, manteniendo un sistema de relaciones sociales. En otras palabras, los músicos de jazz afroamericano y de jazz latino, siguieron manteniendo enlaces importantes y continuos que permitieron la mutua retroalimentación constituyendo un campo musical que, como veremos, mantuvo una relación particular con México.

La apropiación de una clase social sobre otra se convirtió en un asunto legal en Europa y se trasladó a América, por lo que no se generó ningún problema que lo impidiera. Es importante recordar, como nos recuerda Manuel López Poy, que al profundizarse y ampliarse la esclavitud en el Nuevo Mundo, los afrodescendientes libres también se convirtieron en propietarios de esclavos.⁵¹ Lo que nos muestra que no todos vivieron la misma experiencia, pues una parte buscó poder y prestigio. El fenómeno del esclavismo afroamericano, es ejemplo de un antecedente de lo que poco después se convertiría en la incipiente burguesía afroamericana, que actuó afín a la actitud de los blancos, lo que Bolívar Echeverría llamaría blanquitud. Una parte de este grupo fueron grandes intérpretes de jazz, algunos de los cuales formaron parte del sistema de relaciones sociales y culturales, junto con los músicos latinoamericanos y caribeños. Sin embargo, algunos otros provenían distintas clases sociales, así como raciales. Al surgir nuevas interpretaciones musicales creadas por los esclavos y sus descendientes, esta burguesía, al igual que la blanca, también reaccionó, relegando de la práctica y difusión de la música afroamericana en el territorio nacional. Si las aceptó, fue a regañadientes. Solo apostó por las tendencias “intelectualizadas” y “europeizadas” que se dieron a lo largo del periodo de esclavitud y en la llamada “emancipación”, entre las que se encontraban precisamente algunas tendencias del jazz.⁵²

El esclavo no tuvo ninguna oportunidad de dedicarse al trabajo intelectual. La única a la que estuvo destinado, según el crítico estadounidense Leroi Jones, fue al trabajo

⁵¹ Manuel López Poy menciona el caso de un esclavista afroamericano que había demandado para que se le regresara un esclavo que había dejado escapar luego de ser cuestionado por practicar la esclavitud: “el condado de Horthampton, en Virginia falló a favor de Johnson, y declaró que Casor debía regresar con él como esclavo de por vida. La cosa podría parecer surrealista si no fuese trágica, pero adquiere tintes trágicamente absurdos si se tiene en cuenta que el demandante esclavista, Anthony Johnson, era un negro libre”. Manuel López Poy, *Todo blues. Lo esencial de la música blues desde sus orígenes a la actualidad*, op. cit., p. 16.

⁵² Richard Gili, *Puro jazz. El jazz en su concepción original como base de las formas, estilos y tendencias que han ido surgiendo a lo largo de su historia*, Barcelona, Redbook, 2017, p. 24.

agrícola;⁵³ sin embargo había casos en los que se dedicaban a la labor doméstica. En realidad, fueron centros de explotación en la que su humanidad se encontraba destruida provocándoles sentimientos encontrados. Esa actitud llevó a expresarse en la música, tomado elementos ancestrales y adoptándola a su entorno, generando cambios en sus prácticas culturales. Sin embargo, esa situación también expresaba la personalidad de la comunidad africana; es decir, aunque era objeto de apropiación de la fuerza de trabajo, al mismo tiempo expresaba formas de recuperación de su temperamento a través de sus relaciones culturales que conservaban desde África. James C. Scott asegura que se comportaba aparentemente pasivo por lo menos ante la sociedad formal y dominante. No obstante, en otros ámbitos como en lo cultural, protestaba discretamente.⁵⁴ Reproducía lo que consideró “el arte de disimular”.⁵⁵

La esclavitud en las colonias británicas no fue absoluta. Se generó un vacío que los cautivos lo aprovecharon para ejercer sus prácticas culturales. Se convirtió en uno de sus éxitos, ya que no solo preservaron y transformaron algunas de sus tradiciones, sino crearon expresiones culturales nuevas y originales en América, como forma de reactivar, entre otras cosas, su humanidad.⁵⁶ A lo largo del periodo colonial y la independencia, el africano representó el antagonismo de su secuestrador blanco. Se instaló frente a frente a lo largo del tiempo. Las relaciones de poder opuestas entre sí chocaron en los más

⁵³ Leroi Jones, *Blues people. La música negra en la América Blanca*, Barcelona, Lumen, 1969, p. 18.

⁵⁴ James C. Scott decía que “su conducta política debía recurrir también al disfraz, al engaño, a todo tipo de comportamiento evasivo, manteniendo al mismo tiempo, en las situaciones de poder, una actitud externa de actividad e incluso entusiasta aceptación”. James C. Scott, *Los dominados y el arte de la resistencia*, México, Era, 2000, p. 41.

⁵⁵ En torno a una de las narraciones de los esclavos del sur anotó lo siguiente: “Yo había procurado entonces comportarme de tal manera que no resultara molesto a los habitantes blancos, pues sabía de su poder y de su hostilidad contra la gente de color [...] Primero, no exhibía mis escasas posesiones, ni mi dinero y trataba por todos los medios de andar, en la medida de lo posible, vestido como esclavo. Segundo, nunca di la impresión ni de lejos de ser tan inteligente como lo era en verdad, a toda esta gente de color en el sur, esclavos y libertos, les resultaba particularmente importante, para su propia tranquilidad y seguridad, seguir este patrón de conducta”. Ibid. p. 25.

⁵⁶ El historiador Edmund Morgan asegura que “Las investigaciones y análisis han demostrado que tuvieron éxito en diversos aspectos: manteniendo los lazos familiares, condenados a la disolución según el principio de sus propietarios; conservando y desarrollando maneras africanas de bailar, cantar y adornarse el cuerpo; creando formas musicales nuevas y también híbridas; propiciando, en fin, la construcción de una cultura o culturas panafricanas a partir de los numerosos y diversos pueblos arrojados por la fuerza en una tierra extraña. El triunfo de los afroamericanos en mantener una vida propia ha redundado en el reconocimiento de que la esclavitud es siempre una relación negociada. Los seres humanos encuentran maneras de afirmar su humanidad a pesar de todos los esfuerzos por reducirlos a meros animales sin voluntad propia. La esclavitud nunca fue tan absoluta como los esclavistas y propietarios de esclavos reclamaron que fuera, desearon que fuera y legislaron para que fuese”. Edmund Morgan, *Esclavitud y libertad en los Estados Unidos. De la colonia a la independencia*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2009, p. 13.

recónditos tiempos y espacios. Se revelaban desde lo político hasta en lo cultural, como en el caso de la música.⁵⁷

Los esclavos que nacieron en África, conservaron en cierta medida su herencia comunal. Tendían a escaparse por grupos y a establecerse en comunidades de fugitivos. Sin embargo, los que nacieron en el Nuevo Mundo, lo hacían solos, apoyándose de las habilidades que adquirieron en sus relaciones con los blancos. Es decir, se manifestaron dos formas: una actitud y representación colectiva; por el otro, relaciones marcadas por el individualismo. Dichas relaciones se expresaron en la música hasta bien entrado el siglo XX. Las grandes orquestas fueron un ejemplo de este aspecto colectivo. La oposición radical de estas dos visiones del mundo representada por el esclavo y el propietario y esclavista blanco, determinaron sus relaciones sociales, políticas y culturales. No sólo del blanco ante el esclavo desde los inicios de la formación de la sociedad estadounidense, sino del lugar que ocuparían los descendientes de éste.⁵⁸

La música del esclavo africano, que desde su lugar de origen mantenía su cualidad rítmica, se manifestaba en comunidad. El músico en África, en el sentido convencional y occidental de la palabra, no era común, ni era el único, sino que su papel se complementaba con otras actividades para su convivencia y reproducción de sus comunidades. La división social no siempre se sostenía o no tenía tanta importancia en la sociedad. En algunos casos no asumían el papel de “músico” porque en un acto religioso todos participaban. En otros se manifestaba una marcada división social, en la que algunas personas se especializaron en alguna actividad, pues había maestros, cantores e

⁵⁷ El historiador Howard Zinn hablaba de una cantidad de rebeliones. Escribió que: “Desde el principio, los negros importados se resistieron a la esclavitud en las condiciones más difíciles, bajo pena de mutilación o muerte. Las insurrecciones organizadas fueron contadas. Su negación a la sumisión se manifestaba más a menudo con la huida. Más frecuentes eran los sabotajes, las huelgas de brazos caídos y otras formas sutiles de resistencia que afirmaban su dignidad como seres humanos, aunque sólo fuese ante sí mismos y ante sus hermanos. Un estatuto virginiano de 1669 se refería a `la terquedad de muchos de ellos` y en 1680 la Asamblea tomó nota de la celebración de reuniones de esclavos `bajo pretexto de fiestas y reyertas` que se consideraba como una `consecuencia peligrosa`. En 1687, en el virginiano Northern Neck, se descubrió un complot en el que los esclavos pretendían matar a todos los blancos de la zona y escapar en un funeral multitudinario”. Howard Zinn, *La otra historia de los Estados Unidos*, op. cit., p. 32.

⁵⁸ Leroi Jones asegura que la conservación de una parte de la cultura africana (aunque no todos los pueblos africanos pudieron reproducirla, y quienes sí, la fueron modificaron en tierras ajenas) y la influencia de una cultura ajena (occidental), dio origen al afroamericano. Leroi Jones, *Blues people. La música negra en la América Blanca*, op. cit., p.23.

instrumentistas que acompañaban a su comunidad. El griot representa un caso que se conservó hasta fines del siglo XIX en América.⁵⁹

Algunos de esos pueblos compartían la afición por los canticos de alabanza, que se relacionaban con sus experiencias religiosas comunes. Había músicos que cantaban e improvisaban con el acompañamiento de su violín.⁶⁰ La calabaza establecía el ritmo⁶¹, mientras que el violín ejecutaba un ostinato.⁶² Los músicos africanos cantaban unos versos en el que se elogiaba al jefe de su tribu. Esa tradición de África occidental que efectuada el griot se transportó a América que se conservó de forma oral. La música no escrita terminó imponiéndose en América. El cántico de alabanza yarum, es una expresión en el que se puede encontrar una relación entre la música de África y la música de América del Norte, entre la canción de los esclavos y lo que después fue la música afroamericana; en ésta se hallaba un ritmo constante que se manifestaba tanto en la interpretación como en la manera en que se marcaban los tiempos, siendo la audición y percepción de la fórmula rítmica llamada síncopa. La calabaza establecía el ritmo. La representación aproximada de ese ritmo síncopado podría presentarse en el pentagrama dividido en compases de cuatro tiempos o pulsos (aunque también en tres o dos), por lógica, cada uno de estos tiene un valor de un cuarto. En cada uno de estos se toca un

⁵⁹ Eileen Southern señala que había también una construcción y estratificación social que colocaba al “músico” en uno de los espacios más altos. Se inscribían a los jefes o reyes de las comunidades, los cuales regularmente heredaban de los padres a hijos. Esas prácticas se manifestaban en pueblos como los Akan, Fon, Yoruba, Igbo, Fanti, Fulani, Ashanti, Wolof, Malinke, Baulé y Bakongo. Eileen Southern, *Historia de la música negra norteamericana*, op. cit. p. 16.

⁶⁰ Según Frank Tirro, una de esas interpretaciones musicales había sido el cántico yarum que corría a cargo a dos músicos fra-fra. Uno tocaba la calabaza mientras que el otro interpretaba con su violín de dos cuerdas, los cuales cantaban en el son de su acompañamiento. Frank Tirro, *Historia del jazz clásico*, op. cit., p. 31.

⁶¹ El ritmo es uno de los elementos importantes de la música o, para decirlo en términos simples, es el orden y la proporción en que se reúnen los sonidos en el tiempo. No obstante, se da principalmente en relación a su duración y al acento (énfasis sobre una determinada nota). Comprende también el fraseo (división de una composición) y el tempo (velocidad). En dicho elemento existe un pulso regular que utiliza el oído para medir el ritmo. Sin embargo, en la música africana, no siempre coincide con esta definición.

⁶² Refiere a un patrón musical que se repite constantemente en una sección de pieza o durante toda la pieza. El elemento repetido puede ser un patrón rítmico o un fragmento de una melodía, o, en su caso, una melodía completa. En el caso de los canticos africanos, se refiere a un patrón melódico.

tresillo⁶³ en el que se manifestaba la síncopa⁶⁴ que va haciendo la calabaza. En tanto que el violín y la voz llevaban otros tiempos.⁶⁵

En América se conservaron numerosas costumbres como el empleo ritual del insulto en el humorismo, la improvisación en el baile, las danzas que regularmente practicaban en los días libres, o la música de las ceremonias religiosas. Esas manifestaciones son ejemplos de la flaqueza de la institución esclavista, que a pesar de prohibirles cantar o tocar tambores, no desapareció del todo. En muchas regiones del sur estadounidense se habían vuelto comunes, a veces en espacios ocultos, otros abiertos, aunque estos últimos se dieron en menor medida. Se reproducían de distinta forma, alejándose paulatinamente de su originalidad.⁶⁶ En un mundo ajeno y dominado por la cultura occidental, los cautivos se abrieron a esa influencia, conservando la tradición que se mantuvo con el tiempo, siendo un aspecto de la modernización musical. Entre sus costumbres se distinguían el uso común de lo corporal, la usual improvisación musical y dancística, el uso de los instrumentos de percusión y la persistente colectividad en la interpretación, así como su cualidad rítmica síncopada. Aunque no siempre eran idénticas a las que se ejecutaban en África, se conservaron su extraordinario sentido del ritmo, su facilidad para la danza y la forma de tratar la voz para el canto. Dichas representaciones adquirieron no solo un carácter diferenciado en América y en África, sino también en las diferentes regiones del Nuevo Mundo.

Sin embargo, los esclavos tomaron lo que hemos denominado extravención cultural, concepto que define la apropiación de elementos culturales ajenos para someterlos a intereses propios. En ese sentido, abrazaron los cantos religiosos como una forma de

⁶³ El tresillo es la división ternaria de una figura de nota.

⁶⁴ La síncopa es una estructura rítmica que trata de evitar el flujo natural del pulso en una composición musical. La primera nota del compás es fuerte y las siguientes son débiles o también en un nivel intermedio. De otra manera se ejecuta en un tiempo débil y se prolonga sobre otro tiempo semifuerte, que en el pentagrama se simboliza con la ligadura. Las síncopas son muy diversas, solo mencioné la más sencilla.

⁶⁵ Frank Tirro asegura que en el caso del tresillo es solo una descripción aproximada, pues es difícil de representarlo en una partitura. La música africana es difícil compararla con los parámetros occidentales. La estructura del cantico de alabanza yarum, por citar un caso, no se puede medir o representar desde esta perspectiva. Frank Tirro, *Historia del jazz clásico*, op. cit., pp. 34-36.

⁶⁶ Richard Gili decía que “de estos esclavos sabemos que sus primeras manifestaciones culturales procedían directamente del bagaje cultural que trajeron de sus lugares de origen. El esclavo reproducía en América todo lo que había vivido en África. De este modo, su religión, sus cantos, sus bailes, sus ritos, eran idénticos, al principio, a los de las tribus de la costa occidental africana”. Ricard Gili, *Puro jazz. El jazz en su concepción original como base de las formas, estilos y tendencias que han ido surgiendo a lo largo de su historia*, op. cit., pp. 24-25.

realización social y cultural, que generó al mismo tiempo cambios socioculturales. Con la llegada a las colonias inglesas del predicador metodista inglés George Whitefield en 1737, se produjo una incorporación de esclavos al cristianismo; a éstos se les ofrecía una vida eterna como recompensa por los sufrimientos en la vida terrenal. Lo anterior garantizó un fervor religioso y en cierto sentido una transformación de su cultura. En ese entorno surgió, según Manuel López Poy, la primera manifestación musical propiamente de América: los espirituales, los cuales también fueron interpretados por blancos.⁶⁷ Esta innovación se relacionaría no solo con los espirituales, sino también con los blues.⁶⁸ Es un punto en el que empezaban a generarse las primeras expresiones del sistema relaciones socioculturales que darán lugar al campo musical afroamericano.

Asimilaron la cultura musical occidental para sus intereses, los transformaron de acuerdo a su visión del mundo y como un medio de resistencia. Los espirituales, según Richard Gili, no son más que cantos religiosos afroamericanos.⁶⁹ También producto de una nueva realización en América llevada a cabo con la evangelización de los esclavos por parte de los misioneros protestantes blancos.⁷⁰ Los esclavos no siempre abrazaron con entusiasmo el cristianismo protestante. Si lo hicieron fue como medio de insistencia a una estructura social que les daba vida. Una realidad social dominante y ajena, en la que aparentaban cierto entusiasmo y aprovechaban los medios disponibles para su realización y producción por medio de un discurso oculto, pero también abierto por medio de un disfraz que el poderoso blanco era incapaz de identificar. En ese sentido, los cautivos reemplazaron, en parte, al rey por Jesús, el profeta suplantó al aristócrata, los salmos sustituyeron el patrón de llamada y respuesta.⁷¹ Esta última no fue sustituida de manera absoluta, incluso se conservó durante decenios. Los intérpretes de los inicios del blues, a fines de siglo XIX, que se prolongó hasta la etapa de maduración, lo reprodujeron en muchos y diferentes escenarios.

⁶⁷ Manuel López Poy, *Todo blues. Lo esencial de la música blues desde sus orígenes a la actualidad*, op. cit., pp. 20-21.

⁶⁸ Richard Gili asegura que “el negro aceptó con entusiasmo la religión cristiana, debido probablemente al consuelo y la esperanza que ésta ofrece al que vive oprimido”. Richard Gili, *Puro jazz. El jazz en su concepción original como base de las formas, estilos y tendencias que han ido surgiendo a lo largo de su historia*, op. cit., p.33.

⁶⁹ *Ibíd.*

⁷⁰ Frank Tirro asegura que los esclavos se vieron forzados a mezclar una parte de sus tradiciones africanas con el cristianismo protestante debido a la imposición y dominación cultural y política occidental de los esclavistas blancos que se realizaban en casi todos los espacios de realización social. Frank Tirro, *Historia del jazz clásico*, op. cit., p. 31.

⁷¹ *Ibíd.*

Los cautivos reconstruyeron sus instrumentos musicales para generar material sonoro que les permitió subsistir en las nuevas tierras, tales como el tambor. El uso de este instrumento forma ya parte del habitus con el que se apoya el ejecutante y que se manifestaba de manera temprana en lo que va a ser el campo musical afroamericano. La manera de fabricarlos provenía de África, y fue cambiando en América.⁷² Se designaba como instrumento sagrado, pero también profano. Del primero se consideraba objeto de veneración y culto.⁷³ En tanto, los tambores profanos, se empleaban en la música sin contenido religioso, los cuales no requerían de ceremonias para su construcción e interpretación. En algunas partes de América el tambor se convirtió en uso común. Los grupos de poder blancos lo asociaron a la resistencia de los cautivos y no dudaron en prohibirlo. A través de ese instrumento llamaban a la rebelión causando inquietud en el orden social dominante. En un principio se mostraba oculto, pero luego se manifestó abiertamente y sin disfraz. La música de carácter percutido y la expresión de la danza que la acompañaba, los afroamericanos la convirtieron en un medio para enunciarse; y no solo de subsistencia, sino también para comunicar y reflexionar ante sus condiciones sociales. Describía o comunicaba, por medio de sonidos, su sometimiento o control que experimentaban, muchas veces de manera discreta u oculta; se trataba las críticas a espaldas del esclavista y dominador blanco. La subversión atravesaba los innovadores sonidos musicales que cuestionaban las condiciones existentes; fue uno de los pocos medios que disponían para revelarse. El sonido percutido y la práctica corporal que se manifestaban de forma colectiva y a la vez improvisada, expresaba la rebeldía y la acción político-social. Esta práctica generó rechazo entre los grupos de poder. Creó un discurso abierto que luego se institucionalizó, en el que se articularon las prácticas y las exigencias de su poderío con el fin de prohibir e imponer leyes para convertir esas experiencias culturales en ilegales. Lo anterior mostraba el otro lado del discurso público de las relaciones de poder.

Los esclavos no se limitaron a las nuevas condiciones. Emplearon otros medios para reproducir algunas de sus costumbres: recurrieron al uso de su cuerpo, la percusión con

⁷² Eileen Southern refiere a los instrumentos de percusión, tales como tambores, de los cuales construyeron de todos los tamaños y formas; además de longitudes diversas. Los instrumentos, con el tiempo, se clasificaron regularmente como membranófonos e idiófonos. Entre los membranófonos o tambores existían de todos los tamaños y formas, su longitud variaba de 25 o 30 centímetros a 3 o 3, 5 metros, y su diámetro entre 6 u 8 centímetros o más de un metro. Eileen Southern, *Historia de la música negra norteamericana*, op. cit., p. 20.

⁷³ Domingo Aragu Rodríguez, *Los instrumentos de percusión*, La Habana, editora musical de Cuba, 1995, p. 163.

las palmas de las manos y el golpeteo de sus pies al piso (característico de una reproducción rítmica). Crearon y recrearon un escenario emotivo-festivo y emotivo-negativo que se distinguía en su música, que al mismo tiempo no fuera un riesgo para que los esclavistas y propietarios blancos actuaran con la represión. De hecho, se hacía abierta y a veces discreta, sin que muchas veces no tuviera efectos sobre el orden social. En algunas partes del territorio de Estados Unidos se generó cierta tolerancia. En Nueva Orleans, en la plaza Congo Square, se tenía un poco de libertad; los esclavos podían reunirse, bailar y cantar (con el acompañamiento de instrumentos de percusión). En la conformación social, política y cultural de esa ciudad, influyeron las administraciones coloniales francesas y españolas, generando un espacio de tolerancia. Se mantenía cuando arribaron los músicos mexicanos en los últimos decenios del siglo XIX. Los esclavos no solo utilizaban los tambores para pasar momentos festivos, de alegría o de tristeza, sino otros instrumentos como las calabazas resecas rellenas de piedras, el birimbao, las quijadas, la sansa africana⁷⁴ y el banjo.⁷⁵

Aquí conviene destacar al banjo como ese instrumento de cuerdas creado por los esclavos en el siglo XIX en territorio estadounidense, aunque su origen proviene del África Occidental; el cual será también parte de la instrumentación en la producción y reproducción de sus habitus (composiciones o ejecuciones musicales). Los griots de las tribus africanas se acompañaban al cantar de un instrumento parecido. Lo que ahora se le denomina Gambia, por citar un caso, se le llamaba *halam*.⁷⁶ El instrumento podemos decir que sufrió algunos cambios; no fue el mismo durante los años que transcurrieron de 1619 hasta que se dieron las primeras expresiones del jazz y el blues. Menos de dos siglos de

⁷⁴ En occidente fue llamado “piano de pulgares”, “piano de mano” o “piano de dedo pulgar”. En otros lugares mbira, kalimba y likembe. Consiste en una tabla o una caja que se sostiene con las manos. La estructura soporta una serie de lengüetas de hierro que se pulsan con los dedos pulgar e índice de ambas manos. La lengüeta más larga va colocada al centro y las otras a la derecha e izquierda de esta, ordenadas de mayor a menor. El instrumento es popular en la región que ahora se denomina Sahara, en el sur. Alison Latham (Coordinadora), *Diccionario enciclopédico de la música*, México, FCE, 2008, p. 931.

⁷⁵ Instrumentos también de origen africano.

⁷⁶ Samuel Charters hace una descripción de un cantante de la tribu wolof y el instrumento que tocaba para un grupo de personas: “El instrumento que el cantante estaba tocando para el informal grupo de oyentes en la pequeña casa de Gambia estaba hecho con una calabaza alargada que había secado hasta conseguir que obtuviera la dureza del plástico. Tenía cinco cuerdas cortadas de un hilo de pescar de plástico atadas al palo de madera que hacía las veces de mástil del instrumento. Cuatro cuerdas se extendían hasta el final del palo, y la quinta estaba atada cerca del cuerpo del instrumento, con una longitud más corta que eleva si tono. Había un puente tallado a mano que mantenía las cuerdas separadas de la tirante membrana de piel de cabra que cubría el corte efectuado en la calabaza. En la lengua del cantante, que era wolof, el instrumento se llamaba *halam*; en la lengua de los músicos africanos que lo llevaron al sur de los Estados Unidos tiene un nombre diferente, banjo”. Samuel Charters, “Reconstruyendo los orígenes”, en Lawrence Cohn, *Solamente blues*, Madrid, Odin, 1994, p.14.

existencia del banjo, que empezó a grabarse a través de los gramófonos.⁷⁷ En el siglo XVIII los bailes de esclavos de Virginia se tocaban un instrumento similar al banjo africano. En los decenios de 1830 y 1840 cuando una parte importante de músicos blancos se tiznaba de negro sus rostros e interpretaba canciones y bailes de los músicos afroamericanos, el instrumento empezó a cambiar, hasta convertirse en lo que ahora se conoce.⁷⁸ En 1818 algunos intérpretes afroamericanos cantaban con el banjo la *Canción bonja*, con letra de R. C. Dallas. El instrumento acompañó a las canciones cómicas que entraron en auge, y en muchas otras prácticas musicales en tiempos de esclavitud.⁷⁹ En estos años el esclavo trabajó directa e indirectamente en el desarrollo de la industria político-mediática estadounidense, como parte del proceso de apropiación de sus costumbres por parte del sistema capitalista que de cierta manera convertirá a una parte de su cultura en objeto de consumo. Se volvió en cierto sentido dependiente de este industria, aunque por momentos cobba su independencia al no integrarse totalmente y mantenerse al margen.

Por industria político-mediática entendemos como un instrumento del poder capitalista que interviene activamente no solo en lo económico que es el aspecto en el que se expresa y visibiliza continuamente al constituirse en una autentica industria en constante expansión y transformación con la finalidad de obtener ganancias, en este caso a través de la música y los músicos, sino sobre todo beneficios político-ideológicos, pues con ello elabora y reconstruye una sociedad (puede ser la estadounidense o la mexicana) al establecer sus ideas, sus valores, su concepción del mundo y su cultura en un determinado periodo de tiempo, que por cierto siempre tiende a difundirlos mediante la publicidad u otro medio mostrándose en un presente eterno.⁸⁰ Sin embargo, al ser un instrumento de

⁷⁷El gramófono fue uno de los primeros instrumentos de grabación y reproducción de sonido desde el decenio de 1890 y hasta mediados de 1950.

⁷⁸ Se compone de una caja acústica circular con poca profundidad sobre la que se tensa un parche de pergamino, que luego los intérpretes fueron transformando paulatinamente. Los cautivos cuando empezaron a darle otra fisionomía, el mástil se integraba al cuerpo pasando por el marco y debajo del parche. Además, no tenían trastes, como sí lo sería después, sobre todo a partir del decenio de 1870 en el periodo en que los esclavos pasaban al estatus de "ciudadano", aunque solo fuera en el papel, y en el que tenían poco más de tiempo para desarrollar su música e instrumentos. Regularmente tenía cuatro cuerdas, y con el tiempo le sumarían una más. Los músicos, no obstante, le conservaron, en ocasiones, cuatro cuerdas. El banjo se popularizó cuando el canto cómico o también llamado minstrel se extendió desde los primeros decenios del siglo XIX. Alison Latham, (Coordinadora), *Diccionario enciclopédico de la música*, op. cit., p. 135.

⁷⁹ David Ewen, *Historia de la música popular norteamericana. Las canciones populares, el teatro musical y el jazz en los Estados Unidos de América, desde la época colonial hasta nuestros días*, op. cit., p. 40.

⁸⁰ La industria político-mediática dominante crea en la mente de las personas, con al apoyo de publicistas, educadores, psicólogos, entre otros, una imagen positiva del capitalismo mediante construcciones

poder económico, político e ideológico, no quiere decir que todas las personas que trabajan en ella sean conscientes del papel que tienen en la misma y que la defiendan en todo tiempo y lugar. Por el contrario, son personas que en cierto sentido son conscientes de su realidad y batallan contra ella; pero también se encuentran en el caso de que invierten o confunden las causas por los efectos o viceversa. Como veremos en el caso de los músicos, sostienen, por citar un caso, que en absoluto son políticos, que no se involucran en “política”, y a la vez sostiene que son víctimas de la misma. Dicha industria no solo comprende la prensa y las empresas de música impresa, sino que se extiende a otras ramas a medida que se las relaciones económicas y culturales se vuelven más complejas, como los salones de baile, academias de baile, cabarets, bares, la radio, la televisión, y en cierta medida centros culturales y universidades.

Pero en el caso de las aportaciones de los esclavos africanos, los conflictos y los vínculos con los grupos de poder dominantes, podríamos observar un primer elemento en el cambio cultural que se manifestó con el desplazamiento y transformación de la práctica musical de los africanos hacia y en América del Norte. El desarrollo de la tecnología de transporte y la construcción de vías de tránsito, dentro del proceso de la mundialización del capitalismo, profundizó la dinámica y la interconexión. Favoreciendo el desplazamiento de las personas y facilitando sus contactos, conexiones, vinculaciones e interrelaciones en las que se produjeron nuevos sonidos musicales. Veamos ahora al afroamericano durante su transformación en América, que continuaba en la formación del campo musical.

1.1.2. De los africanos a los afroamericanos

Hemos dicho que la conservación de una parte de la cultura de los africanos y la apropiación de una cultura ajena, fue lo que dio origen a la cultura afroamericana, adoptando elementos de su entorno sociocultural. El conflicto entre esclavistas y esclavos estuvo detrás de la resistencia de los segundos debido a su condición; un ejemplo, fue su adaptación y conversión al cristianismo. El esclavo se transformó culturalmente y dio origen a un sujeto aparentemente diferente, pero manteniendo ciertas pautas de resistencia que hizo manifiesto por medio de sus expresiones musicales. Esta realidad muestra un

ideológicas como un mundo fantástico y ameno, en donde todas las personas gozan de las mismas oportunidades y las contradicciones son inexistentes.

camino continuo en la formación de un sistema de relaciones socioculturales y musicales en torno a los ritmos afroamericanos.

Conviene tener presente que los descendientes de africanos que nacieron en América no conocían África. Solo a través de sus abuelos o bisabuelos, quienes les relataban cuentos y canciones, podían más o menos conocerla. Las artes manuales heredadas como tejedores o ebanistas, entre otras, fueron desapareciendo.⁸¹ Las que en cierta forma sobrevivieron a la embestida de la cultura euroamericana, fueron la danza, los cantos y los ritmos musicales; prácticas culturales que a fin de cuentas fueron conservadas y actualizadas como las únicas herencias mantenidas por los afroamericanos. Sin embargo, la música que surgió después, de procedencia africana, ya bajo otras condiciones y con sujetos más o menos diferentes, siguió encontrándose influenciada por la cultura occidental. Los blues fueron una música nacida en América cuando los cautivos africanos se convirtieron en cautivos afroamericanos. La resistencia siguió siendo una herramienta de lucha, que se plasmó en estos ritmos y se mantuvo por largo del tiempo.

La “emancipación” que vino después de la Guerra civil, supuso que serían considerados como sujetos (y no como objetos de producción), y que tendrían acceso a todo lo que en el pasado se les había negado. Es decir, a ser personas pensantes y creativas, con derecho a la alfabetización y la educación; a trabajos contractuales e incluso a cargos públicos; a la obtención de títulos de propiedad, riqueza y arte. Pero para los esclavistas del sur no fue una derrota con el advenimiento de la supuesta emancipación, ni para los cautivos una “libertad”. La sociedad estadounidense dominante, en la que se encontraban la Confederación proesclavista, solo superó la servidumbre y el esclavismo vigente en ese entonces, situándose en el interior de cada uno de los sujetos. Es decir, se generaron nuevos tipos de esclavos, de los cuales no solo serían los antiguos cautivos sino muchas otras clases sociales, creando nuevas relaciones basadas en la explotación y el consumo. Les enseñaron a trabajar y crearles el gusto por los lujos y comodidades, que fueron efectivos para diseñar un nuevo tipo de cautivo. Se les impondría paulatinamente un deseo de aquellos objetos materiales y no materiales que se podía conseguir con el trabajo. En ese sentido pocas cosas cambiaron. De hecho, en algunas regiones de Estados Unidos la práctica de la esclavitud siguió reproduciéndose, mientras que el afroamericano continuó resistiendo utilizando parte de las costumbres de sus antepasados africanos.

⁸¹ Leroi Jones, *Blues people. La música negra en la América Blanca*, op. cit., pp. 32-33.

El afroamericano provenía de distintas culturas africanas, con lenguas distintas y muchas formas de comunicarse. No compartían un lenguaje común, ni un territorio. En la música, si bien puede hablarse de una forma de identidad, en realidad manifestó una realidad político-cultural para enfrentar una situación común: el sometimiento. Distó mucho de ser un lenguaje.⁸² Se transformó regularmente generando al mismo tiempo nuevas manifestaciones musicales. Eran cambiantes y abiertos a las circunstancias, y se veían obligados a adaptarse a un entorno social violento. Se manifestaban entre la adaptación, la transformación y la rebelión, que permitieron un cambio cultural. La resistencia jugó un papel, y siempre fue una variante y una constante en la historia de esos pueblos en situación de esclavitud y en los tiempos de “emancipación”.

Como ya se ha mencionado, una vez concluida la Guerra Civil, la “liberación” de los esclavos permitió su libre desplazamiento, así como su transformación en obreros, es decir, su condición cambió, pero siguieron bajo un régimen de sujeción. Se cumplió un requisito básico para el afianzamiento del capitalismo estadounidense: la ampliación de mano de obra para el desarrollo industrial, entre la cual se encontraba el dominio de la industria política mediática y en la que empezó a laborar el músico afroamericano, quien era consciente de esta realidad y batallaba contra ella. Luego de la abolición de la esclavitud, continuó la resistencia. Los esclavos emancipados siguieron viviendo condiciones muy similares, aunque más complejas. Los esclavistas y proesclavistas inventaron algunas instituciones. Una de ellas se legitimó con el paso del tiempo: la segregación. Con la desaparición de la esclavitud hacia 1830 en los estados del norte, surgieron las primeras pautas de segregación que se aproximaron a las Leyes del Jim Crow.⁸³ En el sur se dio con mayor fuerza y luego se extendió en gran parte de Estados Unidos después de la Guerra Civil.⁸⁴ La situación de “hombres libres” solo se dio en apariencia.⁸⁵

⁸² La música, según Adorno, podría ser semejante al lenguaje por su idioma o entonación musical, pero en realidad no es lenguaje. Su similitud con el lenguaje indica una vía a la interioridad, pero al mismo tiempo hacia la vaguedad. Theodor W. Adorno, *Sobre la música*, Barcelona, Paidós, 2002, p. 25.

⁸³ Refiere a un estereotipo denigrante en el imaginario colectivo sureño. Es decir, fue sinónimo de segregación y exclusión política de los afroamericanos.

⁸⁴ Arturo Grunstein Dickter, “Segregación y discriminación: el nacimiento de Jim Crow en el sur de los Estados Unidos”, en *El cotidiano*, México, UAM, noviembre-diciembre 2005, número 134, volumen 21, p. 97.

⁸⁵ Richard Gili dice que “en esta nueva situación de `hombres libres`, los ciudadanos de color siguen sufriendo una dura opresión que se ejerce por medio de costumbres y leyes segregacionistas que se van afirmando de un modo implacable, pues como ya es sabido, hacia 1890 la segregación racial había tomado ya carácter de institución, que se manifestaba violentamente en el sur y, de forma más velada en el norte”.

Esas condiciones permitieron nuevas formas de manifestarse. A pesar de todo, el afroamericano podía vivir ahora con un margen mayor de libertad. Asimiló algunos aspectos de la civilización blanca que le rodeaba. Su gran resistencia, fortaleza y pasión por la vida le permitieron sacar el máximo provecho de la situación en la que se encontraba. Las canciones espirituales se convirtieron en las nuevas expresiones culturales; además representaban sus habitus. Les procuró de manera tímida, y reflejaba una realidad anhelada, siendo parte del discurso oculto y utópico que representaba una crítica al poder sin que el dominador lo notara. No obstante, a medida que pasaba el tiempo, empezaron componer nuevas canciones con un mensaje mucho más atrevido.⁸⁶

Las nuevas condiciones sociales los motivaron a atreverse más, sin que se expusieran al poder de los blancos. Esta creatividad de sus habitus, sin embargo, ya estaba presente en el periodo de esclavitud de manera formal, pues participaban en la sociedad estadounidense más o menos activa desde principios del siglo XIX; los empresarios la incorporaron a la industria político-mediática; en otras palabras, se la apropiaron para convertirla en un objeto y producto de consumo. La extraversion cultural también fue un mecanismo de los grupos de poder de propietarios blancos. La apropiación que hicieron de la cultura afroamericana, tenía la intención de mostrar su poder, empleando a los exesclavos quienes siguieron recibiendo órdenes, siendo parte del proceso del desarrollo de la industria político-mediática. En una fracción de esta industria, propiedad de los blancos y algunos afroamericanos burgueses dueños de propiedades, también se expuso un discurso donde se articularon prácticas y exigencia de su poder que no se mostraron abiertamente. Dentro de esas condiciones, nos referimos a una segunda institución que se profundizó con la abolición de la esclavitud tradicional: el consumismo. Un nuevo tipo de esclavitud en el que no solo se integraron los afroamericanos, sino otras clases sociales y que no solo se distinguieron por las condiciones raciales. Un número importante de la población, no solo fueron utilizados para consumir los productos generados por los propietarios blancos y afroamericanos ricos, sino que fueron empleados en la industria político-mediática.⁸⁷ Cabe decir que algunos ex esclavos se volvieron ricos y fueron

Richard Gili, *Puro jazz. El jazz en su concepción original como base de las formas, estilos y tendencias que han ido surgiendo a lo largo de su historia*, op. cit., p. 31.

⁸⁶ El historiador Howard Zinn decía que se expresaba con frases en las que precisamente se notaba una nueva forma de ver la realidad, en varias ocasiones influenciados por la cultura religiosa occidental, como “antes que ser esclavo, preferiría estar en la tumba, para volver con mi señor y ser salvado”. Howard Zinn, *La otra historia de los Estados Unidos*, op. cit., p. 136.

⁸⁷ Jorge Majfud aseguraba que “el 10 de junio de 1833, un miembro del Parliament, Rigby Watson, lo había resumido en términos muy claros: ‘Para hacerlos trabajar y crearles el gusto por los lujos y las

propietarios de empresas de dicha industria que compitió a las de los angloamericanos y empleó precisamente a afroamericanos.

Los ingleses, luego de decretar la abolición de la esclavitud tradicional en sus posesiones en el Caribe, previeron un nuevo tipo de esclavitud que reemplazó al que había caído en desgracia. El asunto no se convirtió en algo ajeno en sus antiguas posesiones de las colonias de Norteamérica. Los proesclavistas aglutinados en la Confederación no se dieron por derrotados y se convirtieron, algunos, en empresarios de la industria político-mediática dominante. La cual entró en auge en el periodo llamado “emancipación”. En los primeros decenios del siglo XIX cobraron importancia algunos empresarios de edición de música impresa, entre los que se encontraban los productores de partituras. Muchos de los cuales eran blancos con un poder económico mucho mayor que cualquier afroamericano acomodado. Además, aumentaba la promoción comercial de la diversión pública popular, muchas veces o casi siempre desde la visión del blanco; los beneficios político-ideológicos también estaban detrás de dicha diversión. Al mismo tiempo, la prensa empezó a tener una participación mucho más activa dentro de la producción de la industria mediática. El consumo mediático, en el que se involucraba a la música, producto de los propietarios anglosajones y afroamericanos ricos, se imponía paulatinamente en muchos ámbitos de la vida social y cultural.

En el norte proliferaron una cantidad de empresas editoras de música. Entre fines del siglo XIX y principios del XX, se creó en una gran industria que, al ir adquiriendo más poder político como económico, intervino manipulando las ediciones de música popular. La convirtió en un negocio muy lucrativo. La institución comercial más conocida, por citar un caso, sería Tin Pan Alley en Nueva York; después sería Broadway. En Filadelfia, en el decenio de 1840, crecieron una cantidad importante de empresas de ese tipo.⁸⁸ De la misma manera, se fundaron periódicos que publicaron canciones de moda. En 1840 el *New York Mirror*, por citar un caso, publicó la letra de una canción cómica compuesta por un intérprete blanco, George P. Morris. La prensa y las editoras de música exhibían,

comodidades, primero se les debe enseñar, poco a poco, a desear aquellos objetos que pueden alcanzarse mediante el trabajo. Existe un progreso que va desde la posesión de lo necesario hasta el deseo de los lujos; una vez alcanzados estos lujos, se volverán necesidades en todas las clases sociales. Este es el tipo de progreso por el que deben pasar los negros, y este es el tipo de educación al que deben estar sujetos”. Jorge Majfud, “Consumismo, otra herencia del sistema esclavista”, en *La Haine. Proyecto de desobediencia informática*, disponible: <https://www.lahaine.org/mundo.php/consumismo-otra-herencia-del-sistema>, [acceso: 23 de junio de 2021].

⁸⁸ David Ewen, *Historia de la música popular norteamericana. Las canciones populares, el teatro musical y el jazz en los Estados Unidos de América, desde la época colonial hasta nuestros días*, op. cit., p. 48.

sin exponerlo abiertamente, una relación de poder que se expresaba en la industria político-mediática. En el decenio de 1850, una casa editora, la Firth Pond and Company, en Nueva York, creció explotando a sus autores, entre ellos algunos afroamericanos, y utilizó una extensa propaganda mediática para inducir su consumo y ampliar sus ganancias.⁸⁹

Las composiciones (como parte de sus habitus), en ocasiones, no solo no se editaban como las había creado su autor, una práctica que se profundizó luego de las primeras grabaciones de blues a principios del siglo XX, sino que también se hacía para ser más creíbles a los blancos y su mercado, donde los beneficios político-ideológicos se manifestaba.⁹⁰ Convirtieron al compositor en objeto de explotación y tergiversación de sus creaciones, es decir, los compositores afroamericanos se vieron obligados a crear una forma de hacer música que parecía ajena a sus costumbres. Lo cual muestra cierta dependencia de esta industria. Estas relaciones manifestaban, por tanto, el poder ideológico y económico de los empresarios blancos.⁹¹ No obstante, esa realidad no fue absoluta. De hecho, la población antiguamente esclava, que buscaba a través de las canciones manifestar su realidad social y enfrentarla, resistió a ciertos patrones, muchas veces con la música en vivo. La industria político-mediática empezó a tener mayores beneficios. Encontraron otra manera no solo de explotarla, que se sumaba la física, sino de apropiarse de ciertos patrones de una cultura ajena creando un discurso público que exponía un poder casi omnipresente y que se manifestaba entre lo disimulado y lo abierto.

El canto cómico cobró auge, y se destinó sobre todo para la diversión popular. Esta producción de consumo, si bien se presentaba de manera abierta, mostraba un discurso oculto de la industria político-mediática que se manifestaba fuera de escena, es decir, no se mostraba abiertamente. Siendo al mismo tiempo una relación de apropiación y mercantilización de las costumbres afroamericanas que los blancos impulsaron en muchas ciudades de Estados Unidos. Así el afroamericano se vio obligado, para sobrevivir, a

⁸⁹ Ibid., p. 49.

⁹⁰ Samuel Charters, "Reconstruyendo los orígenes", op. cit., p. 24.

⁹¹ David Ewen aseguraba que en el periodo en el que una canción se imponía como una moda, las casas editoriales de partituras tuvieron una enorme demanda. Según sus palabras: "los editores mantienen dos prensas trabajando continuamente en su impresión y a veces tres, aun así, no logran dar abasto a la demanda que tienen de ejemplares". David Ewen, *Historia de la música popular norteamericana. Las canciones populares, el teatro musical y el jazz en los Estados Unidos de América, desde la época colonial hasta nuestros días*, op. cit., p. 51.

entretener a la población blanca haciendo funciones de canto cómico.⁹² Una parte de sus *habitus* fueron enajenados. Se trataba de un género que se asociaba a la ópera inglesa con elementos de la música afroamericana, oriunda de las plantaciones del sur estadounidense.⁹³

El auge de la diversión popular, dominado y dirigido por los grupos dominantes, contribuyó a que el teatro musical (o canto cómico) se popularizara. A su vez sirvió para integrar ideológica y culturalmente a una parte de los afroamericanos. La guerra a través de la cultura, tenía el propósito de impedir el muy limitado derecho a la insurrección. Es decir, tuvo una intención que llevó a la neutralización de una parte de las relaciones sociales. No obstante, los afroamericanos no siempre lo experimentaron trabajando para la diversión de los angloamericanos, sino que al mismo tiempo resistían a la exclusión y al racismo, reproduciendo algunas de sus costumbres que no tenían que ver con el mercado político-mediático.

Según David Ewen, el *minstrels* no fue el primer género de teatro musical que existió y que no solo correspondió a la ópera-balada, sino también parodias y caricaturas de piezas de teatro y de actores famosos que se conoció como burlescos.⁹⁴ John Poole, por citar un caso, presentó la obra *Hamlet*. Estos últimos se importaron del exterior. No fue el caso del canto cómico de melodías de afroamericanos, en el que se manifestó la importancia e influencia de la cultura afroamericana en la sociedad estadounidense. El canto cómico, por tanto, era vernáculo. Se convirtió en una expresión particular y única, propiamente inventada en Estados Unidos. Se popularizó en el norte, donde la esclavitud no tenía la fuerza que en el sur. Se produjo en un contexto contradictorio, pues los afroamericanos se concentraban en el sureste. Las dos partes estuvieron conectadas culturalmente. Los blancos podían viajar regularmente por el territorio nacional, lo cual sirvió para la apropiación y expansión de esos tipos de productos.

⁹²David Ewen habla de dos clases sociales que interpretaban canciones populares en la primera mitad del siglo XIX. Antes de la Guerra Civil había grupos de familias de cantantes blancos que ofrecían conciertos, tales como el de los Hutchinson, que constituían una forma de diversión pública para la cual se escribían canciones populares. Otra forma de diversión fueron las funciones de canto cómico de melodías de los afroamericanos, los *minstrelsy*. *Ibid.*, pp. 38-39.

⁹³Aunque dicha afirmación no dejó de sembrar dudas que él mismo generó al afirmar que “se siente uno tentado a considerar al *minstrelsy* como un producto del encuentro de la ópera inglesa con la música de los negros de las plantaciones; la verdad es que los orígenes del *minstrels* son muy complejos”. Irving L. Sablosky, *La música norteamericana*, op. cit., p. 54.

⁹⁴David Ewen, *Historia de la música popular norteamericana. Las canciones populares, el teatro musical y el jazz en los Estados Unidos de América, desde la época colonial hasta nuestros días*, op. cit., p. 39.

Una parte de los afroamericanos no permanecieron alejados de los patrones culturales y de la industria político-mediática dominante.⁹⁵ Su contacto y vínculo posibilitaron que una fracción de sus costumbres se transformara y adoptaran influencias culturales de origen europeo. Al mismo tiempo, se dieron nuevas manifestaciones en las que los afroamericanos no dejaron de cuestionar su situación como lo que hacían los angloamericanos con sus tradiciones.⁹⁶

El núcleo en el cual surgió el espectáculo del teatro musical o Minstrels, se dio de una canción popular afroamericana que era al mismo tiempo un baile tradicional llamado “Jump, Jim Crow”.⁹⁷ El canto cómico en general, sin embargo, provino de las raíces afroamericanas que se apropiaron una parte los blancos para convertirlo en un producto del entretenimiento de las ciudades. La música, bailes y cantos populares afroamericanos representaban un cuestionamiento a lo establecido. No solo por su carácter subversivo, burlón y original, sino porque la diversión pública dominante lo convirtió en un producto del consumo de fácil asimilación. De ahí que intérpretes blancos como el actor Thomas “Papa” Rice, lo presentó públicamente y lo introdujo en Baltimore a principios del siglo XIX. La creatividad de Rice nació después de que observó a un afroamericano en la calle caminando dando tropiezos y moviendo el cuerpo con incoherentes contorsiones. Interpretó al afroamericano burlándose no solo de su condición, sino de la manera de comportarse en los espacios públicos.

La música que se empleaba evolucionó tanto en la musicalización e instrumentación como en la conformación de los grupos que la interpretaban. De ahí que se formaba paulatinamente un nuevo sistema de relaciones socioculturales (campo musical) propio de los nuevos tiempos por venir. En una etapa madura, “el novedoso estilo musical fue desarrollado por la población negra urbana, cuyos minstrels organizaron los primeros grupos instrumentistas aun sin una dotación definida”.⁹⁸ Los novedosos ritmos musicales, se fueron dando en las ciudades, espacios de dominación del capital. Los minstrels dieron algunos elementos a la interpretación musical llamada posteriormente jazz. Uno de los

⁹⁵ David Ewen, *Historia de la música popular norteamericana. Las canciones populares, el teatro musical y el jazz en los Estados Unidos de América, desde la época colonial hasta nuestros días*, op. cit., p. 39.

⁹⁶ El autor citad decía que “ha quedado constancia de que se hacían caricaturas de las canciones y de las danzas de los negros, ya desde 1769, treinta años más tarde, Gottlieb Graupner alcanzó un gran éxito en Boston, presentándose como actor negro”. *Ibíd.*, p. 39.

⁹⁷ *Ibíd.*, p. 40.

⁹⁸ Gabriel Pareyón, *Diccionario enciclopédico de música en México*, México, Universidad Panamericana, 2006, p. 533.

instrumentistas fue el papel del pianista, quien hacía la música en esos escenarios. El apogeo no solo de los pianos y los pianistas, sino de la música europea que se reproducía en Estados Unidos, reafirmó esta práctica. Los minstrels y otros espectáculos contribuyeron a que la industria político-mediática se desarrollara, y cada vez más atrajo a los empresarios para invertir en ello, que paulatinamente se fue constituyendo en una auténtica industria en expansión con la obtención de las ganancias. Encontraron también no solo una forma de enriquecerse, divertirse y burlarse, sino una vía de interpretar y mantener enfrentado al afroamericano.

Luego de la Guerra Civil, o quizá durante esa contienda, se permitió a los afroamericanos acceder a una cantidad mayor de instrumentos musicales. Al enrolarse en el ejército, accedieron a los que se tocaban en esa institución.⁹⁹ Su adopción, sin embargo, se sitúa mucho antes cuando mantenían contacto con los grupos de poder dominantes,¹⁰⁰ aunque fue en parte, pues mantuvieron los instrumentos de sus antepasados. Al acceder a ellos permitió que no solo modificaran los sonidos que ejecutaban, sino desarrollar o innovar nueva materialidad sonora que dio origen a la música afroamericana.

La tradición musical continuó practicándose en los bailes y rituales relacionados con el vudú, así como la música producida por instrumentos como el banjo, los tambores, los violines, entre otros, con los que ejecutaba el baile de juba, las canciones de trabajo y una cantidad de canciones espirituales. Algunas de esas tradiciones se transformaron con la incorporación de prácticas musicales de Occidente. El control de los esclavos también consistió en imponerles la religión. En las islas cercanas a los estados de Maryland y Florida los afroamericanos conservaron parte de las costumbres africanas.¹⁰¹

Las danzas y los cantos de los africanos evolucionaron lentamente y al mismo tiempo se diferenciaron. Llegaron a conocerse como *work song*, que son los cantos de trabajo de los esclavos afroamericanos que se desarrollaron durante sus largas horas de labor en el

⁹⁹ Fernando Díez de Urbina afirma que “la guerra civil puso en manos de la negritud, alrededor de 1865, los instrumentos de metal que pronto acabaron siendo `cornetas cantarinas`, con capacidad insólita para producir notas `tristes` y atmosferas de melancolía”. Fernando Díez de Urbina, “Proemio”, en Roberto Aymes, *Panorama del jazz en México durante el siglo XX*, México, Luzam, 2010, p. 9.

¹⁰⁰ Luc Delannoy cita un fragmento sobre la opinión del antropólogo francés Roger Bastide en el que afirma que “cuando las autoridades prohíben la práctica pública de las danzas, los negros (con ellos los músicos) se refugian en las cavernas, abandonan los instrumentos africanos y toman los de los blancos: el piano y la corneta”. Luc Delannoy, *¡Caliente! Una historia del jazz latino*, ob. cit., p. 32.

¹⁰¹ De acuerdo con Frank Tirro, en la isla de Saint Simons, cerca de la costa atlántica de Georgia, conservaron sus tradiciones hasta bien entrado el siglo XX, de las que se distinguían canciones expresadas a gritos, baile de círculo, entre otras. Frank Tirro, *Historia del jazz clásico*, ob. cit., p. 28.

campo. La innovación musical se relacionó con el trabajo y su estado de ánimo. El origen de esta música proviene precisamente de las difíciles jornadas de trabajo en las plantaciones de algodón o de caña de azúcar que se acompañaban con el canto. Algunos esclavos imitaron lo que escuchaban de la naturaleza o su entorno para interpretar cantos, sin desprenderse totalmente de las melodías y la flexibilización acentuada de la rítmica africana y la improvisación. Esta realización permitió distanciarse o transformar parte de sus costumbres ancestrales.¹⁰²

La música religiosa protestante, por otro lado, influyó y transformó una parte de las costumbres de los afroamericanos, generando lo que llegó a denominarse espirituales (*spirituals*). Los cuales no solo fueron parte de la estrategia de los blancos para evangelizar e integrar a los exesclavos a las religiones occidentales, sino en los que los afroamericanos encontraron un espacio de liberación. Los espirituales son cantos religiosos que desarrollaron los afroamericanos. La evangelización impulsada por los misioneros protestantes, representó un punto de contacto directo e indirecto entre la cultura occidental y africana. Transmitieron, junto con el luteranismo, los cantos que se practicaban en aquella religión, que interpretaron de acuerdo a su condición socio-cultural.¹⁰³

A medida que el protestantismo se materializó en los afroamericanos, organizaron sus propias congregaciones distanciándose en mayor o menor medida de las prácticas de los blancos, pues siguieron un camino distinto.¹⁰⁴ Aunque adoptaron parte de las costumbres

¹⁰² Richard Gili afirma que “el work song variaba según el tipo de tarea que se realizara. Tenía un carácter lánguido y melancólico en las plantaciones, pero el trabajo comportaba un cierto ritmo, el canto se adaptaba a éste, y era acentuado con el ruido de las herramientas de trabajo (picos, sierras, etc.). Las melodías eran muy similares a las africanas, pero la vitalidad y la flexibilidad de su acentuación rítmica anunciaba ya el ritmo que posteriormente daría vida al jazz”. Richard, Gili, *Puro jazz. El jazz en su concepción original como base de las formas, estilos y tendencias que han ido surgiendo a lo largo de su historia*, op. cit., p. 32.

¹⁰³ Ricard Gili decía que “los mismos misioneros se sorprendían por la convicción y fervor con que los negros interpretaban los salmos que ellos les enseñaban. Pero lo más sorprendente era la transformación que sufrían estos himnos religiosos cuando eran interpretados por los negros, quienes daban a estos cantos acentuaciones rítmicas insospechadas y transformaban incluso su melodía de acuerdo con su forma de sentir la música. Ello constituye una prueba de que este pueblo, aunque oprimido, tenía razón y vitalidad suficientes como para transformar y hacer propia toda influencia exterior”. *Ibíd.*, p. 33.

¹⁰⁴ Gili asegura que en los cantos espirituales se conformaron una especie de agrupación musical propia del estilo de una orquesta: “El reverendo juega un papel parecido al del director de una orquesta. Empieza su prédica en un tono suave que, de modo progresivo, va subiendo. Los fieles responden a la prédica con exclamación. El preacher (predicador) va dando a sus frases un ritmo cada vez más marcado e insinúa una melodía que los asistentes cogen al vuelo. La tensión va en aumento. El pastor sube cada vez más el tono de voz, las respuestas del pueblo son cada vez más vehementes y, súbitamente estalla el canto. El preacher lleva la parte principal, y los fieles responden en coro, baten palmas, gritan y bailan. Al cabo de

dominante, mantenían cierta independencia. Los *spirituals* fueron, en ocasiones, interpretados por un solista, o también por un grupo de músicos (de cuatro, cinco o más voces), muchas veces improvisando y acompañados por el piano. Es decir, la relación colectividad e individualidad fueron inseparables desde un primer momento hasta en su estado más avanzado. La tradición africana, a veces en su mínima expresión, no dejó de presenciarse en muchas prácticas de la cultura propiamente occidental que los afroamericanos hicieron suya. En ese estado más desarrollado, las piezas compuestas regularmente se conformaban de 16 compases.¹⁰⁵ Los *spirituals* son una música de cuatro tiempos, es decir, compases de cuatro por cuatro, en la que se acentúan automáticamente en el segundo y cuarto, generando un ritmo regular, dinámico y flexible, el cual será una de las bases de lo que posteriormente daría lugar al jazz.

Luisiana era un estado poco desarrollado comparado con las ciudades del norte de Estados Unidos. En otras partes del sur dominaba una economía agraria. Contrastaba con la economía urbana que se concentraba en ciudades como Nueva Orleans. En las zonas rurales los afroamericanos no dejaban de experimentar dificultades por las largas jornadas de trabajo. Su vida, al no ser mejorada luego de la abolición de la esclavitud y la emancipación, mal vivía por la situación de explotación en las fábricas de las ciudades y el campo. Las humillaciones por el color de la piel los obligaron a vivir al margen de la segregación y discriminación cada vez más acentuada. Su vida se transformó en alegría de amar, o también el dolor que le provocaba al perder a un ser querido, o alguna mujer que lo había abandonado. Todo esto se expresó en la música que ellos mismos llamaron blues.

Los blues surgieron en el delta del Misisipi.¹⁰⁶ Es una extensa llanura aluvial con una aproximación de trescientos cincuenta kilómetros de largo, que va de Memphis hasta Vicksburg. En ella existe un río caudaloso que en rigor inicia desde aquella ciudad y

poco tiempo, la excitación raya en el paroxismo. Así son las interpretaciones genuinas de las gospel songs, es decir, los cantos del evangelio, la forma más primitiva del *spiritual*. *Ibíd.*, p. 34.

¹⁰⁵ El compás es un fragmento de música que, en el pentagrama, se delimita entre una barra y otra. Es decir, se indican mediante líneas que atraviesan verticalmente el pentagrama. Existen diferentes tipos de compás, de acuerdo a cómo están divididos. Entre los cuales se encuentran los binarios, ternarios y cuaternarios.

¹⁰⁶ Según Miquel Jurado, la palabra Misisipi “no es más que una adaptación anglófona del nombre anterior francés *Meschacebé*, del que habla *Chateaubrian* en sus novelas *Atala* o Los amores de dos salvajes en el desierto de 1801 y su continuación *René* de 1802. Nombre que, sin duda, procede directamente de *mshizibi* aunque no hay datos didedignos para asegurarlo”. Miquel Jurado, *El río de la música. Del jazz y blues al rock. Desde Memphis a Nueva Orleans a través del Misisipi*, Barcelona, Redbook ediciones, 2019, p. 16.

desemboca hasta el Golfo de México, al sur de Nueva Orleans. Es en el delta del Misisipi donde los afroamericanos dieron origen a esa música, en el que se generó un estilo propio que luego se dieron diferencias en distintas partes de esa región. Ha sido durante decenios una región atrasada, y rige el empobrecimiento de la población afroamericana y algunos descendientes de europeos. Música, empobrecimiento y exclusión fueron algunos aspectos inseparables. No solo se relacionó con el blues, sino con otras interpretaciones musicales afroamericanas como el jazz. A los alrededores y a lo largo del río Misisipi, se compuso de distintas culturas que tomó un tinte complejo. En el norte, los primeros en habitarlo fueron los nativos ojibwa, luego los colonos europeos blancos.¹⁰⁷ Cada comunidad continuó interpretando sus músicas que traían consigo. Hacia el sur las cosas se dieron de diferente manera. Las relaciones comunitarias se manifestaron frecuentemente, propias de grupos sociales de distinto origen sociocultural, principalmente esclavos afroamericanos. En donde también se dieron regularmente influencias y mezclas culturales y raciales. Otro elemento, luego del impulso de la industrialización del país, fue una marcada división entre el campo y la ciudad; aunque la vida urbana se impone siendo parte del dominio de los grupos de poder.¹⁰⁸ Desde el siglo XIX y hasta el periodo de entreguerras se crearon las constructivas modernas que entraron en auge y en donde los nuevos ritmos se ejecutaban. La naturaleza urbana surgió del desarrollo del mundo industrial. El Misisipi rural representaba la realidad de los afroamericanos, sometidos al duro trabajo en las plantaciones. De hecho, la situación del esclavo lo expresaba precisamente la palabra blues.¹⁰⁹ La represión y exclusión no impidió que dominaran las actividades musicales, las narraciones orales y los valores culturales con carácter comunitario en la región. De ahí surgió gran parte de la música

¹⁰⁷ Miquel asegura que “en la zona norte del río la música de los nativos y la música de los primeros colonos de origen europeo se mezclaron poco o nada”. Entre uno y otro grupo social no asimilaron sus prácticas culturales. De hecho, nunca hubo una relación común. *Ibíd.*

¹⁰⁸ Desde antes de la Guerra Civil dicha división se había conformado paulatinamente. Ted Gioia comenta que “los blancos duplicaban en número a los negros en ciudades como Vicksburg y Natchez, pero en los campos de los alrededores sucedía lo contrario, especialmente en la región del Delta, donde, en 1850, había cinco esclavos por cada residente blanco. En consecuencia, la experiencia vital de los esclavos apenas se veía influida por los diversos elementos de la vida urbana”. Ted Gioia, *Blues. La música del Delta del Mississippi*, Madrid, Turner, 2010, p. 3.

¹⁰⁹ Richard Gili afirma que “la palabra *blues* significa triste, tristeza. Pero el blues no es solo la tristeza que siente el negro por la situación en que vive. En el blues aparecen todas las miserias, pero también las alegrías que experimenta el negro, hechas música y poesía”. Richard Gili, *Puro jazz. El jazz en su concepción original como base de las formas, estilos y tendencias que han ido surgiendo a lo largo de su historia*, ob. cit., p. 35.

como el blues, que aportó un aspecto al jazz: el blue notes.¹¹⁰ Así sus habitus estaban en proceso de transformación y formación con elementos de sus antepasados. Los afroamericanos no se desesperaban, ni se compadecía de sí mismos por la situación que experimentaban.¹¹¹ En los blues resaltaba el humor y la ironía, conservando en cierta medida la tristeza. Expresaban todo tipo de sentimiento humanos con originalidad y profundidad. En el momento en que los blues mostraron sus primeros aspectos de manera formal en el delta del Misisipi, se consolidó el triunfo de los supremacistas blancos en el sur de Estados Unidos. En el último decenio del siglo XIX, luego de la ampliación de las libertades y derechos de los afroamericanos, sufrió un retroceso al consolidarse la institucionalización de la segregación que se vio favorecido durante el gobierno de Andrew Johnson. Un fenómeno, como se ha comentado, fue gradual. Es decir, entraron en un nuevo periodo de vulnerabilidad que se prolongó hasta la primera mitad del siglo XX.¹¹²

No sabemos hasta qué grado la segregación influyó en las nuevas interpretaciones musicales como el blues, siendo esta, una música en la vida rural y no tanto urbana en donde se aplicaban de manera más rigurosa esas leyes. Aunque sí sabemos que aislaron a los afroamericanos en su propia comunidad, que reaccionaron creando un sentimiento colectivo social, y posibilitaron nuevas condiciones para la producción y reproducción de su cultura.¹¹³ El auge de esa política se debió también al ascenso del imperialismo estadounidense. La guerra hispano-americana de 1898 generaron las condiciones para el ascenso de la superioridad anglosajona sobre los pueblos que se consideraban inferiores.

¹¹⁰Gioia decía que “el surgimiento del blues, sospecho, dependió en buena medida de esa omnipresencia de la experiencia negra y de su relativo aislamiento de las formalidades de la vida urbana”. Ted Gioia, *Blues. La música del Delta del Mississippi*, Madrid, Turner, 2010, p. 3.

¹¹¹ Gili decía que “a través del blues, canta sus penas, pero al mismo tiempo está cantando su indomable alegría de vivir. Su canto es al mismo tiempo, un lamento y un grito de rebeldía. Sabe sobreponerse en la ocasión más penosa, e incluso es capaz de reírse de su propia desgracia, quitándole importancia frente a todo lo bueno y agradable que nos ofrece la vida”. Richard Gili, *Puro jazz. El jazz en su concepción original como base de las formas, estilos y tendencias que han ido surgiendo a lo largo de su historia*, op. cit., p. 35.

¹¹² Arturo Grunstein Dickter decía que durante “esos años aumentó la violencia en contra de ellos incluyendo los linchamientos masivos al tiempo que se intensificó su explotación económica por medio de la reaparición del trabajo coactivo, así como los contratos de aparcería y el peonaje por deudas cada vez más onerosos en las plantaciones”. Arturo Grunstein Dickter, “Segregación y discriminación: el nacimiento de Jim Crow en el sur de los Estados Unidos”, op. cit., p. 100.

¹¹³El triunfo de la segregación en Estados Unidos de finales de siglo XIX tuvo que ver, según Arturo Grunstein, a que “los extremistas pudieron aprovechar la consigna de la opresión nortea y la revancha sureña pendiente, los liberales, tanto del norte como del sur, fueron cediendo y terminaron aceptando, en nombre de la unidad del sur y de la nación, las premisas de la supremacía blanca y la inferioridad racial afroamericana”. *Ibíd.*, p. 101.

Esa creencia iba dirigida al Caribe en donde se había dado la guerra y a los países del pacífico asiático en cuya región se encontraba Filipinas, de cuyo control se había hecho Estados Unidos. La dominación estadounidense que impuso a esas regiones, aplicaba la ideología de la superioridad blanca. Los caribeños en Nueva Orleans no estuvieron exentos, pues experimentaron el segregacionismo y el racismo.

El blues y otras manifestaciones musicales afroamericanas que germinaron se dieron en el contexto de aplicación de las leyes de segregación. En el decenio de 1890 entró en auge del segregacionismo, años en los que también el ragtime, como veremos en seguida, se encontraba en proceso de gestación. Esas leyes evolucionaron en las décadas posteriores a la Guerra Civil entre la población blanca que le disputaba el poder a los afroamericanos. Es decir, la esencia estaba en la lucha encarnada por el poder político y económico. Entre los grupos de poder dominantes surgió una especie de temor a perder sus privilegios.

Los primeros cantantes de blues, según Manuel López Poy, datan de fines del siglo XIX.¹¹⁴ Sus intérpretes viajaban de un lugar a otro, de ciudad en ciudad, de pueblo en pueblo, en busca no solo de un ingreso para vivir, sino como una forma de realización de su personalidad a través de la música. Estas relaciones sociales y culturales son también determinantes en los ejecutantes de jazz, que serán fundamentales en el campo musical afroamericano. Los músicos de los blues como de los que más adelante interpretaban jazz, eran personas libres y sin compromiso que pasaban mucho tiempo en los caminos y carreteras. Las relaciones de desplazamiento, aportaciones musicales y convivencia social de los intérpretes afroamericanos condujeron a su expansión. Fueron ellos precisamente los primeros promotores de su música, antes que la industria político-mediática se apropiara de su cualidad artística y dominaran la escena musical imponiendo su visión del mundo; en su inicio tenían cierta independencia. Sin esta movilidad, es posible que no se conociera a nivel nacional y en otras partes del mundo, además que no hubiera incidido en la cultura dominante. La mayoría, si no es que todos, no tenían ninguna preparación musical y aprendían e interpretaban lo que comúnmente se le denomina de “oído”. Siguieron la tradición de los antiguos esclavos de las plantaciones, que tocaban lo que escuchaban a su alrededor o lo que les proveía la naturaleza. Algunos habían sido obreros en las ciudades, así como en los campos de cultivo. Los primeros intérpretes de blues, que se sitúan entre fines del XIX y principios del XX, fueron Blind Lemon

¹¹⁴ Manuel López Poy, *Lo esencial de la música blues desde sus orígenes a la actualidad*, op. cit., p. 55.

Jefferson, Big Bill Broonzy, John Estes y Big Joe Williams.¹¹⁵ Obreros del campo que interpretaban un blues rural sencillo y sin ningún refinamiento. Con el tiempo y al desarrollarse en las ciudades, surgieron los blues urbanos, con un carácter más refinado, un estilo factible a lo profano.

Los blues son composiciones de doce compases que siguen una secuencia armónica. Se diferencian por la melodía y las letras, no obstante, suelen ser muy similares.¹¹⁶ La particularidad musical radica en la disminución de medio tono de la 3ª y 7ª de las notas de la escala. En la de do natural mayor, por citar un caso, se disminuye medio tono la nota mi, transformándola en mi bemol, y el si, que es la séptima nota, se vuelve si bemol. Eso le da un carácter melancólico y que identifica el estilo melódico que se emplea en el jazz. Sin embargo, no todos los blues se componían de doce compases. En el periodo temprano no se ajustaban a ninguna métrica, pues cada estrofa constaba un número distinto de compases, según la intención del intérprete.¹¹⁷ St. Louis Blues fue la composición más representativa con el cambio de siglo. Los músicos latinoamericanos la interpretaban regularmente, como el caso de los mexicanos. Si bien, entre los músicos de jazz, también utilizaron la base armónica del blues clásico de doce compases para improvisar.

Estas manifestaciones musicales establecieron una parte de lo que luego sería el jazz. Sin embargo, falta mencionar la experiencia de los músicos afroamericanos que inventaron el ragtime que, junto con las anteriores, se gestaba cuando los músicos mexicanos y caribeños arribaron a Estados Unidos. Creando relaciones sociales y culturales que establecían los nuevos ritmos. La participación de los músicos latinoamericanos, interpretando una parte importante de música de origen europeo y del Caribe, tuvo un lugar en la música de ragtime. El esclavismo y el segregacionismo que se profundizaron en los últimos decenios del XIX, en la época de una nueva revolución industrial, bien

¹¹⁵ Richard Gili, *Puro jazz. El jazz en su concepción original como base de las formas, estilos y tendencias que han ido surgiendo a lo largo de su historia*, op. cit., p. 36.

¹¹⁶ Joachim E. Berendt, al citar las palabras textuales del cantante de blues T-Bone Walker, lo dice de la siguiente manera: “en el fondo sólo hay un blues. Es el esquema armónico de doce compases. Ése es el que tienes que interpretar. Simplemente escribes nuevas palabras encima de él e improvisas algo distinto, y tienes un nuevo blues”. Joachim E. Berendt, *El jazz. De Nueva Orleans a los años ochenta*, México, FCE, 2002, p. 286.

¹¹⁷ Richard Gili decía que “en la música de jazz, los temas de blues ocupan un lugar importante. En todas las épocas, los blues han constituido la parte principal de los repertorios de las orquestas de jazz”. Richard Gili, *Puro jazz. El jazz en su concepción original como base de las formas, estilos y tendencias que han ido surgiendo a lo largo de su historia*, op. cit., p. 40.

puede representar el camino que siguieron una parte de los músicos afroamericanos que lo produjeron. Sin la industria político-mediática, quizá no se hubiera expandido.

Los afroamericanos, en contacto con distintos grupos sociales, recreaban lo que vivían, lo reproducían y lo compartían, tocando en escenarios compartidos o de manera individual, sin que necesariamente se involucraran con la industria político-mediática dominante. Una parte de esta música no se relacionó con ese mercado, tenían cierta independencia y autonomía. Sus orígenes se relacionaban con la creación del mundo social en el que se autodefinían. Es importante como Eileen Southern destaca que esta práctica musical se manifestó y se relacionó con el piano, que se corresponde o vincula con la música pianística que dominó en el siglo XIX.¹¹⁸ El piano estuvo presente desde que se imponía la industria político-mediática tales como los cabarets, los teatros, los cafés y, con el cambio de siglo, en los cines. Luego de la abolición de la esclavitud, la industria de la música impulsó su consumo individual, así como otros instrumentos de teclado, atrayendo tanto a públicos blancos como afroamericanos. Ese mercado ya existía, incluso durante el periodo de esclavitud los afroamericanos tuvieron acceso, aunque limitado. Con la “emancipación” se inclinaron con mayor facilidad hacia ese instrumento. A fines del siglo XIX apareció la pianola, que el mercado luego impulsó y se consumió de manera masiva.

El piano y la música pianística occidental se convirtieron en dominantes en muchas partes del mundo. Los compositores-intérpretes europeos del romanticismo como el pianista polaco nacido en 1810, Fryderyk Chopin, y el también pianista húngaro nacido en 1811, Frank Liszt, tuvieron gran influencia. De la misma manera el pianista alemán Ludwig van Beethoven considerado universalmente el más representativo en el ambiente musical estadounidense.¹¹⁹ Representaron una corriente muy conocida en ese país durante el siglo XIX; la cual recorrió América Latina, desde México hasta Argentina. Como veremos, los músicos mexicanos interpretaban esa música con piano.¹²⁰ Esa música influyó en los músicos afroamericanos que encontraron una manera de adaptarla a sus condiciones socioculturales y creando nuevas relaciones socioculturales ligados a sus ritmos. La extraversión cultural, cuyo propósito es apropiarse de elementos culturales ajenos para

¹¹⁸ Eileen Southern, *Historia de la música negra norteamericana*, op. cit., p. 332.

¹¹⁹ John Warrack, “El romanticismo”, en Alison Latham (coordinadora), *Diccionario enciclopédico de la música*, op. cit., p. 1297.

¹²⁰ En nuestro país se tocó, por citar un caso, en un concierto de la Séptima Sinfonía de Beethoven en 1867. Dan Malmtröm, *Introducción a la música mexicana del siglo XX*, México, FCE, 2004, p. 30.

someterlos a intereses propios, nos es de utilidad para comprender esta parte. Estas interpretaciones musicales europeas interpretadas en piano que se ejecutaban en compases ternarios, se transfiguraron en compases binarios con el ingrediente del swing. En tanto que las melodías europeas se tiñeron de síncopas, acentos y desplazamiento del ritmo.¹²¹

El término ragtime refería a la impresión que causaba en aquel momento: rag-ged time: tiempo despedazado.¹²² El carácter general se distinguía por ser una música compuesta y pianística. Lo que la diferencia es el ritmo que determina a la melodía. Todavía no contenía el rasgo de lo que sería después el jazz: la improvisación.¹²³ Con el tiempo los músicos afroamericanos empezaron a utilizar melodías en ragtime como composiciones para improvisaciones jazzísticas en un sentido rudimentario. Lo que se practicaba en un inicio era el elemento del swing, que se relaciona con el sentido africano del ritmo. Dista por una velocidad media y rápida, que generaliza los *riffs*¹²⁴ melódicos que se desplazan de sección en sección.¹²⁵ Los primeros intérpretes del *rag* fueron afroamericanos empobrecidos que vagaban largas distancias caminando o en tren por distintos lugares del sur y la costa este de Estados Unidos, tocando el piano en locales de comida, cafetines, tabernas y tugurios como forma de ganarse la vida y recibiendo míseros salarios o solo propinas. El desplazamiento regular de los afroamericanos, el contacto, las conexiones y los vínculos con otras culturas, también estuvo relacionado con el origen y reproducción del rag. Una innovación que se generó al calor de la experiencia afroamericana.

Esa música partió con músicos como el pianista Sam Moore que tocaba cuadrillas y escocesas de forma de rag. Sin embargo, el auge de esa música se generó hasta el decenio de 1890. Entre los precursores se encontraban dos músicos antiguamente esclavos. Por

¹²¹Isabelle Leymarie afirma que “el fraseo tradicional se dislocó y una célula rítmica, llamada `cinquillo` por los cubanos, que consiste en negra-corchea-negra-corchea-negra, se colocó en las músicas negras del Nuevo Mundo, desde la habanera y el tango (brasileño y argentino) hasta el ragtime, dando lugar a músicas de marcadas idiosincrasias”. Isabelle Leymarie, *Piano jazz. Una crónica del jazz clásico y moderno a través de sus pianistas*, Redbook ediciones, Barcelona, 2019, p. 19.

¹²² Joachim E. Berendt, *El jazz. De Nueva Orleans a los años ochenta*, op. cit., p. 24.

¹²³ La improvisación es un aspecto más de la música. Adoptamos la definición de Violeta Hemsy de Gainza en la que afirma que “la improvisación constituye una actividad sometida a ciertas reglas que se relacionan tanto con el nivel interpretativo (aspectos técnicos y expresivos de la ejecución) como con la capacidad creativa (que determina la sección, organización y manejo de los materiales musicales) del músico que la realiza”. Violeta Hemsy de Gainza, *La improvisación musical*, Buenos Aires, Melos Ricordi Americana, 2007, p. 14.

¹²⁴ Es una frase melódica (de dos o cuatro compases), se repiten sobre armonías cambiantes a lo largo de una composición o parte de ella.

¹²⁵ Roy Bennett, *Léxico de música*, Madrid, Akal, 2003, p. 293.

un lado, Thomas *Blind* Tom, conocido también como Thomas Bethune, quien tomó el apellido de su dueño, el general James Neil Bethune. Nació en una plantación de Harris County, Georgia en 1849; una persona ciega y autista, autodidacta y con talento musical. Reproducía de oído las composiciones que escuchaba y se aprendió de memoria cerca de setecientas.¹²⁶ Con la abolición de la esclavitud siguió atado a su antiguo dueño que se apropió de su vida y continuó explotándolo hasta su muerte.

Los músicos, como *Blind*, viajaban al continente viejo por las antiguas rutas comerciales que funcionaron desde la época colonial. Aunque cambiaron paulatinamente a principios del siglo XVIII, se conservaron ciertas rutas. Se presentaba una especie de triángulo entre Europa, África y el Caribe. Ruta que se estableció en el centro del Atlántico que funcionó entre los siglos XVI y principios del XVIII. Aunque en un inicio los barcos partían de los puertos europeos con dirección a las costas de África occidental donde se intercambiaban esclavos y luego se trasladaban a América, que se tornó complejo partiendo de diversos puntos de América y Europa.¹²⁷ Los barcos fueron el transporte marítimo dominante en el que se trasladaban no solo las mercancías muchas de ellas del Nuevo Mundo, sino también los músicos y la música. Todavía a fines del XIX y principios del XX, seguían siendo importante. Es decir, la conectividad y los vínculos comercial y musical entre un continente y otro dependieron, en la mayoría de las veces, de los puertos comerciales y del transporte dominante de la época. El surgimiento del barco de vapor aceleró la velocidad, la expansión y la composición de nuevas interpretaciones musicales que provenían de diversas partes del mundo. Podemos entender así que el cambio cultural y la creación paulatina del campo musical se manifestó con el desplazamiento permanente de los intérpretes y la transformación en la práctica musical de los músicos. El desplazamiento y la velocidad se convirtieron en relaciones sociales y culturales dominantes. Realidad que se manifestó en medio de un mundo cada vez conectado y competido entre sistemas regionales que formaban parte de un sistema mundial dominado por el capitalismo.

¹²⁶ Isabelle Leymarie asegura que adquirió fama internacional sobre todo en Europa, ganando dinero considerablemente, aunque solo benefició a su propietario que controlaba su carrera musical. Su vida terminó en la miseria. Isabelle Leymarie, *Piano jazz. Una crónica del jazz clásico y moderno a través de sus pianistas*, op. cit., p. 20.

¹²⁷ Cabe recordar que, durante esos siglos, la expansión de la música que se reproducían en el mundo salía precisamente de los puertos. Aplica incluso en el Caribe a fines del siglo XIX, como asegura Luc Delannoy, que decía que la música “sale de puertos como Nueva Orleans, La Habana, Nueva York o Buenos Aires”. Luc Delannoy, *Carambola. Vidas en el jazz latino*, México, FCE, 2006, p. 14.

Otro de los músicos de ragtime de los primeros años fue John William Bonne. Nacido en Miami, Misuri en 1864. Una persona ciega que tocaba de oído. No solo se especializó en esa música, sino que tocaba un amplio repertorio musical que abarcaba canciones populares, *spirituals* y música académica occidental (romanticismo). Se convirtió en uno de los pocos pianistas reconocidos de fines del siglo XIX y principios del XX. Hijo de esclavos. En sus comienzos se le llamaba “jig piano” al ragtime, que suscitó el desprecio de esta burguesía que la relacionaba con las tabernas y los burdeles.¹²⁸ Las élites blancas no fueron las únicas que reaccionaron en contra del ragtime optando con la represión y la censura, sino también los afroamericanos ricos que apoyaron y crearon mecanismos propagandísticos para deslegitimarla. El afroamericano acomodado, generalmente criollo, pensaba y actuaba de acuerdo a los propósitos del blanco. La actitud de desprecio provenía, en parte, de los antiguos esclavistas que consideraban al afroamericano, mal hablado, sucio y peligroso; que solía ser reproducido por una parte de los estadounidenses.¹²⁹ De la misma manera se relacionaba con el supuesto analfabetismo musical de los afroamericanos. Aunque, no es que no supieran leer música, por citar un caso, sino porque ocultaba su conocimiento, creatividad e inteligencia, algo que a los grupos de poder blancos no soportaban. Siguió la tradición de los antiguos esclavos de ocultar su inteligencia.¹³⁰

A principios de siglo varios músicos afroamericanos viajaban a América Latina. William recorrió algunas partes de la región, favoreciendo en cierta medida la expansión de esa música, siendo una de las vías de penetración del ragtime a México; apoyada por la industria político-mediática dominante estadounidense que también se expandió por el sur del continente. La labor de los músicos de rag se dio regularmente en solitario.

¹²⁸ Leymarie asegura que desde los cinco años formó su primera banda con niños de su barrio que utilizaban instrumentos hechos de materiales encontrados en la calle. Estudió con la profesora blanca, Mary R. Warrensburg, quien le enseñó música europea con el fin de mejorar su técnica. Luego aseguró que “superando su pobreza, su ceguera y el racismo, actuó en varios lugares de Estados Unidos en 1917, como la costa Este y Nueva York, donde se quedó un mes, y hasta en Canadá y México. En 1912 grabó rollos para piano mecánico para la firma QRS”. Isabelle Leymarie, *Piano jazz. Una crónica del jazz clásico y moderno a través de sus pianistas*, op. cit., p. 21.

¹²⁹ Leymarie asegura que Willie “The Lion” decía que “en aquella época los negros que iban a la iglesia no permitían que se tocara ragtime, que consideraban inmoral. Este sentimiento se debía en parte a que las canciones populares de los saloons tenían letras pícaras, y al oír melodías al estilo rag, la gente pensaba inmediatamente en las groserías y en las broncas del barrio rojo que habían presenciado o de las cuales había oído hablar”. *Ibíd.*

¹³⁰ Leymarie cita textualmente otro parrado sobre la opinión de un afroamericano llamado Eubie Blake en torno a esta actitud. Decía, entre otras cosas, que “en aquella época, se pensaba que los negros no sabían leer la música. Fingíamos que así era, y todos se maravillaban creyendo que tocábamos la música de variedades y los rags de oído”. *Ibíd.*, p. 22.

Producían música para el entretenimiento colectivo. No sabían leer música. Incluso se le llamaba “ticklers”, un nombre despectivo para aquellos músicos que tocaban de “oído”. Correspondía a aquellos que se ganaban la vida dentro de la industria político-mediática tales como los tugurios llamados jook joints, así como en compañías de espectáculos de variedades que se había convertido en objetos de consumo e imposición anglosajona. Muchos fueron autodidactas y excelentes músicos que tenían una manera de tocar y que se relacionaba con los gritos de los antiguos griots o las exclamaciones de exaltación de las iglesias afroamericanas.

El estilo del *rag* para piano anunciaba la interpretación propia de un grupo social. Su proliferación se debió, como decíamos, al uso de pianos que alcanzó mayor presencia cuando los afroamericanos empezaron a adquirirlo en sus formas verticales para uso doméstico. En el *rag* el intérprete tocaba el piano con la mano izquierda haciendo la función de golpear, en tanto que con la derecha interpretaba melodías sincopadas. La síncopa es uno de sus los elementos característicos del ragtime, lo que daría lugar posteriormente al jazz. En términos generales, la síncopa consiste en el desplazamiento del acento normal de un tiempo fuerte a uno débil; también podemos decir que es el sonido que se articula en tiempo ligero del compás y se prolonga en tiempo pesado.¹³¹ La síncopa no tiene una forma única de ejecutarse, difiere en las formas y en las diferentes culturas, incluyendo la occidental.

Todavía se especula en dónde surgió el ragtime. Algunos investigadores como Eileen Southern asegura que se practicaba en la costa este (Nueva York-Filadelfia-Baltimore).¹³² Sabemos con certeza que se ejecutaba para la diversión de su gente. Adquirió mayor difusión en el decenio de 1890. Investigadores como Joachim E. Berendt, sin embargo, refieren casi siempre en el sur del estado de Misuri, en la ciudad de Sedalia.¹³³ Lugar

¹³¹ Francisco Mocada García, *Teoría de la música*, México, Ricordi, 1995, p. 56. A decir de Aaron Copland, “Todo jazz está cimentado en la roca de un ritmo firme, invariable del bajo. Cuando el jazz era sólo “ragtime”, de ritmo básico era simplemente el compás de una marcha: UNO-dos-TRES-cuatro, UNO-dos-TRES-cuatro. Ese mismo ritmo se hizo mucho más interesante en el jazz con sólo cambiar de lugar los acentos, de modo que el ritmo básico se convirtió en uno-DOS-tres-CUATRO, uno-DOS-tres-CUATRO. Los sencillos ciudadanos que tildan de “monótono” el ritmo del jazz admiten, sin darse cuenta, que todo lo que oyen no es más que ese ritmo fundamental. Pero encima de éste hay otros ritmos y más libres; y su combinación es lo que da al jazz toda su vitalidad. No quiero decir con eso que toda la música de jazz sea polirrítmica continuamente y en todas las piezas, sino que, en sus mejores momentos, participa de una verdadera independencia existente entre los diversos ritmos que suenan simultáneamente”. Aaron Copland, *Cómo escuchar la música*, México, FCE, 2006, pp. 57-58.

¹³² Eileen Southern, *Historia de la música negra norteamericana*, op. cit., p. 334.

¹³³ Joachim E. Berendt, *El jazz. De Nueva Orleans a los años ochenta*, op. cit., p. 23.

donde se estableció uno de los músicos más representativos del ragtime clásico: Scott Joplin (1868-1917), quien dominaba la música afroamericana de su época y un pianista, cantante y ocasionalmente cornetista. Alcanzó gran presencia dentro de ese ambiente en el que se forjaba el ragtime, y de manera directa o indirecta, aportando al nuevo sistema de relaciones socioculturales, se relacionaba con los músicos mexicanos y latinoamericanos de los cuales hablaremos en seguida. Nacido en Texarkana, Texas, provenía de una familia de obreros.¹³⁴ Al músico le atraía la música europea, sobre todo el romanticismo, el cual influyó en el desarrollo de sus rag. Desde su infancia estudió música y en 1884, con 16 años de edad, tocaba profesionalmente. Por tren, recorrió largas distancias y luego se estableció en St. Louis, Misuri en donde adquirió notoriedad al interpretar rags en piano, en una ciudad con una importante población afroamericana. Su estancia duró poco tiempo, pues un decenio después se trasladó a Sedalia en donde desempeñó una labor musical importante. Eileen Southern afirma que dirigió una academia y tocaba la corneta en la Banda de Conciertos de Queen y estudió teoría y composición en la Escuela Superior George Smith.¹³⁵

El mercado de la música de la ciudad estaba en su mejor momento cuando la composición de Scott adquirió notoriedad. Se vendió en más de medio millón de copias. La fama y la riqueza del músico, así como la de su editor crecían cada vez más. La composición mostró el dominio ideológico y económico de la música afroamericana en la versión comercial dominada por la cultura angloamericana, que es parte de la que se trasladó a América Latina. La editorial Stark le publicó la mayoría de sus obras en los siguientes diez años. La composición estableció un modelo para el ragtime clásico, pues creó el camino para nuevas obras instrumentales. Había muchos otros compositores de ragtime a fines de siglo XIX y principios del XX. Incluso fueron todavía más populares que Scott. Muchos de ellos reproducían sus rag en los rollos de los pianos mecánicos que las empresas distribuyeron por millares de ejemplares. Se creó un mercado que sirvió en la expansión de la música en términos más comerciales que artísticos. La masificación de la música

¹³⁴Isabelle Leymarie asegura que “su padre tocaba el violín y su madre cantaba y tocaba el banjo. Joplin empezó a tomar clases de música con un maestro negro, practicando en el piano de la familia blanca para la que su madre lavaba ropa, y con un maestro alemán, Julius Weiss, que le enseñó piezas clásicas”. Isabelle Leymarie, *Piano jazz. Una crónica del jazz clásico y moderno a través de sus pianistas*, op. cit., p. 23.

¹³⁵ Asegura Eileen Southern también que en 1899 publicó sus primeras composiciones en la editorial de John Stark, entre la más conocida fue *Rag de la hoja de arce*. Eileen Southern, *Historia de la música negra norteamericana*, op. cit., p. 341.

había llegado para quedarse, en la que el ragtime se convirtió en moda durante más de dos decenios.

Algunos empresarios de la industria político-mediática dominante empezaron a darse cuenta de su existencia y su novedad y comenzaron a apropiárselo y a explotarlo; convirtiéndose en una primera experiencia de la música afroamericana más comercializadas que se extenderá más allá de los límites territoriales estadounidenses, particularmente en el sur del continente. A fines del siglo XIX organizaron concursos en los que se les concedía a los intérpretes un determinado tiempo para que demostraran su habilidad improvisando canciones. En el último decenio se convirtió en una música omnipresente. Algunas empresas de la citada industria que se apropiaron del rag, consiguieron integrarla al entretenimiento dominante en la sociedad estadounidense. Los músicos comenzaron a utilizar la síncopación cada vez más, motivados por el curso de la comercialización de esa música. El ragtime no tenía una demarcación musical definida, pues recibía otras interpretaciones musicales, tales como las latinoamericanas y caribeñas; influyeron en su formación el vals y las marchas.

Las atribuciones latinoamericanas, como parte del sistema de relaciones socioculturales en construcción, fueron decisivas en su formación. Se generó por el arribo constante y permanencia de músicos a territorio estadounidense provenientes del Caribe y otras partes de Latinoamérica, como refiere Isabel Lymarie al referirse a los ritmos latinoamericanos.¹³⁶ Las marchas interpretadas por mexicanos en Nueva Orleans, como veremos, tuvieron gran aceptación en el ambiente musical afroamericano, en el periodo en que al mismo tiempo los empresarios de la industria político-mediática convirtieron la música mexicana en una moda que dominó en los últimos decenios del siglo XIX. Al igual que aquellas, el ragtime se componía de compases de dos por cuatro. Aunque en menor medida existieron cuatro por cuatro. En el piano, se tocaba con la mano izquierda que se mantenía una pulsación regular, mientras que la derecha se creaban ritmos que se cruzaban con los de la mano izquierda creando una polirritmia, propia de la música afroamericana y afrocaribeña.

¹³⁶ Isabel Lymarie aseguraba que “el ragtime se deriva esencialmente de marchas y two-steps, pero también de cakewalks, cotillions (género cercano a la contradanza), coonn songs (canciones que ridiculizaban a los negros), melodías latinoamericanas y otros tipos de música”. Isabel Lymarie, *Piano jazz. Una crónica del jazz clásico y moderno a través de sus pianistas*, op. cit., p. 22.

Cuando los afroamericanos establecían las bases del ragtime y la construcción del nuevo campo musical, los músicos mexicanos entraron en contacto. Esas relaciones motivaron la innovación de la cultura, en este caso se relaciona con la invención de los estilos musicales. La música mexicana, además de la cubana, tuvo cierta atribución. El rag refería a la música de baile y a las marchas, siempre con un grado mayor de síncope. Estas eran desconocidas, o por lo menos no en el mismo sentido luego de la llegada de la Orquesta del Octavo Regimiento de Caballería del Ejército Mexicano a Nueva Orleans y de otras orquestas militares de origen europeo. Esa música también la difundieron las editoriales en forma de partituras.¹³⁷ La colaboración de los músicos mexicanos es decisiva para el surgimiento del ragtime y el dixieland.¹³⁸

En medio de ese contexto sociomusical en la que la música afroamericana florecía, el país experimentaba desde tiempo atrás un proceso de transformación económica, política y cultural. Una parte de la población migrante, sobre todo blanca, con visión empresarial, promovió la industria político-mediática e instituyó uno de los primeros conjuntos: las salas de concierto.¹³⁹ Eran vistas como una característica propia de la vida moderna, sobre todo de las principales ciudades de Europa. Esos lugares se parecían a los *café-concerts* que consumían y admiraban las élites europeas; aunque también concurría la pequeña burguesía. Se dedicaban a la presentación de espectáculos en los que los asistentes permanecían como espectadores. El público como espectador parecía inmovilizado y sin participación en las escenas. Contrario a las comunidades africanas y sus descendientes afroamericanos que, en parte, ejercían la participación colectiva. Esos espacios, que era una versión estadounidense en consolidación, se popularizaron con el nombre de “salón de concierto”. El comercio de salones de concierto empezó a florecer desde la segunda mitad del siglo XIX cuando los propietarios convirtieron sus habitaciones y sótanos en diminutos salones de concierto. Crearon espectáculos en los que empleaban a algunos afroamericanos para entretener y crear un ambiente que muchas veces establecía una visión del mundo supuestamente a favor de los clientes para motivarlos, entre otras cosas, a beber. Desde 1860 había crecido un gran número de salones en las principales ciudades

¹³⁷ Eileen Southern asegura que los himnos llamados “patrióticos” tuvieron también efectos sobre el ragtime, una parte introducidos por los músicos mexicanos ya que dieron una serie de presentaciones musicales con esos ritmos. Eileen Southern, *Historia de la música negra norteamericana*, ob. cit., p. 338.

¹³⁸ Asegura Gabriel Pareyón, por citar un caso, que, en el caso del clarinetista mexicano Lorenzo Tío, “se le atribuye la introducción de un estilo musical que más tarde derivó en el estilo Dixieland”. Gabriel Pareyón, *Diccionario enciclopédico de música en México*, op. cit., p. 533.

¹³⁹ James Lincoln Collier, *Jazz. Canción tema de los Estados Unidos*, México, Diana, 1995, p. 17.

estadounidenses, sobre todo en el norte como Nueva York y Chicago. Aunque en el sur también se desarrolló una industria de esos espacios de entretenimiento en ciudades como Nueva Orleans. Los empresarios recurrieron a múltiples estrategias para presentar espectáculos que ampliaran su mercado. Se cimentaron de acuerdo las costumbres de la época, pues no se pretendía que dañara la decencia que tanto defendía la sociedad de las buenas costumbres, que vivió bajo la era victoriana.¹⁴⁰

En la época del desarrollo de la industria político-mediática estadounidense, la economía crecía y los capitalistas activaban lo que hoy los economistas denominan sector de servicios. Esta industria empezó a cobrar mayor influencia e interés entre los empresarios. En el sur seguía dominando, aunque en menor medida la producción agrícola, relacionada con la producción de algodón.¹⁴¹ La ciudad de Nueva Orleans entró en periodo de transformación social debido a la rápida industrialización. En una época en que el país se convertía en una potencia emergente.¹⁴² Las transformaciones fueron diversas en los últimos decenios del siglo XIX. Estas mostraban un gran desarrollo que, al mismo tiempo, tenían que ver con el espíritu de la vida moderna. Las nuevas tecnologías de transporte impulsaron los viajes a través de buques de vapor contruidos de hierro que, desde principios de la segunda mitad del siglo XIX, se venían desarrollando con más velocidad, luego de que se creó el Great Western para el servicio trasatlántico.¹⁴³ Con lo cual favoreció, entre otras cosas, la movilidad de los músicos hacia puertos de ciudades tan complejas como Nueva Orleans. Los transportes y las comunicaciones terminaron por unificar los mercados nacionales, así como la expansión del mercado a nivel internacional y las nuevas tecnologías que se difundieron a gran escala, que generalizaron la producción

¹⁴⁰Lincoln Collier asegura que algunos agentes empresariales organizaron espectáculos para presentarlos en teatros, los cuales fueron llamados teatro de variedades. Se alejaron gradualmente, o por lo menos eso aparentaba, del consumo del alcohol. Además de que cuidaron que el espectáculo fuera consumido por un público más amplio, conformadas por la alta y pequeña burguesía. El espectáculo de variedades imperó hasta bien entrado el siglo XX. *Ibíd.*, p. 18.

¹⁴¹ Según G. Wright, el algodón era la mercancía de exportación más importante de Estados Unidos, tanto del interior como al exterior. Las fortunas de los propietarios y cultivadores de algodón estuvieron ligadas a los primeros avances industriales de Estados Unidos que se desarrolló a través de la industria textil. Uno de los mecanismos que permitió el crecimiento de la producción de algodón fue la migración hacia el oeste del país a partir de 1820 que permitió la demanda de productos, en tanto que los rendimientos en el sur tendieron a la baja. La migración hacia esos lugares permitió en gran medida el crecimiento de la economía. G. Wright, "Un estudio econométrico de la producción y comercio del algodón, 1830-1860", en Peter Temin (compilador), *La nueva historia económica. Lecturas seleccionadas*, Madrid, Alianza, 1984, pp. 75-80.

¹⁴² Marcos Roitman Rosemann, *Por la razón o por la fuerza. Historia y memoria de los golpes de Estado, dictaduras y resistencias en América Latina*, Madrid, Siglo XXI, 2019, p. 33.

¹⁴³ T. K. Derry y Trevol Williams, *Historia de la tecnología. Desde 1750 hasta 1900 (I)*, México, Siglo XXI, 2000, p. 541.

y distribución basada en las economías de progresión, velocidad y diversificación.¹⁴⁴ Esto permitió no sólo la movilidad de una cantidad importante de personas, como los músicos, sino también la creciente actividad del conjunto de la industria político-mediática que a partir de los dos últimos decenios del siglo XIX¹⁴⁵ empezó a cobrar importancia y luego se extendería en todo el país, convirtiéndose con el tiempo en un entretenimiento profesional capaz de generar un gran negocio sumamente lucrativo. De esta manera, las nuevas vías de transporte facilitaron la expansión de la música, ya que se convirtieron en espacios no solo de trabajo para los músicos, sino en los medios para desplazarse.

Las nuevas condiciones sociales no fueron posible sin otro aspecto: la concentración de la población en las crecientes ciudades modernas, como en el caso de Nueva Orleans, a la que nos vamos a referir para abordar la participación latinoamericana. En esa ciudad los músicos mexicanos hicieron música en distintos puntos, encontrándose y reencontrándose con la población afroamericana, quien ocupaba un lugar en la industria político-mediática dominante. Iniciándose así, un nuevo sistema de relaciones socioculturales. En el pasado no era posible un lucrativo negocio, pues la población vivía en los pueblos alejados. Con el crecimiento de las ciudades, las personas se concentraron en esos espacios haciendo posible las condiciones para que los capitalistas desarrollaran nuevas relaciones económicas.

Fueron los años en que creció el interés por organizar exposiciones comerciales, las cuales tenían, entre otros fines, la presentación de espectáculos culturales. En ellas se integraron los países de América Latina, particularmente México. Estos eventos se constituyeron en parte del proceso de la mundialización capitalista.¹⁴⁶ Es un espacio que permitió, en parte, el inicio del campo musical afroamericano. Las exposiciones comerciales universales que organizaron las potencias moderno-capitalistas mundiales a partir de la segunda mitad del siglo XIX, representaban el progreso. De hecho, había sido una forma de simbolizarse en el tiempo histórico. La historia del tiempo moderno había sido la historia de la conciencia del progreso. En otras palabras, la modernidad capitalista produjo una imagen de sí misma

¹⁴⁴ Jesús María Valdaliso y Santiago López, *Historia económica de la empresa*, Barcelona, Crítica, 2007, pp. 233-234.

¹⁴⁵ James Lincoln Collier, *Jazz. Canción tema de los Estados Unidos*, op. cit., p. 17.

¹⁴⁶ Adopto la definición de Samir Amin: "Por mundialización capitalista entiendo que las evoluciones que rigen el sistema en su conjunto determinan el marco en el que operan los 'ajustes' locales. Dicho de otro modo, este punto de vista sistémico relativiza la diferencia entre 'factores externos y factores', puesto que todos los factores son internos a escala del sistema mundial". Samir Amin, *Los desafíos de la mundialización*, México, Siglo XXI, 2006, p. 5.

y con ella quería ser recordada. El futuro no le importaba, sino que percibía la realidad desde un presente eterno. Esas exposiciones mundiales personificaron la esencia de los tiempos modernos. En un nivel superior, manifestó la competencia entre sí de sistemas regionales, pero dentro de un sistema mundial dominante dirigida por las potencias. Entender este hecho, es comprender la dinámica del cambio en el mundo capitalista. Es allí donde se distingue la estructura de integrada del sistema mundial capitalista y los elementos protocapitalistas de algunas regiones. Además, permitió constituir también el contraste entre centros-periferias en el capitalismo mundial.

Las ciudades, como Nueva Orleans sede de la exposición de 1884-1885 en la que los músicos mexicanos jugaron un papel fundamental en ese simbolismo moderno creando un gran espectáculo militar, eran expresiones aparentemente solidas de carácter cosmopolita, financiero y cultural, en las que se concentraron tendencias nacionales e internacionales. En esa ciudad se mezclaron modas, hábitos y formas estéticas que contrastaron con la desigualdad, marginación, pobreza, sobrevivencia y protesta social ocasionadas por estas. Donde el racismo y el segregacionismo pervivieron en las relaciones sociales de esas exposiciones, poniendo a los afroamericanos como un objeto exótico, quienes se presentaron sin exponer públicamente su poder frente al blanco, que lo excluía y lo segregaba. Las exposiciones mundiales fueron organizadas premeditadamente, expresadas desde una imagen distinta a la real. Expresaba la máxima expresión del libre mercado y de la economía de dejar hacer (*laissez faire*).¹⁴⁷

En esos espectáculos mundiales el gobierno y las élites de México se integraron para aprender a imitar y crear su propia versión de las verdades universales del progreso, la industria y la ciencia. Uno de sus mayores “éxitos” en la exposición de Nueva Orleans (1884), como veremos, fue la presentación de la Orquesta del Octavo Regimiento de Caballería del Ejército Mexicano. Allí presentaron “lo mexicano” para adaptarla a la idea del mundo moderno y a las propias circunstancias e intereses de las élites burguesas

¹⁴⁷ Mauricio Tenorio Trillo asegura que “para las naciones-imperio de fines del siglo XIX, las exposiciones universales eran tanto escenarios para demostraciones de poder e intereses expansionistas, como parte de la ostentación de una presunta superioridad racial y cultural. Así, las impresionantes exhibiciones militares contrastaban con el espectáculo de banderas, himnos, y tradiciones culinarias y literarias”. Mauricio Tenorio Trillo, *Artilugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales, 1880-1930*, México, FCE, 1998, p. 22.

mexicanas, que van desde las ciencias hasta la cultura. Para países como Estados Unidos, las exposiciones mostraban las aspiraciones imperialistas.¹⁴⁸

En las líneas que siguen nos centraremos en la experiencia de los músicos mexicanos en Nueva Orleans y otras ciudades de Estados Unidos. Es el inicio, como se dijo, del nuevo sistema de relaciones socioculturales que permite la proliferación de los ritmos afroamericanos. Gran parte de la información que sostiene esta parte de la investigación, es sostenida con fuentes primarias, muchas de ellas del gobierno mexicano y la prensa mexicana de la época. El dinamismo se reaviva con la presencia de los músicos latinoamericanos, generando nuevos contactos con comunidades afroamericanas vinculadas y conectadas en la región. Los viajes y presentaciones de los músicos contribuyeron no solo a la cultura musical de esa ciudad, sino al territorio mexicano y otras partes de América Latina. De aquí que entraremos en un nuevo proceso en el desarrollo de expresiones musicales afroamericanas. La relación entre Estados Unidos y Latinoamérica es una constante a lo largo de la historia de la música afroamericana. La participación latinoamericana muestra el otro lado de la experiencia de los protagonistas en el desarrollo de esta música.

1.1.3. El advenimiento de los mexicanos

El desplazamiento de los músicos mexicanos hacia el otro lado de la frontera norte también contribuyó al nuevo sistema de relaciones socioculturales que permitió la proliferación de la música afroamericana.¹⁴⁹ Pero justo aquí pasamos de un enfoque general, tanto temporal como espacial, para enfocarnos a uno particular, es decir, América Latina y el Caribe. En este periodo los acontecimientos relacionados con la música afroamericana tuvieron un mayor peso que terminaron por incidir en la dinámica y generación de nuevas expresiones socioculturales que, como veremos, dieron lugar al campo musical en torno al jazz, pero que al mismo tiempo representan una continuidad y duración con el tiempo, no solo con el presente y el futuro, sino con el pasado. Sin embargo, representa una temporalidad de los ejecutantes que luego cambia en el primer

¹⁴⁸ Tenorio Trillo asegura que “los organizadores estadounidenses estimulaban a los países latinoamericanos a participar y así dar validez a un `protectorado` comercial de los Estados Unidos, un apoyo extraoficial a la doctrina Monroe. En 1884 Isaac W. Avery, encargado de animar a los países latinoamericanos a participar en la Exposición de Nueva Orleans, viajó por Latinoamérica durante nueve meses, promoviendo no solo la exposición sino también el proyecto de un canal en Nicaragua, el cual pretendía competir con el de Panamá emprendido por los franceses”. *Ibíd.*, pp. 69-70.

¹⁴⁹ El ragtime y el jazz son dos casos en ese sentido.

decenio del nuevo siglo. El antropólogo estadounidense Eric R. Wolf también ofrece un marco explicativo, con el cual permite comprender las relaciones sociales en perpetuo contacto y relacionadas entre sí, además de entender y explicar cómo y por qué se dieron las relaciones entre latinoamericanos y estadounidenses en Estados Unidos. Para él, la humanidad constituye un total de procesos interconectados, en el que existen vinculaciones ecológicas, económicas, políticas y socioculturales, las cuales no solo se articulan en el presente sino también en el pasado. Las vinculaciones económicas adquieren cierta importancia, pues los países con más riqueza organizaron las exposiciones universales, e hicieron participar a los de menor dominio como los de América Latina. Se trata de hechos que indican contactos y conexiones, vínculos e interrelaciones.¹⁵⁰ En el pasado, el desplazamiento de los músicos mexicanos hacia el otro lado de la frontera norte de México obedeció a ese mundo vinculado económicamente, y al mismo tiempo se relacionó con lo cultural. Cobraron mayor importancia en Nueva Orleans luego de su participación en la Exposición del Algodón en diciembre de 1884. Produjo gran entusiasmo entre las élites políticas mexicanas que con meses de anticipación prepararon la sede mexicana.¹⁵¹ La diseñaron acorde a las pretensiones de la exposición, viendo en la cultura morisca como una representación viable.¹⁵² El ingeniero arquitecto, José Ramón de Ibarrola Berruecos (1841-1925)¹⁵³ trazó el edificio,¹⁵⁴ quien también se encargó del diseño de las rutas de los ferrocarriles, encauzamientos de ríos, el desagüe del valle de México y el croquis del faro del Puerto de Tampico.¹⁵⁵ La estancia

¹⁵⁰ Eric Wolf, *Europa y la gente sin historia*, México, FCE, 2016, pp. 15-16.

¹⁵¹ Uno de los diarios mexicanos aseguraba que los trabajadores laboraban a marchas forzadas para terminar a tiempo el pabellón en el que se alojará el personal mexicano que participará en la Exposición Industrial Universal y Centenario Algodonero en Nueva Orleans. "Gacetilla", *El Tiempo*. Diario Católico, 24 de julio de 1884, año II, No. 286, p. 4.

¹⁵² Mauricio Tenorio Trillo asegura que "las exposiciones universales eran versiones selectivas de la imagen que se proponían representar, momentos en los que la industria y la ciencia podía existir con todas las virtudes y ninguna de sus imperfecciones. Eran el seno natural de la innovación industrial, así como del desarrollo científico y comercial". Mauricio Tenorio Trillo, *Artifugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales, 1880-1930*, op. cit., p. 15.

¹⁵³ La prensa lo glorificaba de la siguiente manera: "A este ingeniero y arquitecto de la Comisión Mexicana en la Exposición de Nueva Orleans le dedican merecidos elogios varios de los periódicos americanos. El Sr. De Ibarrola visitó los terrenos en donde están construyéndose los edificios de la Exposición, y se mostró muy complacido con el adelanto que notó en ellos. Este señor ya ha dado principio á los trabajos de construcción del departamento mexicano. "Noticias locales", El Sr. D. Ramón de Ibarrola, *Diario del Hogar*. Periódico de las Familias, 10 de julio de 1884, Año II, No. 256, pp. 3.4.

¹⁵⁴ "Nombramiento del Sr. Ramón de Ibarrola como Ingeniero Arquitecto de esta comisión", 1884, Archivo General de la Nación, Instituciones Gubernamentales: época moderna y contemporánea, Administración Pública Federal S. XIX, Fondo Fomento, Serie Exposiciones, Caja 72, Expediente 2.

¹⁵⁵ De acuerdo con Rafael López Guzmán y Aurora Yaratzeth Avilés García, estudió siderurgia varios años en Estados Unidos, en donde se relacionó con empresarios de constructoras como fue el caso de Andrew Carnegie, dueño de Keystone Bridge Company, la misma que construyó el "kiosko morisco", en el cual se

de los mexicanos, su trabajo en la música y otras actividades en las que se involucraron, y las nuevas vías de tránsito que se instituyeron hacia dicha ciudad, presenta una interpretación que no es considerada por el historiador Ned Sublette en su libro *The World That Made New Orleans: From Spanish Silver to Congo Square*. Es curioso que en ningún momento haga referencia a la labor mexicana no solo en la música, sino en lo social, económico y político.

Según el reglamento que publicó el gobierno porfiriano, tres grupos de poder organizaron la Comisión Mexicana: el gobierno federal, los gobernadores estatales y los expositores particulares.¹⁵⁶ El primero nombraría a un comisionado general, dirigido por Miguel Planas, quien le dio seguimiento.¹⁵⁷ Allí se exhibió esa arquitectura, que se elevó a la categoría del símbolo, intentando ser un modo de vida que se hallaba en lo económico y tecnológico y que sustentaba, en parte, a la sociedad moderno-capitalista. El gobierno porfirista, al participar, pretendía integrarse a la economía internacional.¹⁵⁸ En lo tecnológico, se basó en el desarrollo, producción y consumo del hierro que se extendió en millones de toneladas por todo el mundo desde la segunda mitad del siglo XIX.¹⁵⁹ El nuevo producto ayudó a consolidar la sociedad basada en el maquinismo. El pabellón de la exposición se construyó de hierro fundido que escenificó la representación mexicana.¹⁶⁰ La arquitectura escenificada representó al gobierno mexicano que impulsaba en el país: la modernización.¹⁶¹

presentó la representación mexicana en Nueva Orleans. Rafael López Guzmán y Aurora Yartzeth Avilés García, "Presencia mexicana en las exposiciones universales. El pabellón "morisco" de Nueva Orleans (1884), en *Awraq: Revista de análisis y pensamiento sobre el mundo árabe e islámico contemporáneo*, número 11, año 2015, <http://www.awraq.es/blob.aspx?idx=5&nld=126&hash=0886740a7f294cc748daa83684b8f497>, [acceso: 4 de junio de 2021], p. 67.

¹⁵⁶ Anónimo, *Reglamento de la Comisión Mexicana para la Exposición Universal de Nueva Orleans*, México, Tipografía de la Secretaría de Fomento, 1884, pp. 5-6.

¹⁵⁷ "El Sr. Miguel Planas enviará exposiciones musicales.", (1884), AGN, Instituciones Gubernamentales: época moderna y contemporánea, Administración Pública Federal S. XIX, Exposiciones, Fomento, Caja 71, Expediente 3.

¹⁵⁸ *Ibid.*, p. 15.

¹⁵⁹ Eric Hobsbawm, *La era del capital, 1848-1975*, Buenos Aires, Crítica, 1998, p. 16.

¹⁶⁰ Mauricio Tenorio Trillo asegura que: "Este edificio fue desmantelado y erigido con posterioridad en la Alameda Central de la Ciudad de México. Más tarde, en ese mismo sitio se levantaría el Hemiciclo a Juárez. Inicialmente se tenía planteado colocar el monumento a Juárez frente a Palacio Nacional. Gracias a la influyente oposición de Limantour, finalmente se decidió ponerlo sobre la avenida Juárez. Por su parte, la obra de Ibarrola fue cambiada a la Alameda de Santa María la Ribera, donde todavía puede verse hoy día". Mauricio Tenorio Trillo, *Artifugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales, 1880-1930*, op. cit., p. 71.

¹⁶¹ Leopoldo Zea, *El positivismo en México. Nacimiento, apogeo y decadencia*, México, FCE, 1981, p. 40.

La presencia de México reflejaba, por un lado, sus esperanzas nacionales, por otro, sus ambiciones por encontrar un espacio para sus materias primas.¹⁶² Los músicos de las orquestas en cierto sentido también representaban al Estado mexicano. Guillermo Bonfil Batalla ofrece también un marco explicativo para comprender la composición social en el México de la época y distinguir qué clase fue la que se presentó en la Exposición. A lo largo del tiempo han existido dos proyectos civilización que se han contrapuesto, enfrentándose de manera permanente e incluso violenta. Por un lado, aquellos que pretendían conducir al país en el proyecto de la civilización occidental, al que llama México imaginario; por otro, quienes se resistieron y se enraizaron en las formas de vida de tradición mesoamericana (o de los pueblos en su más amplio sentido), propios de los pueblos originarios que en mi caso abarcaría a todos no solo a los de la región de Mesoamérica, a quienes llamó México profundo.¹⁶³ El México imaginario, encabezado por la clase dominante, impulsó el proyecto de modernización del país, buscó la importación económica y cultural, sobre todo del vecino del norte, además de manifestar su deseo de participar en las Exposiciones Universales. Las orquestas, en cierto sentido, representaban no solo al Estado mexicano, sino al México Imaginario.

Muchos de ellos, los músicos, no actuaron en un sentido antagónico, sino que se integraron al proyecto político económico dominante. La contradicción en esta coyuntura es que no enfrentó a los grupos de poder, sino que se manifestaron como aliados. Sin embargo, no quiere decir que todos, pues en pocos casos se dieron, aunque de manera velada, cierta resistencia a aliarse, como el caso de Juventino Rosas. En general participaron en las relaciones basadas en el consumo. Fundaron una parte de sus gustos por los lujos, las comodidades y el prestigio. Se sintieron atraídos por los objetos materiales que se podían conseguir con el trabajo en escenarios nacionales e internacionales. Al mismo tiempo se convirtieron en un tipo de cautivo que había generado la modernización capitalista y en el que se integraron los músicos mexicanos.

¹⁶² Mauricio Tenorio Trillo asegura que en esa exposición de “Nueva Orleans México ocupó un espacio de casi 4 645 metros cuadrados (50 000 pies cuadrados) en el edificio principal de la exposición, aparte de los 18 580 metros cuadrados (200 000 pies cuadrados) dentro de los jardines cercanos al edificio dedicado a la horticultura. Todo esto constituyó el primer gran esfuerzo por retratarse como una nación moderna en el escenario mundial”. Mauricio Tenorio Trillo, *Artifugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales, 1880-1930*, op. cit., p.70.

¹⁶³ El México profundo, según Bonfil Batalla, está formado por una diversidad de pueblos, comunidades y sectores sociales que conforman la mayor parte de la población mexicana. Los distingue porque son grupos con una manera de entender y organizar la vida que tienen su origen en la civilización mesoamericana. Guillermo Bonfil Batalla, *México Profundo. Una civilización negada*, México, FCE, 2022, pp. 13- 16.

Gran parte de sus integrantes provenían de diferentes orígenes socioculturales, no obstante, motivados por un mismo propósito que perseguía la clase dominante. Un hecho que contrastó con la experiencia de los músicos afroamericanos que en cierto sentido no formaban parte de esos círculos de poder. Esta contradicción, se relacionó con la producción de las innovaciones culturales luego de la apropiación mutua entre los intérpretes, imponiéndose como parte de las nuevas relaciones socioculturales. En medio de esa exposición, se involucraron la transmisión de prácticas culturales, la producción y reproducción de ideología dominante, el control político de los grupos de poder y la conservación político-social.¹⁶⁴

Los círculos de poder mexicanos, o el México imaginario, que organizaron la presentación en Nueva Orleans fueron miembros de la academia musical, empresarios de la industria político-mediática mexicana y grandes y pequeños empresarios, que a su vez constituyeron la Comisión Mexicana de Exposición. Según los documentos emitidos por el gobierno porfirista, la relación con el Estado se realizó a través del Ministerio de Fomento, bajo la dirección de Miguel Planas, quien se encargó de organizar las exposiciones musicales.¹⁶⁵ La prensa, a la que también recurrimos para analizar esta parte de la investigación y que no contradice a la información anterior, representada por *El Diario del Hogar*, *El Monitor Republicano*, *El Universal*, *El Imparcial*, *El Nacional* y *El Tiempo* no tardó en integrarse y montó la propaganda. Esos diarios no tuvieron la misma posición política, como el caso de Filomeno Mata,¹⁶⁶ dueño de *El Diario del Hogar*, que se distingue, según Leonardo Lomelí Vanegas, dentro del liberalismo social;¹⁶⁷ sin

¹⁶⁴Las reuniones de los gobernantes para organizar la exposición de Nueva Orleans, fue reseñada por la prensa de la siguiente manera: "Junta general. - Antes de ayer en la tarde, á las seis, se reunieron en la Escuela de Minas los presidentes de las diversas comisiones encargadas de coadyuvar á la mejor participación de México en el concurso universal de Nueva Orleans. La junta fue presidida por el Sr. General Porfirio Díaz, y asistieron los Sres. Eulogio Guillow, Eduardo E. Zárate, Marcelino Orozco, Ricardo María Campos, Felipe Berriozábal, Alfredo Chavero, Gilberto Crespo, Antonio Carbajal, Sebastián Camacho, José María Vigil y Ramón Manterola. Cada uno de los indicados dio cuenta de los trabajos emprendidos por las comisiones á que pertenecen, y se resolvieron diversos puntos que fueron discutidos, entre ellos el relativo á la venta constante de artefactos mexicanos durante todo el tiempo que abrace la Exposición". "Ecos diversos", Noticias referentes á la Exposición de Nueva Orleans", *El Nacional*, 6 de julio de 1884, Año VI, Tomo VI, No. 130, p. 3.

¹⁶⁵ "El Sr. Miguel Planas enviará exposiciones musicales.", 1884, Archivo General de la Nación, Instituciones Gubernamentales: época moderna y contemporánea, Administración Pública Federal S. XIX, Fondo Fomento, Serie Exposiciones, Caja 71, Expediente 3.

¹⁶⁶ Uno de sus nietos es Claudio de Jesús Vadillo López, profesor de tiempo completo, ahora jubilado. Fue mi profesor y con quien tuve la fortuna de trabajar durante algún tiempo en la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH).

¹⁶⁷ Leonardo Lomelí Vanegas, *Liberalismo oligárquico y política económica. Positivismo y economía política del porfirato*, op. cit., p. 30.

embargo, todos se alinearon a la política del porfiriato. Fue un sector político-mediático que justificó y describió los movimientos de los grupos sociales que participaron en la exposición.¹⁶⁸

Los medios de transportes dominantes favorecieron el desplazamiento de la mayoría de los funcionarios de la comisión y los propios músicos que se convirtieron en un medio determinante en la innovación cultural. El ferrocarril y el vapor no solo fueron fundamentales para el traslado de los músicos, sino también para las mercancías. El 20 de noviembre partió el tren de la estación Buenavista de la Ciudad de México con un cargamento con objetos para la exposición que recorrió el territorio mexicano hasta El Paso Texas, y en el que viajaron los músicos y el personal de apoyo de la Orquesta del Octavo Regimiento de Caballería.¹⁶⁹

El nuevo sistema de relaciones socioculturales en torno a los nuevos ritmos que estaban por crearse en territorio estadounidense, generó antes una serie de presentaciones musicales en la capital mexicana. Miguel Ríos Toledano, al mando del cuerpo de Zapadores del Ejército Mexicano, realizó una audición el 22 de septiembre de 1884 en el patio del Colegio de Minería de la Ciudad de México; luego haría lo propio la Orquesta del Segundo Regimiento de Caballería. La pugna en el interior de esa institución, sin embargo, provocó que la Orquesta del Cuerpo de Zapadores cancelara su viaje a la exposición.¹⁷⁰ Los conflictos internos se reflejaron en las decisiones para las presentaciones en la exposición. Esas divergencias limitaron la participación de una parte

¹⁶⁸ El comisionado general de la exposición estuvo a cargo del Monseñor Eulogio G. Gillow. El secretario particular del comisionado general fue el licenciado Francisco Béistegui. El cronista e intérprete, Luis Siliceo. El presidente de la comisión económica, Ramón I. Alcaráz. El miembro de la comisión, José Ramírez. Los agentes de la comisión económica: Ramón G. Alcaráz, Epitacio Calvo, Marcelo Peña y José C. Segura. El ayudante de la comisión económica, Genaro Becerril. El representante de la comisión de publicaciones, Gilberto Crespo. El intérprete de la comisión de publicaciones, Eugenio Ruiz. El auxiliar de la comisión de publicaciones, Juan E. Pérez Rivera. El presidente de la comisión de comercio, Apolinar Castillo. El tenedor de libros, Ernesto Lodoza. El oficial de correspondencia, Placido León. El auxiliar de correspondencia, Manuel Huidobro de Azúa. El secretario de la comisión, Plutarco Ornelas. El comisionado de la Secretaría de Fomento, Ricardo de M. Campo. Los jardineros, Mateo Calderón, E. Vázquez, A. Vázquez y N. Ortega. Los dependientes, Gaspar Hainse y Agustín A. Núñez. "Gacetilla", *El Tiempo*. Diario Católico, 20 de noviembre de 1884, Año II, No. 385, p. 4.

¹⁶⁹ Entre otros se encontraba el director Encarnación Payen, el pagador Othón Chávez Tello, y sesenta y seis músicos. Entre el personal del ejército viajaron el capitán primero José Alabat, dos tenientes, Enrique Mondragón e Ignacio Montes de Oca, además de un sargento, cuatro sargentos segundos, cuatro cabos, dos clarines y veinte artilleros. *Ibíd.*

¹⁷⁰ La orquesta decayó en mayo de 1885, solo sobrevivían treinta músicos luego de la presentación en las festividades del 5 de mayo. Cabe decir que la permanencia de las orquestas era inestable, pues solo se por un periodo corto. En ocasiones en busca de una mejor estabilidad laboral. "Gacetilla", *La música de Zapadores*, *El Tiempo*. Diario Católico, 1 de mayo de 1885, año II, No. 514, p. 3.

de los músicos del ejército. En esas sesiones se ejecutó un repertorio que incluía, entre otras obras, “Norma”¹⁷¹ y la obertura “La primavera”¹⁷² del compositor mexicano Joaquín Beristáin.¹⁷³

Dentro de la academia, Alfredo Bablot, quien dirigía el Conservatorio Nacional de Música, seleccionó a un grupo de intérpretes para crear una orquesta especializada en la mandolina¹⁷⁴. Sin embargo, esta propuesta se frustró debido a la pugna con el gobierno, quien defendía una política nacionalista y tradicional.¹⁷⁵ Lo que obligó a apartar a los instrumentistas de esa sección.¹⁷⁶ La lucha interna limitó en cierta medida la participación del Conservatorio.¹⁷⁷ Carlos Curti, un migrante italiano que llegó a México desde Estados Unidos, organizó una agrupación con diecinueve músicos a la que denominó “Orquesta Típica Mexicana” (OTM);¹⁷⁸ esta sería la que finalmente se trasladaría a Nueva

¹⁷¹ Es una ópera en dos actos compuesta por el músico italiano Vincenzo Bellini y el libreto de Felice Romani en 1831. Se basa en la tragedia en verso de Alexandre Soumet.

¹⁷² “Gacetilla”, La música de Zapadores, *El Tiempo*. Diario Católico, 25 de septiembre de 1884, Año II, No. 336, p. 3.

¹⁷³ Joaquín Beristáin fue profundamente influenciado por el músico y compositor italiano Vincenzo Bellini. Incluso su música tenía ciertas similitudes, al realizar una música suave, lírica, armónica y convencional. La obertura “La primavera”, una de las primeras composiciones de la música descriptiva en México, continúa una tendencia hacia la llamada música de concierto, es decir, describía las condiciones sociales imperantes en un mundo interpretando con imágenes sonoras.

¹⁷⁴ Es un Instrumento de cuerda pulsada con los dedos. Su caja de resonancia tiene una configuración que simula a la pera. Con seis cuerdas metálicas dobles o triples, que se tensan a lo largo del diapason, en intervalos de cuarta, a partir de las notas: Fa#, Si, Mi, La, Re, Sol.

¹⁷⁵ De hecho, sólo “concurrirán en aquel certamen algunos alumnos del Conservatorio”. Además, mencionaban que “se remitirá una colección de antiguos instrumentos de mexicanos y muchas obras de compositores del país, desde el año de 1827 á la fecha, cuya colección podrá servir para formar la historia nacional, de sus progresos graduales y de su movimiento actual”. “Noticias locales”, *El arte mexicano en la exposición de Nueva Orleans*, *Diario del Hogar*. Periódico de las familias, 3 de agosto de 1884, Año III, No. 277, p. 8.

¹⁷⁶ “Gacetilla”, Música de Bandolones, *El Tiempo*. Diario Católico, 25 de septiembre de 1884, Año II, No. 336, p. 4.

¹⁷⁷ El *Diario del Hogar* lo interpretó de la siguiente manera: “El Sr. Alfredo Bablot, quiso organizar una música de bandolones para que en unión de la orquesta, tocara algunas piezas en la próxima Exposición de Nueva Orleans; pero que, sometidos los profesores que tañen esos instrumentos, á riguroso examen artístico, resultó que no tenían la aptitud necesaria para el caso. Es de sentirse que tal pensamiento no haya podido realizarse según la idea del Sr. Bablot; pero entendemos que los bandolones, son instrumentos que no han de pasar de su categoría, verdaderamente exigua y monótona. Habrá, no lo dudamos, opiniones en contrario; pero, por algo no han figurado los bandolones en ninguna orquesta regularmente organizada. “Noticias locales”, Música de Bandolones, *Diario del Hogar*. Diario Católico, 23 de septiembre de 1884, Año IV, No. 6, p. 3.

¹⁷⁸ Una vez que logró conformarla, se difundió en los medios político-mediáticos. En una carta enviada a la prensa, particularmente al *Diario del Hogar*, y reproducida también por *El Tiempo*, Bablot decía lo siguiente: “No como director del Conservatorio, sino como miembro de la Comisión Mexicana de Bellas Artes en la Exposición de Nueva Orleans, inicié la organización de una orquesta típica mexicana, que pudiese dar en aquel certamen internacional una idea del carácter particular de varios instrumentos cultivados con inteligencia y habilidad en el país. Esta orquesta, en el espacio de unas cuantas semanas, estuvo en aptitud de presentarse en público en los últimos dos conciertos en el Conservatorio, y

Orleans.¹⁷⁹ El músico y compositor italiano fue un promotor de la bandolina en México. Durante su estancia en Estados Unidos promovió sus presentaciones, sin embargo, en territorio mexicano le dio mayor impulso, interpretando él mismo algunas zarzuelas y en la OTM creó una sección con un grupo de bandolinas.¹⁸⁰ La movilidad del músico y del instrumento por Latinoamérica, ejercieron cierta influencia en la práctica musical y adopción en la instrumentación entre los músicos mexicanos en el país y, al mismo tiempo, en Nueva Orleans. En la siguiente fotografía de 1885, se aprecia a algunos de los integrantes de esta orquesta con bandolines (también llamados bandolones), en su paso por Columbus, Ohio, Estados Unidos.¹⁸¹ Fue tomada en una gira durante el periodo de la Exposición de Algodón. Se aprecia también el vestuario que portaban los músicos. El director decidió vestir su banda en trajes, eligiendo lo que sería después el charro como una forma de representación nacional.¹⁸² El interés “patriótico” de simbolizar a México en el escenario internacional impulsó a los directores y bandas a vestirse de esa manera. Dicha orquesta se le consideró, mucho tiempo después, precursora de los mariachis y el traje de charro.¹⁸³ Los músicos que aparecen en la fotografía eran estudiantes del Conservatorio Nacional de Música.

sorprendió en alto grado a los concurrentes con la precisión, unidad, expresión, delicadeza y colorido con que ejecutó varias piezas concertantes. Y no podría ser de otra manera cuando entre los ejecutantes se encontraban verdaderos artistas, como los bandolonistas Sr. Andrés de la Vega y Pedro Zariñana, como el salterista Sr. Encarnación García, como el violinista Sr. Enrique Palacios, como el violista Sr. Buenaventura Herrera, el arpista Sr. Juan Curti, y otros varios de indispensable mérito. Los entusiastas aplausos que estuvieron en esas audiciones, fueron la sanción de su talento individual y colectivo, fueron precursores de los triunfos que sin duda alcanzarán en los Estados Unidos. Todos ellos poseen aquella extraordinaria intuición musical que distingue a los mexicanos de todas las clases sociales, y tengo la convicción de que su ramo, dejarán bien puesto en el extranjero el honor del arte nacional”. “Gacetilla”, Orquesta típica mexicana, *El Tiempo*. Diario Católico, 3 de octubre de 1884, año II, No. 344, p. 3.

¹⁷⁹ Carlos Curti fue un impulsor de la mandolina en Estados Unidos y México.

¹⁸⁰ Muchos años después sería llamada Orquesta Típica de la Ciudad de México (OTCM).

¹⁸¹ Tomado de <https://es.wikipedia.org/wiki/Bandol%C3%B3n>, [acceso: 21 de enero de 2021].

¹⁸² Gerardo Mendoza asegura, sin embargo, que Miguel Lerdo de Tejada contribuyó a la construcción de la imagen del mariachi como estereotipo de la mexicanidad, al vestir a su Orquesta Típica con el atuendo característico de los rurales del Porfiriato, lo cual contradice con lo expuesto aquí. Gerardo Mendoza Gutiérrez, *Orígenes del jazz en México, 1923-1928 (Un acercamiento histórico desde El Universal Ilustrado)*, Tesis de Licenciatura en Historia, UNAM, 2021, p. 72. Sin embargo, no toma en cuenta que se daba mucho antes. No fue ni mucho menos con el periodo de la posrevolución que nació la imagen del charro, sino precisamente durante el gobierno de Porfirio Díaz.

¹⁸³ Bolfy Cottom, “La Orquesta Típica de la Ciudad de México: nuestro patrimonio cultura”, en *Km Cero*. Revista cultural sobre el Centro Histórico de la Ciudad de México, No. 105, agosto 2017, p. 21.



Después de que Curti impulsó ese instrumento, un número importante de músicos lo adoptó. La noción “típica”, no obstante, aludía a la interpretación de cantos y bailes populares de México, es decir, a la experiencia popular de una localidad, una región o de un país. Además, su importancia radicaba en la utilización de instrumentos de tradición occidental, así como de los pueblos originarios de México tales como el teponaztli y el huéhuetl. Adoptaron instrumentos de las distintas culturas para la reproducción de la música que se tocó en la exposición. El mecanismo de la extraversion cultural nos ayuda a entender como esos músicos se apropiaron de elementos culturales ajenos para someterlos a intereses propios. No obstante, la música que la orquesta regularmente interpretó fueron valeses, oberturas y marchas. En otras palabras, los ritmos provenían de la tradición musical europea y del caribe que no coincidía con la instrumentación y ritmos del país, pero que tenía un interés en simbolizar la música mexicana.¹⁸⁴

A la OTM le tocaría presentarse en la exposición mucho tiempo después; a quien se programó desde el inicio fue la Orquesta del Octavo Regimiento de Caballería del Ejército Mexicano. Las luchas internas entre el México imaginario (los grupos de poder político cultural) por hacerse de ese escenario, llevaron a que aquella se presentara en los últimos días de la exposición.¹⁸⁵ En dicho evento arribaron músicos no ligados al ejército como el pianista Ricardo Castro,¹⁸⁶ quien representaba al romanticismo mexicano. Produjo una importante obra musical dentro de esa corriente. Una parte de esa versión influyó en la música afroamericana; coincidió por su inclinación a la subjetividad y al sentimiento, así como por su relación con la tonalidad. Esas características tuvieron cierto impacto entre

¹⁸⁴Dan Malmström asegura que la música que se hacía en México antes de la revolución de 1910 “era una mediocre imitación de lo importado”. Dan Malmström, *Introducción a la música mexicana del siglo XX*, op. cit., pp. 27-28.

¹⁸⁵ “Noticias locales”, La orquesta típica mexicana, *Diario del Hogar*. Periódico de las Familias, 2 de octubre de 1884, Año IV, No. 14, p. 3.

¹⁸⁶ Dan Malmström, *Introducción a la música mexicana del siglo XX*, op. cit., p. 34.

los músicos afroamericanos como parte de su habitus, no solo por la visita de músicos mexicanos, europeos o incluso estadounidense, sino por la difusión y expansión de esa música.

El director y profesor, Encarnación Payén, formó la Orquesta del Octavo Regimiento de Caballería del Ejército Mexicano (OORCEM) con 67 músicos. La realidad musical mexicana, como parte de un conglomerado de ritmos, manifestó la experiencia dominante en el mundo de la música. Una parte de la tradición musical del ejército mexicano provenía de Europa, pues las élites mexicanas de fines de siglo sostenían su mirada sobre ese continente, en particular Francia. En general dichas élites de fines de siglo solían mirar dicho continente. Incluso, siguiendo a Bonfil Batalla, los proyectos nacionales de los grupos de poder del México imaginario los encuadraron en el marco de la civilización occidental.¹⁸⁷ Por lo que no sería extraño que abrazaran cualquier influencia europea que se manifestó en la música. Jean Meyer escribió que luego de la invasión francesa en 1862 se acentuó la influencia de la cultura francesa en México.¹⁸⁸ La llegada de los franceses impactó en la cultura militar y musical. Las marchas que ejecutaba el ejército francés durante la invasión llamaron la atención de las instancias militares mexicanas, que asimiló, entre otras interpretaciones musicales, las marchas.¹⁸⁹ Se convirtió en una vía de apropiación de elementos culturales ajenos que los mexicanos los sometieron a intereses propios y luego una forma transmisión musical que se presentó en Nueva Orleans. Durante el porfiriato la influencia francesa cobró mayor auge luego del regreso en las relaciones de amistad en 1880 suspendidas desde el gobierno de Benito Juárez. Las marchas de origen francés, si bien se integraron a la institución militar mexicana, se convirtieron en una interpretación común.

El director de la OORCEM, Encarnación Payén, pretendía dar una buena impresión. Su actitud se relacionaba con el porfirismo y las élites a las que les interesaba mostrar un país de libertad y de paz gracias a un gobierno fuerte.¹⁹⁰ En otras palabras, reflejaba

¹⁸⁷ Bonfil Batalla, *México Profundo. Una civilización negada*, México, FCE, 2022, p. 15.

¹⁸⁸ Decía que “una clase profundamente afrancesada que imitaba modas y costumbres hablaba y escribía francés”. Jean Meyer, “Dos siglos, dos naciones: México y Francia, 1810-2010”, en *Documentos de trabajo del CIDE*, número 72, México, Centro de Investigación y Docencia Económicas, 2011, p. 13.

¹⁸⁹ *Ibíd.*, p. 9.

¹⁹⁰ Mauricio Tenorio Trillo asegura que “la élite porfiriana decidió exhibir en exposiciones universales las ventajas de un gobierno fuerte, libre de violencia e incertidumbre. Y el gobierno autoritario e ilustrado de México fue bienvenido en exposiciones mundiales organizadas por países como Francia, los cuales, por modernos que fueran, continuamente enfrentaban y manipulaban la ambigüedad e ingobernabilidad del

certidumbre y seguridad. Esa actitud se expresó en los preparativos que se dieron en la Ciudad de México. El Comité del Distrito Federal, que formaba parte de la Comisión Mexicana de la Exposición, organizó a principios de octubre un programa de actividades para las sesiones musicales cuyas presentaciones las ejecutaron la OORCEM, la OTM y la Orquesta de Zapadores (OZ). El gobierno de la capital, el empresario José Joaquín Moreno¹⁹¹ y la Comisión Mexicana de la Exposición, organizaron conciertos en el Teatro Nacional¹⁹² que iniciaron el 26 de octubre.¹⁹³

El 3 de noviembre la OTM y la OORCEM presentaron algunas sesiones en el Salón del Zócalo “Eliseo”.¹⁹⁴ La mayoría de los conciertos se celebraron en el centro de la Ciudad de México, espacio que frecuentaban distintas clases sociales. El crecimiento económico acelerado permitió la formación de nuevas clases, una incipiente clase obrera, así como una clase media (pequeña burguesía) y grupos de rancheros. Si bien el gobierno aplicaba su política de distinta forma en el país,¹⁹⁵ no sería extraño que se observara una marcada posición social, política y cultural en la Ciudad de México.

El 22 de noviembre inicio el largo viaje hacia Nueva Orleans que partió de la estación Buenavista a través del tren de la compañía Ferrocarril Central. El ferrocarril se convirtió en la base del desarrollo económico del porfiriato. La construcción de una cantidad de líneas ferroviarias que conectó a México con Estados Unidos y puertos con rutas hacia Europa, impulsó un gran desarrollo económico sin precedentes.¹⁹⁶ El nuevo transporte rompió así las barreras del aislamiento de los pueblos, y poco a poco fueron transformadas en acciones, como el desplazamiento de la cultura musical.¹⁹⁷ Edward W. Said ofrece una

ideal democrático”. Mauricio Tenorio Trillo, *Artifugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales, 1880-1930*, op. cit., p. 18.

¹⁹¹ “Noticias locales”, Concierto, *Diario del Hogar*. Periódico de las Familias, 1 de octubre de 1884, Año IV, No. 13, p. 4.

¹⁹² El propietario del teatro, José Joaquín Moreno, invirtió ochocientos dólares al Comité de la Exposición de Nueva Orleans para que la Orquesta Típica Mexicana diera seis sesiones. “Noticias locales”, Concierto, *Diario del Hogar*. Periódico de las Familias, 9 de octubre de 1884, Año IV, No. 20, p. 3.

¹⁹³ “Gacetilla”. D. José Joaquín, *El Tiempo*. Diario Católico, 28 de octubre de 1884, Año II, No. 365, p. 3.

¹⁹⁴ Uno de los diarios de la industria político-mediática lo decía de la siguiente manera: “La Orquesta Típica se dejó oír en algunas piezas escogidas, alternando con una de las aplaudidas bandas militares que próximamente irá a Nueva Orleans”. “Noticias locales”, El salón del Zócalo, *Diario del Hogar*. Periódico de las Familias, 6 de noviembre de 1884, Año IV, No. 44, p. 3.

¹⁹⁵ Friedrich Katz y Claudio Lomnitz, *El porfiriato y la revolución en la historia de México. Una conversación*, op. cit., pp. 23-26.

¹⁹⁶ Al decir de Katz, antes de la construcción de ferrocarriles el país exportaba poco y había menor movilidad de personas, entre las cuales se contaban los músicos. Friedrich Katz y Claudio Lomnitz, *El porfiriato y la revolución en la historia de México. Una conversación* op. cit., p. 14.

¹⁹⁷ Se decía que “Veintiún carros están consagrados á los Estados expositores de nuestra República, tres “Pulman” a los miembros de la Comisión Mexicana y tres carros más para los músicos y para la sección de

definición de cultura que nos permite comprender el propósito que tenían las orquestas porfiristas para expandir sus ritmos. Refiere, entre otras cosas, a aquellas prácticas como las artes de la comunicación y representación que poseen relativa autonomía con respecto a lo económico, social y político, pues en su mayor parte se manifiesta de forma estética y cuyo objetivo es el placer.¹⁹⁸ La música de las orquestas militares, por tanto, representó y comunicó experiencias musicales en gran parte del territorio nacional dirigidas a la población cuyo objetivo era transmitir una idea estética, pero en el que también pretendía conservar un control social y político sobre una población que se mantenía en resistencia frente a la cultura dominante. Dicha concepción también es, para el autor, una especie de teatro en el que se enfrentan distintas causas políticas e ideológicas, es decir, un campo de batalla.¹⁹⁹ En ese sentido, los ritmos que ejecutaban las orquestas militares representaban al grupo de poder del México imaginario que vivía en constante enfrentamiento con una parte del México profundo. La OORCEM presentó sesiones musicales en varios estados del país durante su recorrido. En aquel entonces se convirtió en un hábito frecuente que el tren hiciera paradas continuas en las que los viajeros podían descansar y las orquestas presentar sesiones musicales. En esos viajes, los músicos tocaron regularmente en las estaciones de ferrocarril y al aire libre; en algunos casos en espacios improvisados, pero en general, lugares de flujo de personas procedentes de diferentes partes del país. No obstante, también provenían de los pueblos de los alrededores de la estación. Se trataba, por un lado, de peones de haciendas que, en el caso de los estados del norte, no estaban endeudados con los dueños como sí sucedía en el sur.²⁰⁰ Por otro lado, los rancheros o hacendados también solían visitar los lugares en los que tocaban las orquestas para aprovechar la oportunidad de verla tocar. Una vez realizado el programa, continuaban su viaje. Esas sesiones musicales se convirtieron en un medio de difusión de la cultura porfiriana. Había un interés por expandir el entretenimiento en los espacios más recónditos del país, porque no solo fue una manera de legitimarse política e ideológicamente, sino, sobre todo, representar un orden cultural que servía para aglutinar, conformar el complejo tejido social. En el fondo, representaba una estrategia de las relaciones de poder político y cultural de las élites porfiristas. El

artillería; es decir, veintisiete wagones, que representan los Estados de la Confederación Mexicana". "Gacetilla". Para la exposición... *El Tiempo*. Diario Católico, 25 de noviembre de 1884, Año II, No. 389, p. 3.

¹⁹⁸ Edward W. Said, *Cultura e imperialismo*, Barcelona, Anagrama, 2012, p. 12.

¹⁹⁹ *Ibíd.* p. 14.

²⁰⁰ Friedrich Katz y Claudio Lomnitz, *El porfiriato y la revolución en la historia de México. Una conversación*, op. cit., p. 25.

espectáculo presentado por esas orquestas, se convirtió en una vía de la cultura dominante dirigido a imponer un consumo de nuevo tipo. La cultura y sus ideas implícitas se convirtieron también en un punto de batalla contra diversos grupos sociales que no se adherían a ese orden social y político. Se trataba de un espacio que deberían ganar los grupos de poder. Para ello la propaganda cubierta o encubierta a través del espectáculo porfiriano buscó establecerse, profundizarse y ampliarse.

La OORCEM se instaló en esa ciudad en diciembre de 1884. El tren facilitó su rápida circulación. A fines del decenio de 1870 el país todavía experimentaba algunos límites para la expansión del capitalismo debido al aislamiento y al lento crecimiento. En la mayor parte la economía se encontraba limitada por la falta de infraestructura y conexiones con los mercados nacionales.²⁰¹ Sin embargo, cuando entró en la “revolución” ferrocarrilera, inició una rápida construcción, sobre todo durante el periodo presidencial de Manuel González (1880-1884). El nuevo transporte representó, por un lado, el símbolo del progreso económico, la integración territorial y la realidad moderno-capitalista, no solo de las élites económicas estadounidenses quienes fueron sus principales promotores, sino también el anhelo de los grupos de poder económico y gobierno mexicanos, es decir, el México imaginario. Por otro, el símbolo del maquinismo mundial y dominante.

El personal que se presentó en la exposición en 1884 se trasladó a través del Ferrocarril Central, de propiedad estadounidense. Los músicos y el resto del personal que se dirigió a Nueva Orleans usaron otras conexiones que tenía el Ferrocarril Central. Antes de que finalizara la primera administración de Porfirio Díaz, se otorgó una concesión a dos consorcios de Estados Unidos con el fin de unir la frontera con la Ciudad de México, es decir, con el Paso del Norte (Ciudad Juárez), Chihuahua, y con Nuevo Laredo, Tamaulipas. No es casual que la movilidad social que se creó, entre la que se manifiesta la facilidad y rapidez con que llegaron los músicos mexicanos, lo había generado el nuevo transporte. Además de la facilidad con que llegaron las partituras a México que se publicaron en Nueva Orleans, luego de la presencia cada vez más constante de los mexicanos.

La estancia de la OORCEM en Nueva Orleans estuvo llena de actividades; profundizándose un sistema de relaciones sociales y culturales en torno a los nuevos

²⁰¹ Enrique Cárdenas Sánchez, *Cuando se originó el atraso económico de México. La economía mexicana en el largo siglo XIX, 1780-1920*, Madrid, Editorial Biblioteca Nueva, 2003, p. 141.

ritmos. Realizó reuniones públicas y privadas y una serie de sesiones musicales.²⁰² Luego el 16 de diciembre de 1884 inauguró la Exposición Mundial Industrial y del Algodón.²⁰³ Desde ese día ofreció conciertos gratuitos en el pabellón mexicano.²⁰⁴ Además entró en las competencias con las orquestas militares europeas y estadounidenses.²⁰⁵ Dichas orquestas, que provenían de distintas partes del mundo, ejecutaron fundamentalmente marchas que invadieron el espacio musical del lugar, teniendo ciertos efectos sobre los músicos. El desplazamiento de los intérpretes y la música a esa ciudad, generó, como veremos, innovaciones musicales que dará lugar de manera incipiente al campo musical afroamericano.

Las actividades de la orquesta mexicana se extendieron a otras partes del estado de Luisiana. Los ejecutantes mexicanos participaban así en el naciente sistema de relaciones socioculturales. Presentó conciertos en espacios tan distantes y diferentes, ya sea de carácter privado o público. Su demanda se tradujo en innumerables calificativos que la propaganda político-mediática le asignaba. Hablaba de una supuesta “admiración” y “éxito”. En realidad, se manifestaba en medio de un contexto en la que la moda de la música mexicana tenía gran aceptación. Esa popularidad, incluso, llevó a que se sustituyera a la Orquesta Currier de Cincinnati, quien se había programado para algunas sesiones musicales alrededor de ese estado, siendo de mayor notoriedad dentro de la música de cámara. No obstante, había decidió retirarse debido a los conflictos internos, sobre todo con algunos de los empresarios de la industria político-mediática estadounidense. Detrás de la supuesta solicitud de la orquesta mexicana, estaban las amargas experiencias de los músicos que se volvieron cada vez más comunes. Ese conflicto obligó a los organizadores y empresarios de esa industria, a reorganizar las

²⁰² El diario *El Nacional* lo interpretó así: “Esa comisión fue invitada el 7 del actual por el comandante de la fragata francesa á un almuerzo á bordo de su buque. Concurrieron á esa fiesta el representante del comisionado general, Sr. Guillow y los cónsules de México y Francia, los Sres. Ibarrola, Quintas y Arroyo y varios oficiales mexicanos; también fue la banda del 8º que tocó varias piezas después del almuerzo y los discursos alusivos á la fiesta, siendo estos pronunciados por el comandante del buque, el Sr. Guillow y los cónsules de México y Francia. Las piezas que ejecutó la banda fueron muy aplaudidas y después de tocar “La Marsellesa”, ejecutó el “Himno Nacional Mexicano” permaneciendo descubiertos todos los que estaban presentes, mientras la banda tocó varias composiciones”. “Gacetilla”, Honores á la comisión mexicana en Nueva Orleans, *El Nacional*, 23 de diciembre de 1884, Año VI, Tomo VI, No. 269, p. 1.

²⁰³ Luc Delannoy *¡Caliente! Una historia del jazz latino*, op. cit., p. 259.

²⁰⁴ Ted Gioia, *Historia del jazz*, op. cit., p. 14.

²⁰⁵ La prensa político-mediática recogió una de estas competencias en una nota que decía que se estará “compitiendo la banda de música del regimiento de granaderos de la guardia inglesa, con la del 8º regimiento mexicano de caballería”. “Noticias locales”, *Match filarmónico, Diario del Hogar*. Periódico de las Familias, 28 de noviembre de 1884, Año IV, No. 63, p. 3.

sesiones musicales y a solicitar al gobierno mexicano que ampliara el periodo de participación de la OORCEM. El supuesto “triumfo” de esta orquesta, tuvo que ver también con la solicitud de la ampliación de las sesiones musicales en ese país.

Alcanzó ciertamente algún prestigio a lo largo de las primeras presentaciones, lo que provocaría, a su vez, cierto impacto entre los músicos y el público. La tolerancia social y cultural que distinguía la ciudad, favoreció en gran medida a que permaneciera abierta a recibir no solo una diversidad de personas y culturas, sino a nuevas relaciones socioculturales e influencias musicales que provenían de distintas partes del mundo, particularmente de América Latina. Ayudó, en parte, a la estancia y permanencia de la orquesta mexicana, que trabajó de fines de 1884 hasta mediados de 1885, periodo de la exposición.²⁰⁶ Sin embargo, su contrato se extendió hasta septiembre para seguir ofreciendo conciertos gratuitos.²⁰⁷ Durante ese lapso el director de la orquesta se le gratificaban con una serie de reconocimientos.²⁰⁸

Durante la exposición, que finalizó en junio de 1885,²⁰⁹ la orquesta recorrió gran parte de Nueva Orleans.²¹⁰ En las calles generó impresión y admiración, que se debió, por un lado, al repertorio musical que ejecutaron. Por otro, a la representación orquestal, en la que dominaban los instrumentistas de metales. Su presencia daría lugar a nuevas formaciones musicales en la región que trascendieron hasta el primer decenio del siglo XX.²¹¹ La música mexicana tuvo un papel más innovador que incluso la propia cultura

²⁰⁶ Rafael López Guzmán y Aurora Yartzeth Avilés García, “Presencia mexicana en las exposiciones universales. El pabellón “morisco” de Nueva Orleans (1884)”, op. cit., p. 66.

²⁰⁷ La prensa mexicana publicaba una serie de notas en las que daba cuenta de la presencia de la orquesta en aquel país. Durante el periodo de la exposición, se decía que la orquesta dio una sesión en “el Departamento de Artillería de aquella ciudad, por los señores profesores que componen la banda de música del 8º Regimiento de Caballería, fue aplaudida frenéticamente, asistiendo á ella más de 5, 000 personas”. “Gacetilla”, La banda del 8º de caballería”, *El Nacional*, 21 de diciembre de 1884, Año VI, Tomo VI, No. 268, p. 3.

²⁰⁸ Una nota del diario *El Tiempo* decía que “el Club de Ajedrecistas de Nueva Orleans, regaló al Sr. Payen, director de la banda del 8º, una batuta de plata con adornos de oro. Uno de los extremos de la batuta está engalanado con los colores nacionales de México, y el otro con los de los Estados Unidos”. “Gacetilla”, Regalo al Sr. Payen, *El Tiempo*. Diario Católico, 27 de mayo de 1885, Año II, No. 535, p. 3.

²⁰⁹ “Gacetilla”, El domingo, *El Tiempo*. Diario Católico, 4 de julio de 1885, Año II, No. 542, p. 3.

²¹⁰ Muchos años después comentó el saxofonista estadounidense Richard Landry lo siguiente: “Los músicos desfilaron por toda la ciudad tocando sus instrumentos metálicos; era la primera vez que los jazzistas de Nueva Orleans escuchaban ese sonido”. Si bien, no era jazz en el sentido formal, sino alguna otra música que luego daría origen al ragtime, antecedente del jazz, con la cual empezó a tener gran importancia dentro los grandes espectáculos de la ciudad Alain Derbez, *El jazz en México. Datos para esta historia*, México, FCE, 2012, p. 342.

²¹¹ Eileen Southern segura que desde el 1880 se formaron orquestas de metales como Águila, Eureka, Excelsior, Imperial, Superior, Onward y Peerles. Eileen Southern, *Historia de la música negra norteamericana*, op. cit., p. 360.

afroamericana.²¹² Generó gran impresión entre los músicos afroamericanos, caribeños y latinoamericanos, se relacionó con la poca o la inusual utilización de los instrumentos de metal, que luego se convirtió en parte del hábitus de los ejecutantes afroamericanos. La población no solía escuchar esos sonidos que juzgaron ajenos a la reproducción socio-cultural del lugar,²¹³ pese a ser una ciudad con una gran riqueza artística. Esos sonidos se sumaron al ambiente musical de la ciudad.

Nueva Orleans forma parte del largo río caudaloso: el Misisipi. No fue lugar en la que precisamente se desarrollara un determinado tipo de música. Esa particularidad se generó por la llegada de personas y culturas de distintas partes del mundo, aunque la dominante fue la afroamericana que influyó en los recién llegados. Cuando arribaron los mexicanos, los afroamericanos tocaban en distintos espacios. En 1884, año de la llegada de la OORCEM, músicos blancos, negros, mulatos, criollos, latinos, caribeños, entre otros, tocaban juntos e intercambiaban melodías. Iniciándose un sistema de relaciones socioculturales. Nacieron así estilos musicales alrededor de ese río. De esos encuentros se dieron innovaciones musicales, es decir, invenciones que sería, en primera instancia, el ragtime.

A lo largo del Misisipi se conformó un transporte fluvial. Asimismo, la construcción de carreteras que completaron ese transporte, facilitando la integración económica basada en el cultivo de algodón del Sur.²¹⁴ El dominio del nuevo transporte facilitó la labor de los músicos por esos lugares. Esa convivencia se relacionó con el dominio de la cultura afroamericana en la región. No obstante, se debió también a la impronta francesa. Esa asimilación, simpatía y tolerancia hacia los pueblos distintos, permitió incluso que la música afroamericana (o el carácter incipiente del campo musical de estos ritmos) se esparciera por la región y por América Latina, particularmente en México. La tradición colectiva de los africanos y en cierta medida de los afroamericanos, la cultura francesa y española y el resto de personas que llegaron posteriormente, generó cierta particularidad a la cultura que se reflejó en la música. Durante el dominio español, se incrementaron las relaciones con las Antillas francesas, colocándola en una ruta comercial, política y cultural con el Caribe colonial. Se produjo una mayor comunicación con Cuba. Los músicos cubanos llevaron las ‘guarachas’, que interpretaron a lo largo del Misisipi. Esa

²¹² Alain Derbez, *El jazz en México. datos para una historia*, op. cit., p. 337.

²¹³ *Ibíd.*, p. 342.

²¹⁴ Aurelio Suárez Montoya, *El infarto de Wall Street: 2008. Economía de los Estados*, Bogotá, Ediciones Aurora, 2009, p. 19.

ruta geográfica y cultural se trazó durante esos decenios, y permitió también el flujo de personas procedentes del Caribe anglófono y francófono que se mantuvo hasta bien entrado el siglo XX.

La revolución haitiana (1791-1804) motivó a que muchos de sus habitantes huyeran hacia Cuba y Nueva Orleans. Algunos que se quedaron en la isla cubana, fueron expulsados y obligados a emprender un nuevo viaje para finalmente establecerse en aquella ciudad.²¹⁵ La migración continuó luego de la independencia y durante gran parte del siglo XIX. Lo cual nos permite entender la incidencia de los músicos de haitianos en la cultura afroamericana. No obstante, su llegada a dicha ciudad se remonta particularmente a 1776 cuando arribaron cerca de tres mil. Luego de la revolución, es decir, entre 1809 y 1810, llegó un nuevo grupo de inmigrantes que sumó un total de seis mil.²¹⁶ Estas migraciones alimentaron la cultura de Nueva Orleans, generando innovaciones musicales.²¹⁷

La descendencia haitiana en esta ciudad, aportó también a la música afroamericana mucho antes de la llegada de los músicos mexicanos, quien había recorrido América Latina usando distintas rutas. Los desplazamientos de los músicos no solo se dieron a través del Caribe, sino a través de puertos y rutas comerciales del lado del pacífico. Luc Delannoy documentó la participación del músico afroamericano, Louis Moreau Gottschalk (1829-1869), nacido en Nueva Orleans de padres emigrantes haitianos, para morir joven en Río de Janeiro, Brasil. Viajero y pianista, había sido educado por su abuela y una institutriz originarias de Santo Domingo. A edad temprana se involucró en la música, y a los 11 años dio su primer concierto al inaugurarse el hotel de San Carlos en Nueva Orleans. Esa y otras experiencias musicales le permitieron crear las condiciones para viajar a París y formarse como músico profesional. En esa ciudad presentó una serie de conciertos, así

²¹⁵ Ned Sublette asegura que “a partir de mediados del siglo XVIII, New Orleans fue una válvula a través de la cual las ideas musicales afro-latinas, y especialmente afrocubanas, penetraron los EEUU, incluidos los impulsos rítmicos provenientes de Cuba y Santo Domingo que demostraron ser esenciales para el ragtime”. Ned Sublette, “Lo latino y el jazz”, op. cit., p. 4.

²¹⁶ Ted Gioia, *Historia del jazz*, op. cit., p. 15.

²¹⁷ Ned Sublette asegura que “la cultura del hemisferio se transformó radicalmente entre los años de 1791 y 1810 producto de las diásporas de Santo Domingo, el nombre colonial del territorio que se convirtiera en la República de Haití el 1ro de enero de 1804. Con la erupción de la Revolución Haitiana en 1791, las culturas musicales altamente desarrolladas de las castas de blancos, negros libres y esclavos de acaudalado territorio de Santo Domingo se dispersaron en varias regiones, incluida la costa este de los nuevos Estados Unidos (en la década de 1790), el oriente de Cuba (especialmente en 1802-1803) y New Orleans (en 1809-1810), y también, en distintos años, a Puerto Rico, Trinidad y otros lugares”. Ned Sublette, “Lo latino y el jazz”, op. cit., pp. 3- 4.

como en varias partes de Europa.²¹⁸ Lo cual sería una muestra de que no sólo los haitianos y sus descendientes circularon a lo largo y ancho del Caribe dando luego sus aportes a las interpretaciones musicales de la ciudad, sino también se desplazaron hacia territorio europeo y latinoamericano. Además, en el caso de Nueva Orleans, su labor musical contribuyó a lo que decenios después sería la música rag (o ragtime).²¹⁹ Por lo que también formaron parte del sistema de relaciones socioculturales que se estaba desarrollando.

Gottschalk viajó a La Habana el 14 de febrero de 1854 para dar una serie de conciertos en donde ejecutó un repertorio de música académica europea y las llamadas habaneras. La música pianística europea también la difundieron los músicos afroamericanos en el resto del Caribe. La habanera cuyo origen es francés, se conoció en Cuba y otras partes de la región como contradanza o danza habanera.²²⁰ En las Antillas se volvió una moda entre las élites y luego se la apropiaron las clases populares, generando una versión propia. No obstante, desde España se extendió a otras partes de Latinoamérica como Argentina, en donde se adaptó con la milonga dando origen al tango. Esa música, sin embargo, tuvo sus antecedentes en Cuba que se desprende de la labor musical de Gottschalk a través de una de sus composiciones titulada *Bamboula*.²²¹ Es muy probable que se haya transportado por el Pacífico sur a través de los puertos de América Latina hasta llegar a la ciudad porteña de Buenos Aires, pues muchos de los viajes no solo conectaban con Europa, sino al sur del continente americano.

²¹⁸Delannoy asegura que sedujo “al público con sus composiciones matizadas de motivos afrocaribeños, que anuncian ya el ragtime”. Luc Delannoy, *¡Caliente! Una historia del jazz latino*, op. cit., p. 33.

²¹⁹ Ned Sublette refiere que “este descendiente de Santo Domingo nacido en New Orleans fue el primer gran pianista estadounidense, la primera atracción estelar de concierto, y tal vez el compositor estadounidense más importante del siglo XIX. Viajador incansable que interactuó profundamente con la música cubana en los 1850’s durante sus prominentes estadías allí, sus composiciones fueron ampliamente difundidas en la gran época de las partituras y los pianos de casas que precedió a la Guerra Civil y la Emancipación”. Ned Sublette, “Lo latino y el jazz”, op. cit., p. 4.

²²⁰ Delannoy afirma que “fue introducida por la corte francesa en Inglaterra en la década de 1680 antes de propagarse por Europa. España la exportó a Cuba, pero será la versión francesa introducida por los refugiados franceses durante la revolución haitiana la que se volverá más popular. Los músicos negros cubanos alteran ligeramente la figura rítmica de la habanera, creando una especie de preswing, el célebre ritmo de tango conocido en Cuba con el nombre de tango-congo que tanto atrajo a Gottschalk”. Luc Delannoy, *¡Caliente! Una historia del jazz latino*, op. cit., p. 33.

²²¹ Ned Sublette afirma que “‘Bamboula’ fue el título de un influyente solo de piano que Gottschalk compuso a los dieciocho años. Evocando a los bailes negros de la plaza Congo Square de New Orleans, pone una melodía del viejo Santo Domingo contra un ritmo que resulta familiar a cualquier oyente moderno: DOMM, DA-DOM-DOM—negra con puntillo, corchea, negra, negra. Ese ritmo básico, versátil e interminablemente orquestable es el beat antillano, y tiene una variedad de nombres. Se conoce de diversas maneras: tango (que en Cuba llamamos de tango-congo), habanera, o bamboula”. Ned Sublette, “Lo latino y el jazz”, op. cit., p. 4.

Gottschalk viajaba regularmente de Nueva Orleans a Cuba desde febrero de 1855, y coordinaba su trabajo musical como concertista y profesor de música. Sin embargo, su labor se extendió a Haití, Puerto Rico, Jamaica, Martinica, Trinidad, Guadalupe, entre otras partes del Caribe. En 1862 viajó a Nueva York, y tres años más tarde, en 1865, se dirigió hacia América del Sur, a través del transporte ferroviario pasando por México y Centroamérica hasta llegar al Cono Sur, particularmente a Perú, Bolivia, Chile, Uruguay, Argentina y Brasil.²²² Una trayectoria que permite entender las rutas por las que se desplazaron los músicos y sus interpretaciones como las habaneras. En definitiva, el pianista fue toda una celebridad gracias a sus composiciones musicales propias de las islas del Caribe como Danza, Ojos Criollos, Berceuse, entre otras.

En la citada ciudad la OORCEM presentó un amplio repertorio: arreglos de oberturas y sinfonías, transcripciones de óperas y composiciones con títulos que se asemejaban a la corriente romanticista.²²³ En ese espacio también se interpretó música popular del Caribe como sones y danzones. La cultura africana que se introdujo en México durante el periodo colonial, influyó en mayor o menor medida en la conformación de interpretaciones musicales que se dieron durante el siglo XIX.²²⁴ Durante dicho periodo, en el Golfo de México se instituyó una estructura político-social y cultural que conectó con el Caribe hispanófono, en menor medida e indirectamente con el francófono y Centroamérica. Los comerciantes, viajeros y sobre todo músicos, se desplazaban entre Yucatán, Veracruz, La Habana, Puerto Rico, Venezuela, Guatemala, entre otros lugares. En este último la cultura africana también tuvo gran incidencia.²²⁵ Según afirma Luc Delannoy, las relaciones con el Caribe hispanófono permitieron que la cultura cubana se introdujera en México desde el siglo XVIII,²²⁶ tal es el caso de la danza popular chuchumbé, por citar un ejemplo.²²⁷

²²² Luc Delannoy asegura que cuando viajó de Chile a Uruguay, se embarcó en el puerto de Valparaíso para dirigirse a Montevideo a donde llegó en mayo de 1867, dándole la vuelta por el sur al continente. Luc Delannoy, *¡Caliente! Una historia del jazz latino*, op. cit., p. 35.

²²³ Malmström asegura que las composiciones tenían similitudes estilísticas con las obras de Chopin y de Liszt. Dan Malmström, *Introducción a la música mexicana del siglo XX*, op. cit., p. 30.

²²⁴ Luc Delannoy asegura que “más de 250 000 esclavos entraron en el país en tres oleadas sucesivas. Las primeras llegaron del Sudán islámico, los segundos provenían de las tribus bantúes del Congo y los terceros del golfo de Guinea”. Luc Delannoy, *¡Caliente! Una historia del jazz latino*, op. cit., p. 46.

²²⁵ La cultura africana en Guatemala se observa en la Marimba.

²²⁶ Luc Delannoy, *¡Caliente! Una historia del jazz latino*, op. cit., p. 46.

²²⁷ Gabriel Saldivar asegura que el baile chuchumbé llegó al Puerto de Veracruz en 1766 a través de una flota procedente de Europa que había zarpado un tiempo en La Habana, trayendo consigo algunos inmigrantes de ese lugar. Gabriel Saldivar, *Historia de la música en México*, México, SEP, 1934, pp. 224-225.

En los últimos decenios del siglo XIX, los cubanos contribuyeron con el danzón y el son que se expandieron por el territorio mexicano. Esas interpretaciones formaron parte del repertorio de la OORCEM que tocaron en dicha ciudad. La música del Caribe, por tanto, no resultó ajena a los mexicanos. Esas relaciones sociomusicales ya se construían desde tiempo atrás. Durante su estancia se familiarizaron con los cubanos. De hecho, la música cubana terminó por asentarse en Nueva Orleans.²²⁸ Los músicos latinoamericanos la interpretaban regularmente, aportando su riqueza rítmica sobre el ragtime. El pianista Louis Moreau Gottschalk emprendió esas relaciones, pues llevó las proto-formas del ragtime desde el Caribe a Nueva Orleans.²²⁹

Las orquestas militares mexicanas interpretaron un repertorio que se componía de cuatro estilos: 1) la música de sala de concierto y ópera, 2) la música de baile: valsos y polkas, 3) la música popular y 4) la música militar o marchas. Durante la presentación de la OORCEM en Nueva Orleans destacaron, sin embargo, las marchas e himnos dedicados a los “héros” de la historia de México. La cual perduró, porque se adaptó a la música de la región e influyó sobre el ragtime.

La polka había sido otro estilo musical interpretado por la orquesta mexicana en la exposición. Durante el porfiriato se convirtió en una música muy bien aceptada y acogida por las élites. Aunque no sabemos cuáles composiciones musicales se tocaron en Nueva Orleans, en 1896 Salvador Molet compuso *Las bicicletas*, que sería una de la más conocidas en nuestro país.²³⁰ Es posible que haya sido interpretada en ese certamen, pues muchas de las composiciones de mayor “popularidad” en nuestro país se tocaron en los eventos internacionales. La polka en general, tiene un carácter gracioso bajo un ritmo binario rápido y sumamente marcado. La expansión de esta música popular se vio favorecida por las orquestas militares que la interpretaba esos eventos. Una parte de la música mexicana seguía la tradición europea. Sin embargo, solo algunas composiciones que seguía la tradición popular mexicana tuvieron difusión nacional. Es decir, la música tradicional vivía condiciones menos prometedoras, que condujo a que no estuviera lo

²²⁸ Ned Sublette asegura que “el nacimiento del jazz fue tectónico: dos grandes platillos chocaban entre sí. El epicentro donde ocurrió este terremoto musical fue New Orleans, la hermana menor de La Habana, que en el último trimestre del siglo XVIII asumió la estructura de ciudad bajo el mandato español. [...] Durante más de 190 años, New Orleans estuvo en constante comunicación con La Habana, su gran socia comercial, ligada a ella por la corriente del Golfo de México en una rotación que también incluía el puerto mexicano de Veracruz”. Ned Sublette, “Lo latino y el jazz”, op. cit., p. 3.

²²⁹ Luc Delannoy, *¡Caliente! Una historia del jazz latino*, op. cit., p. 33.

²³⁰ Yolanda Moreno Rivas, *Historia de la música popular mexicana*, México, Alianza, 1979, p. 16

suficientemente atendida en el momento en que el país participaba en las exposiciones universales.

En México el piano fue el instrumento representativo con el que se interpretaba una parte importante de la música de moda, entre la que se encontraba la de salón. Los ejecutantes de la música pianística en general se conformaban de personas afines al porfiriato. Desde la caída del Imperio de Maximiliano y hasta el fin de aquel gobierno, esta música fue considerada de gran valor por su virtuosismo, técnica y estructura. El compositor no solo interpretaba para el aficionado, sino también para los profesionales de la música. Es decir, se intentó llegar a una amplia población. Esta realidad se sitúa en el periodo musical que Yolanda Moreno Rivas llama “romanticismo tardío”.²³¹ Entre los músicos reconocidos por la sociedad porfiriana, se encontraba un grupo pequeño.²³² Sus obras se distinguieron por “su máxima expresión íntima de una clase social (guess which one?), que se podría denominar ‘romanticismo sensualista, anecdótico y familiar’. Incluimos ahí, entre veinte mil obras más. Las sensaciones del amor en todas sus partes (La insinuación, La correspondencia, El himeneo) de Felipe Larios (1817-1875), Ilusión y Desengaño (romanza dramática) y Dolor profundo de Tomás León (1826-1893), Bertita (pasionaria) de Melesio Morales, Causerie de Felipe Villanueva y toda la colección de Soñadoras, Juguetonas y Suspiros de Elorduy, ya pleno porfiriato”.²³³ La música pianística se convirtió en una práctica por excelencia durante el porfiriato; cualidad que también tuvo gran impacto en Nueva Orleans a través de uno de los intérpretes: Ricardo Castro. A este interprete lo podemos considerar como constructor de las nuevas relaciones socioculturales o campo musical en dicha ciudad. Los músicos mexicanos aportaron así, una parte de la música pianística, que fue otro de los antecedentes del jazz, pues permitió el desarrollo del ragtime por sus elementos pianísticos.

Una de las composiciones musicales que consideramos que interpretó la OORCEM en Nueva Orleans fue la marcha *Ecos de México* del compositor Julio Ituarte, nacido en la Ciudad de México en 1845.²³⁴ Suele ser una composición que se ejecutaba en un evento

²³¹ Yolanda Moreno Rivas, “Cuando escuches este vals (notas sobre la música pianística del siglo XIX mexicano), en *La Cultura en México, Suplemento de ¡Siempre!*, No. 760, 7 de septiembre de 1976, p. II.

²³² Entre otros, “Felipe Villanueva (1863-1893), Julio Ituarte (1845-1905), Ernesto Elorduy (1853-1912) y Gustavo E. Campa (1863-1934). Pero el más creativo y con mayor obra, tanto en volumen como en calidad y dificultades expresivas, fue sin duda Ricardo Castro (1864-1907), autor de algo más que el superdifunto Vals Capricho”. *Ibíd.*

²³³ *Ibíd.*, p. III.

²³⁴ Yolanda Moreno Rivas, *Historia de la música popular mexicana*, op. cit., p. 13.

militar ceremonial. Generalmente las marchas están compuestas en compases binarios, con una fuerte acentuación, representados en 2/4 y 4/4 o 6/8 cuando son casos con más velocidad. La estructura se conformaba generalmente de alternancia entre una sección principal y una sección de trío que la contrasta. De la misma manera muestra una repetición de un mismo diseño estructural sobre diferentes grados que puede ser unitonal o modulante, es decir, cambia de tonalidad durante la ejecución, en el que se da el paso de una tonalidad a otra. La composición puede empezar y terminar en una tonalidad particular, pero permite modular invariablemente en otras tonalidades en ciertos puntos a lo largo de la ejecución.²³⁵ Esos ritmos influyeron sobre los músicos afroamericanos de Nueva Orleans. La música tonal occidental tuvo fuerte influencia sobre la afroamericana.

La mayoría de los investigadores y algunos músicos reivindican la presencia de la OORCEM en Nueva Orleans como el inicio del apogeo de los músicos mexicanos y la influencia que luego ejerció para el surgimiento de los ritmos afroamericanos o lo que hemos llamado el campo musical afroamericano. Considero que es pedantería pura y que habría que aclararlo. Su presencia es importante, pero debemos considerar otros músicos mexicanos que arribaron antes y después de ese evento, quienes también jugaron un papel importante en la cultura musical. Sabemos que desde decenios atrás viajaban por el Caribe, y en periodos cortos o largos se establecieron en el estado de Luisiana u otros Estados.

Antes de la llegada de esa orquesta, sobre todo a partir del decenio de 1880 según Luc Delannoy, los músicos mexicanos tenían la costumbre de tocar en los barcos de vapor que recorrían el Misisipi.²³⁶ De hecho, desde la segunda mitad del siglo XIX algunos recorrieron Luisiana. La visita de la OORCEM se dio en un momento en el que los mexicanos tuvieron gran presencia en la cultura musical desde tiempo atrás. Hemos visto que ese río es muy extenso y una parte la habitaban los afroamericanos que vivían los estragos de la pobreza, la exclusión y la segregación. Esa particularidad es importante pues los músicos mexicanos estaban acostumbrados a ver la desigualdad en México y no les generó ninguna extrañeza. Condición que quizá los hizo sentirse familiarizados. Ana María Ochoa Gautier, por citar un caso, comparó la ciudad de Nueva Orleans con las de

²³⁵ Claude Abromont y Eugene de Montalembert, *Teoría de la música. Una guía*, México, FCE, 2005, p. 548.

²³⁶ Luc Delannoy, *¡Caliente! Una historia del jazz latino*, op. cit., p. 47.

los países de sur, debido al abandono de la mayor parte de la población durante mucho tiempo.²³⁷

Algunos músicos mexicanos, sin embargo, viajaron por los Estados del norte para luego establecerse en Nueva Orleans. Incluso tocaron en la exposición en 1884.²³⁸ Muchos años después se habló de la participación de un pianista en la Exposición, a propósito de su muerte acaecida en 1907.²³⁹ Se trataba de Ricardo Castro (1864-1907) del que hemos estado hablando, quien se presentó en marzo de 1885. En los siguientes meses realizó una serie de presentaciones en varias ciudades del norte como Chicago, Filadelfia, Washington y Nueva York.²⁴⁰ Es decir, su gira coincidió con la Exposición. Algunos músicos no solo transitaron por el sur, sino que recorrieron ciudades más industrializadas ubicadas al norte.

Al pianista le atraía el romanticismo. La mayoría de los compositores de esa corriente buscaron una mayor libertad en la forma y estructura, y aspiraban a una expresión profunda e intensa de los estados de ánimo, emociones y sentimientos. Esa interpretación atrajo a los músicos afroamericanos quienes veían un medio para adaptarla a sus tradiciones musicales, es decir, se apropiaron de esos ritmos que asimilaban con la experiencia social (explotación, racismo y exclusión). Chopin y Liszt influyeron en

²³⁷ Ana María Ochoa Gautier, "Nueva Orleans, la permeable margen norte del Caribe", op. cit., p. 68.

²³⁸ En un artículo de *El Diario del Hogar* se decía que: "Se encuentra ya entre nosotros, de regreso de los Estados Unidos, el joven pianista Ricardo Castro. Sabemos que se hizo oír en varias ciudades del Norte, siendo bien recibido, y alcanzando triunfos y ovaciones. En Nueva Orleans, tocó varias veces en la Exposición donde fue aplaudido con entusiasmo. Los periódicos de aquella ciudad prodigan innumerables elogios al joven pianista, que entusiasmaba con su admirable ejecución y su bella escuela de piano. Mucho gusto y satisfacción hemos tenido al saber los triunfos de nuestro notable artista, felicitándole sinceramente, y deseando marche cuanto antes á Europa, donde alcanzará las ovaciones que merece". "Noticias locales", Un pianista, *Diario del Hogar*. Periódico de la Familias, 7 de abril de 1885, Año IV, No. 174, p. 3.

²³⁹ El analista musical chileno radicado en México, Juan Santiago Garrido, aseguraba que "Cerramos este año con la triste noticia de la muerte del gran pianista y compositor duranguense don Ricardo Castro, quien falleció víctima de una pulmonía fulminante el 28 de noviembre de 1907, a la temprana edad de 41 años, pues había nacido en Durango el 7 de febrero de 1866. Castro representó a México en la Exposición internacional de Nueva Orleans, cuando tenía apenas 16 años de edad, y volvió a los Estados Unidos en 1885. En 1902 tomó cursos en París y Berlín, y un año después dio recitales en París y Amberes tocando sus propias composiciones para piano. Escribió cuatro óperas, siendo la más importante *Atzimba*, con temas mexicanos; un concierto para piano y orquesta, y muchas piezas para piano, entre las que sobresalen *Valse Bluette*, *Chant d'amour*, *Valse Impromptu*, *Valse Capricho* y sus *Nocturnos*. Había sido nombrado director del Conservatorio Nacional de Música desde el 1º de enero de 1907 y su muerte fue una pérdida irreparable para el arte musical de México". Juan S. Garrido, *Historia de la música popular en México*, op. cit., p. 30.

²⁴⁰ Investigadores como Eva María Zuk y José Antonio Robles Cahero, sin embargo, aseguran que las presentaciones del pianista se dieron entre 1884 y 1885. Eva María Zuk y José Antonio Robles Cahero, "Vals Capricho", disponible en www.revistas.unam.mx/index.php/archipelago/article/download/ [acceso: 10 de abril de 2021], p. 46.

muchas de sus composiciones.²⁴¹ Luego de sus presentaciones, que trasmitió a una parte de los afroamericanos, Castro viajó a Europa, presentándose en Francia, Bélgica y Alemania. Escribió piezas para piano basadas en melodías mexicanas, que suele catalogarse de proto-nacionalistas;²⁴² algunas de estas fueron por él interpretadas en Nueva Orleans. En México, el pianista, según Dan Malmström, desafió la música italiana e italianizada que representaba a su maestro Melesio Morales.²⁴³ Junto con otros músicos como Gustavo Campa, se sintieron atraídos por la música francesa y alemana.²⁴⁴ Achille Claude Debussy se convirtió en uno de los músicos europeos que influyó en la obra de Castro. Junto con Felipe Villanueva, alcanzaron un prestigio nacional que los llevaron a presentarse en festivales internacionales. Sabemos también que compuso valeses y mazurcas, de las cuales no tenemos certeza de que los haya interpretado en su viaje por Estados Unidos.

Los músicos mexicanos que radicaron en Nueva Orleans antes, durante y después de la exposición, tuvieron una relación directa o indirecta con los afroamericanos. Entablaron incluso relaciones socioculturales. La posibilidad de tocar con los intérpretes de lo que luego se denominó blues, es muy alta, pues el Misisipi dominaba la cultura afroamericana. Una región que, a pesar de la represión brutal y cotidiana, no evitó que esa cultura predominara en las actividades musicales, las narraciones orales, los valores y las prioridades del delta.²⁴⁵ Las relaciones entre los mexicanos y afroamericanos fueron tan diversas, pues se cuenta desde su paso por el lugar hasta la convivencia musical y posiblemente racial. La experiencia omnipresente de la población antiguamente esclava, su extrema pobreza y su relativo aislamiento de las formalidades de la vida de las ciudades, los distinguió regularmente en esa región. Los músicos mexicanos y quizá con ellos algunos cubanos que viajaban en los barcos comerciales y turísticos, se ganaban la vida ejecutando zarzuelas, polkas, mazurcas y danzones o danzas habaneras. Estas se

²⁴¹ Dan Malmström asegura que fue discípulo de Melesio Morales, pianista y compositor de la ópera "Romeo y Julieta". Dan Malmström, *Introducción a la música mexicana del siglo XX*, op. cit., p. 33.

²⁴² *Ibíd.*

²⁴³ *Ibíd.*, p. 34.

²⁴⁴ Salvador Morales asegura que Castro, junto con otros músicos, "formaron el grupo de 'Los seis' para oponerse al italianismo imperante en el terreno musical, del que era gran propugnador el ilustre Melesio Morales. Se entabló una enconada polémica y en ella el triunfo de los seis jóvenes músicos fue tan definitivo que prácticamente pasaron a sus manos el destino de la música fina mexicana y el Conservatorio Nacional, del que Ricardo Castro se convirtió en director. En tanto que Carlos J. Meneses pasó a ocupar la cátedra de piano y Campa se hizo cargo de la cátedra de composición". Salvador Morales, *La música mexicana*, México, Universo, 1981, pp. 25-26.

²⁴⁵ Ted Gioia, *Blues. La música del Delta del Mississippi*, op. cit., p. 3.

tocaban desde el decenio de 1870, tras ser llevadas por músicos cubanos desde el momento en que la población cubana entró en auge a mediados de siglo XIX. La labor de los músicos se produjo en medio de las crecientes relaciones comerciales. Los espacios de tránsito de mercancías y flujo de migrantes desde el periodo colonial, se convirtieron en una oportunidad de trabajo para los trabajadores de la música.

La distinción de aquello que regularmente se llamó “apogeo” de los mexicanos, estuvo relacionada con la comercialización de la música y los músicos antes y durante la Exposición. La llegada de la OORCEM dio legitimidad a los propietarios de la música para la creación de nuevas mercancías, y promover la venta masiva de partituras de música mexicana. De hecho, luego de esas presentaciones, las editoras publicaron las obras que ejecutó la orquesta. A los músicos se les pagaba poco por sus obras musicales. Las empresas como Junius Hart Music Co., A. E. Blackmar y Louis Grunewald Co.,²⁴⁶ hicieron grandes fortunas con la venta masiva de partituras.²⁴⁷ Ned Sublette afirma en relación al propietario de una tienda que “la música mexicana se puso de moda en todo New Orleans, y un editor de música local, Junius Hart, inauguró una serie musical Mexicana”.²⁴⁸

La comercialización y la imposición del consumo artificial de la música mexicana que se había apropiado la industria político-mediática local, ocultó la labor de otros músicos que no se insertaron en ese mercado o que lo hicieron en menor medida. Incluye a cubanos e incluso a mexicanos que tuvieron un papel importante en ese contexto, de los cuales se tienen pocos indicios, pero que habría que considerarlos porque la migración de mexicanos a esa ciudad no solo incluyó a los que trabajaban para las instituciones del Estado porfirista, sino a los que buscaban trabajo o que llegaron allí con otros motivos. Es pertinente tomar en cuenta que Estados Unidos recibía una cantidad de migrantes de origen mexicano. Se trata de migrantes que pueden ser considerados bajo una doble tipología desde mediados de siglo XIX. Por un lado, los mexicanos migrantes y, por otro, los mexicanos de origen, que se sitúan en un contexto de guerra anexionista y una economía que necesitaba de la esclavitud. En esos decenios llegaron las primeras olas de

²⁴⁶ Luc Delannoy, *Carambola. Vidas del jazz latino*, op. cit., p. 259.

²⁴⁷ Ted Gioia ubica otro de los lugares que publicaba y vendía composiciones de músicos mexicanos: “La tienda de música Hart, en Canal Street, publicó más de ochenta composiciones mexicanas durante ese período, influyendo a los instrumentistas locales y aportando otro eslabón a la compleja historia que entrelaza los estilos musicales latinoamericanos y afroamericanos”. Ted Gioia, *Historia del jazz*, op. cit., p. 14.

²⁴⁸ Ned Sublette, “Lo latino y el jazz”, op. cit., p. 6.

inmigrantes.²⁴⁹ La discriminación y el racismo también se dirigieron a esos grupos. Los patrones de asentamiento cambiaron con el tiempo. Entre 1850 y 1910 cerca del 90% eligieron el suroeste.²⁵⁰ Sin embargo, se dieron otros asentamientos en el medio oeste, sobre todo en Illinois. Aunque también en el sureste, particularmente en el este del Misisipi y otras partes de esa región en la que incluye Nueva Orleans.²⁵¹ Algunos músicos mexicanos formaban parte de esos grupos de inmigrantes que en primera instancia en nada se relacionaron con la industria político-mediática dominante en México o con las instituciones del Estado mexicano. Los cuales obtuvieron un ingreso para vivir llevando su creación a la editorial que bien la rechazada o en su caso la aceptaba para comercializarla y difundirla en el lugar. En ese contexto algunos apenas fueron conocidos, o en su caso ignorados.

La OORCEM permaneció en la ciudad hasta mediados de 1885. Durante ese lapso, sus presentaciones fueron muy bien acogidas por los músicos como por el público. La música mexicana convertida en mercancía y todo el aparato propagandístico que la industria político-mediática dominante en la ciudad montó, sirvió para que se conocieran los mexicanos.²⁵² El asombro que se generó entre las élites, aunque también entre las clases populares, llevó a que se gratificara no solo a los músicos, sino al personal de la representación. Los sonidos musicales, expresión de un contexto social y estético dominante, fueron muy bien aceptados y premiados.²⁵³ A su regreso a México, la orquesta arribó a la ciudad de Morelia el 29 de septiembre en donde dio una serie de sesiones

²⁴⁹ Juan Gómez-Quiñones y David R. Maciel consideran que en California, Arizona y Texas los mexicanos los atacaban regularmente por su condición de inmigrantes, que incluía a los mexicanos nacidos en Estados Unidos. Juan Gómez-Quiñones y David R. Maciel, “Polvos de aquellos lodos”. Práctica política y respuesta cultural en la internacionalización del trabajo mexicano, 1890-1997”, en David R. Maciel y María Herrera-Sobek (Coordinadores), *Cultura al otro lado de la frontera*, México, Siglo XXI, 1999, p. 55.

²⁵⁰ Ibid., p. 56.

²⁵¹ Sin dejar de lado que en el suroeste en el decenio de 1880 “los mexicanos abundaban en la fuerza de trabajo de la minería, los ferrocarriles, la ganadería y la agricultura, y estaban representados en una variedad de industrias `urbanas`”. Ibid.

²⁵² La prensa político-mediática mexicana decía que “el Sr. Payén, director de la música del 8º regimiento, continúa en Nueva Orleans conquistando merecidos triunfos”. “Gacetilla”, La época, *El Tiempo*. Diario Católico, 6 de febrero de 1885, Año II, No. 446, p. 3.

²⁵³ En torno al Monseñor Gillow, se comentó lo siguiente: “El padre Gillow fue obsequiado por la música del 8º que está en Nueva Orleans, con un magnífico reloj en el que hay esta inscripción: “para recuerdo de esta época de lucha universal, y como testimonio de gratitud y simpatía á Monseñor Eulogio G. Gillow, jefe de la comisión mexicana, la música del 8º regimiento. Exposición internacional centenaria 1884-1885, Nueva Orleans”. “Gacetilla”, El padre Gillow, *El Tiempo*. Diario Católico, 14 de enero de 1885, Año II, No. 427, p. 3.

musicales para luego continuar a la Ciudad de México.²⁵⁴ Una vez en la capital algunos músicos y el director de la orquesta organizaron una nueva estadía en Nueva Orleans.²⁵⁵

La OTM (Orquesta Típica Mexicana) también se presentó en la Exposición, y quien también aportó al sistema de relaciones socioculturales que produjo los ritmos afroamericanos. A mediados de 1885 arribó a esa ciudad, justo un mes antes de que se clausurara. Estos músicos tuvieron cierta incidencia musical en la región, contribuyendo en cierta medida en un cambio en la cultura que tendría repercusiones en los nuevos ritmos musicales que luego los intérpretes lo desplazaron por otras geografías. Ese viaje se concretaría después de algunas sesiones musicales en la capital, principalmente en el Teatro Nacional en donde, según la prensa dominante de la época, se programaron dos conciertos con la supuesta finalidad de beneficiar a un “Asilo de Mendigos”.²⁵⁶ El diario *El Tiempo* aseguraba que el 20 de enero de 1885 partió a Nueva Orleans de la estación Buenavista en la Ciudad de México.²⁵⁷ *Diario del Hogar* aseguraba que inició su camino hacia el norte, pasando por los estados del centro-norte en los que presentó algunas sesiones musicales,²⁵⁸ de las cuales se convirtieron una práctica común.²⁵⁹ Esta ruta abrió una nueva vía de desplazamiento de los músicos que ya se manifestaba desde principios del siglo XIX. En los Estados del centro norte, muchos músicos tanto mexicanos como estadounidenses transitaron por allí, distanciándose en gran medida del Caribe.²⁶⁰ Es

²⁵⁴ “Gacetilla”, La banda del 8º, *El Tiempo*. Diario Católico, 1 de noviembre de 1885, Año III, No. 665, p. 4.

²⁵⁵ “Gacetilla”, La música del 8º, *El Tiempo*. Diario Católico, 29 de septiembre de 1885, Año III, No. 636, p. 3.

²⁵⁶ Publicó incluso la cantidad de dinero que se recaudó por las entradas, los gastos y lo que se donó al supuesto “Asilo de Mendigos”: Entradas 649. 26; gastos: 364. 46, total de dinero líquido reunido: 304.70; al asilo: 152.35. Véase *El Tiempo*. Diario Católico, “Gacetilla”, Los dos conciertos, jueves 15 de enero de 1885, Año II, No. 428, p. 3.

²⁵⁷ La prensa político-mediática aseguraba que “las personas que componen la orquesta típica mexicana han salido para Nueva Orleans por el ferrocarril central, y parece que se proponen dar conciertos en algunas ciudades del interior de la república”. “Gacetilla”, Las personas, *El Tiempo*. Diario Católico, 24 de enero de 1885, Año II, No. 439, p. 3.

²⁵⁸ “Noticias locales”, La orquesta típica, *Diario del Hogar*. Periódico de las Familias, 22 de enero de 1885, Año IV, No. 110, p. 3.

²⁵⁹ El 25 de enero, por citar un caso, “se halla actualmente en Querétaro, dando conciertos en el teatro de aquella ciudad”. “Noticias locales”, La orquesta típica mexicana, *Diario de Hogar*. Periódico de las Familias, 25 de enero de 1885, Año IV, No. 113, p. 6.

²⁶⁰ A mediados de mayo de 1885 el *Diario del Hogar* mencionaba el recorrido de la orquesta por Estados Unidos: “Escribe á ‘La Patria’ un miembro de dicha orquesta, desde la ciudad de Akron, Estado de Ohio, con fecha 2 del presente, participando que viajan sin novedad y que han visitado 17 poblaciones importantes de los Estados Unidos desde que salieron de Nueva Orleans. Piensan, según el mismo corresponsal, quedarse durante la temporada de verano, en Akron y ocupar algún salón de los que se abren en la temporada para dar conciertos, y después pasar á San Francisco California, el puerto más importante sobre el Pacífico y una de las poblaciones más bellas de América. En una palabra, los que componen la orquesta típica, hacen un paseo artístico y recreativo”. “Gacetilla”, La orquesta típica, *Diario del Hogar*. Periódico de las Familias, sábado 16 de mayo de 1885, Año IV, No. 208, p. 3.

decir, el viaje hacia ese país no solo se limitó por el Caribe estadounidense, como lo había hecho, en parte, la OORCEM, sino por donde había una fuerte influencia latina. Los estados de California y Texas, por citar dos casos, tenían presencia de varias generaciones de población mexicana y latinoamericana. Se trataba, a fin de cuentas, de territorios que antiguamente pertenecían a México, y en donde se mantuvo una presencia social y cultural latina. Por otro lado, a los nuevos inmigrantes, que fueron en aumento a partir de la segunda mitad del siglo XIX.²⁶¹ La población, por tanto, veía con simpatía los músicos y la música mexicanos, por lo que no sería extraño que la OTM haya sido bien recibida. *El Monitor Republicano* aseguraba que recorrió también San Antonio, Houston y Galveston en Texas.²⁶² En septiembre regresó a México por el Ferrocarril Central y se instaló en el estado de Zacatecas para dar algunos conciertos en el teatro de la ciudad.²⁶³ En noviembre de 1885, según *El Tiempo*, se presentó en el Salón de la Alameda (ubicado en las cercanías de la Alameda Central) con motivo de la fiesta del “Día de Todos los Santos”.²⁶⁴

La OTM enriqueció la música que ejecutaban los afroamericanos y, como decíamos, al campo musical afroamericano. Contribuyó con ciertos ritmos que no eran nuevos, pero sí novedosos en Nueva Orleans, permitiendo un contexto de innovación musical. El violinista Juventino Rosas muestra un caso, quien fue director adjunto de esa orquesta durante el primer recorrido por Estados Unidos junto con José Reina, teniendo una labor musical importante no solo allí, sino en otras partes del Caribe. Si los vales no eran muy conocidos, con el violinista se difundió lo que se desarrolló en México y recorrió el Caribe estadounidense e hispanófono. Las relaciones dinámicas e interconectadas permitieron que estos ritmos se esparcieran con la participación, incluso, de músicos de distintas poblaciones trasatlánticas.

²⁶¹ La fiebre del oro de California impulsó nuevas olas de migrantes mexicanos. Fernando Purcell asegura que al menos unas diez mil personas se trasladaron a California desde México entre 1848 y 1851. Fernando Purcell, *¡Muchos extranjeros para mi gusto! Mexicanos, chilenos e irlandeses en la construcción de California, 1848 y-1880*, Santiago, FCE, 2016, p. 25.

²⁶² “Gacetilla”, La orquesta típica mexicana, *El Monitor Republicano*, 20 de febrero de 1885, Año XXXV, Quinta época, No. 44, p. 3.

²⁶³ Una nota del diario *El tiempo* decía lo siguiente: “Ha llegado á Zacatecas la magnífica orquesta típica, procedente de los Estados Unidos del Norte, en donde recorrió casi todas las poblaciones de más importancia, habiendo tenido un brillante éxito. Según el Sr. Enrique Palacios, representante de esa sociedad, se trata de dar dos conciertos en el teatro de aquella ciudad, para lo cual se ha solicitado el permiso de la autoridad respectiva”. “Gacetilla”, La orquesta típica mexicana, *El Tiempo*. Diario Católico, martes 8 de septiembre de 1885, Año III, No. 620, p. 3.

²⁶⁴ “Gacetilla”, Salón Alameda, *El Tiempo*. Diario Católico, domingo 1 de noviembre de 1885, Año III, No. 665, p. 4.

1.2. La participación y contribución de los latinoamericanos

Luego de las presentaciones de la OORCEM y de la OTM en Nueva Orleans, algunos músicos se quedaron en la ciudad, participando de cierta manera en el surgimiento del campo musical afroamericano. Es difícil rastrear a detalle los periodos de estancia de cada uno de los músicos mexicanos después de ese acontecimiento. Sin embargo, podemos resaltar un grupo que da cuenta del conjunto de relaciones temporales, cambiantes y cambiables que se dieron en ese entorno. En cierta medida generaron las condiciones para un ambiente musical favorable, en medio de una comunidad mexicana cada vez más creciente. La industria político-mediática local que la había convertido en un objeto de consumo e imposición anglosajona, también promovió su apogeo, que se expandió en muchos rincones de la región. El auge de los músicos y la música de México prometieron mayores oportunidades de trabajo que los alentó a permanecer más tiempo. Esas condiciones permitieron expresarse sin problema a lo largo y ancho de la ciudad, lo mismo que en el resto de Luisiana y algunas partes del Misisipi. Al dedicarse a la música, entraron en contacto con los afroamericanos y desplegaron lo que después fue el sistema de relaciones socioculturales. Se dieron nuevos vínculos e interconexiones. Poseían un significativo conocimiento musical y se ocuparon no solo como ejecutantes, sino también impartieron clases en escuelas, a donde asistieron los que sería los primeros intérpretes de ragtime y jazz.²⁶⁵ Sus habitus fueron transmitidos a los ejecutantes locales que luego serán importantes para los que constituirán el campo musical afroamericano.

En las calles de Nueva Orleans los estadounidenses vieron desfilar a la OORCEM de la cual nunca habían escuchado sus ritmos,²⁶⁶ resultándoles novedosos. Los instrumentos de metal no eran habituales. Sin embargo, expresaban lo que estaba por venir, es decir, una nueva realidad tanto sonora como instrumental que será el nuevo campo musical. Como señalaba Copland, un capítulo sobre el timbre en la sonoridad estadounidense resultaría incompleto si no hiciera mención de la orquesta de jazz;²⁶⁷ desde luego esto resulta correcto, solamente que al compositor de *El Salón México* le faltó considerar la presencia de la sonoridad mexicana en Nueva Orleans. Pero, de cualquier forma, los músicos afroamericanos se apropiaron de los metales y maderas como instrumentos melódicos sometiéndolos a su propios intereses y gustos. A partir de entonces iniciaría un nuevo

²⁶⁵ Luc Delannoy, *¡Caliente! Una historia del jazz latino*, op. cit., p. 49.

²⁶⁶ Alain Derbez, *El jazz en México. Datos para una historia*, op. cit., p. 342.

²⁶⁷ Aaron Copland, *Cómo escuchar la música*, op. cit., p. 103.

contexto y campo musical, que luego generó una nueva forma de ver o de aprender la materialidad musical. El sonido metálico estaba relacionado con la sociedad industrializada, se alimentaban mutuamente y se revelaba la relación material sonora con su materialidad político-económico-cultural. A partir de entonces, como decíamos, arribamos a un tiempo en los que los acontecimientos relacionados con la música afroamericana tuvieron mayor peso, todo terminaría por incidir en la dinámica y generación de nuevas expresiones socio-culturales, que del mismo modo representaban una continuidad, no solo con el pasado, sino con el presente y futuro.

Las orquestas mexicanas que visitaron esa ciudad eran grupos grandes, en comparación con los locales. Las orquestas militares, aunque se consideraban desconocidas en el lugar, en realidad fue la gran impresión que causaron. Esta característica aparentemente insignificante modificó con el tiempo la formación de grupos musicales, aunque muchas veces no pasaban de una cierta cantidad. Las orquestas de los últimos decenios del siglo XIX y principios del siguiente, surgieron del impacto de las orquestas mexicanas, luego de las presentaciones en Nueva Orleans.

Otro músico que tuvo una labor importante fue el compositor y pianista vasco Sebastián de Iradier.²⁶⁸ En sus partituras aparece la atracción no solo de la música religiosa y la académica que interpretó y compuso en su etapa de juventud, sino también las canciones populares que se tocaban en las salas de concierto de la burguesía española en la primera mitad del siglo XIX. Antes de finalizar ese periodo, se desempeñó como profesor del Real Conservatorio de Música de Madrid y compuso valeses, polkas, zarzuelas y canciones españolas con las cuales empezó a conocerse en su país. A partir del decenio de 1850, realizó una serie de viajes entre España y Francia. En 1857 realizó una gira por América. La música que descubrió en esas tierras tuvo cierto impacto sobre él, y a su vez hacia la música de la región. En una ocasión lo acompañó la contralto Marieta Alboni, con quien presentó conciertos en ciudades como Nueva York, Boston, Filadelfia, Nueva Orleans, México y La Habana. En esta última realizó una larga estadía que dio inicio en 1859, periodo en que compuso una de sus obras de mayor popularidad en Estados Unidos: *La Paloma*. Esta pieza se popularizó e inspiró a muchos mexicanos radicados en ese país, quienes la consideraban un modelo de balada.²⁶⁹ Esta composición se difundió en el Caribe hispanófono y el territorio mexicano; por ejemplo, en 1939 *La Paloma* llegaría

²⁶⁸ Luc Delannoy, *Convergencias*, ob. cit., p. 464.

²⁶⁹ *Ibid.*

volando a través de una escena de la película *Juárez* (1939) filmada en una parte en México y en donde en un paseo por Chapultepec, Maximiliano y Carlota aparecían escuchándola interpretar por una mujer. Esta composición terminó por ser caracterizada como una tonada latinoamericana relacionada regularmente con la habanera y el tango por su similar estructura rítmica.²⁷⁰

El saxofonista Joe Viscara fue otro de los músicos que se estableció en Nueva Orleans e incidió en las nuevas relaciones socioculturales luego de las presentaciones de la OORCEM, quien fue integrante de esa orquesta. Causó cierta impresión entre los músicos locales, impactando sobre los instrumentistas de metal. Tal impresión podría ejemplificarse con la opinión de Papa Jack Laine quien dijo que “casi no habla el idioma inglés, pero bien que podía soplar el cabrón”.²⁷¹ Este baterista y contrabajista angloamericano vivía su etapa de juventud cuando veía las ejecuciones de Viscara. Nació en 1873 en Nueva Orleans y en sus primeros grupos, que datan de 1889, integró a instrumentista de metal que en un principio tocaban ragtime, y que los impactaron los mexicanos como Viscara.²⁷² El periodo en que se encontraba en esa ciudad, el baterista se inició dentro del ragtime.

El saxofonista mexicano Florenzo Ramos también fue decisivo para la escena musical en Nueva Orleans. Fue uno de los músicos en instalarse de manera definitiva.²⁷³ Nació el 23 de febrero de 1861 en el estado de Nuevo León. Partió de su estado natal por ferrocarril en agosto de 1884, para luego instalarse en esa ciudad, y en diciembre se unió a la OORCEM. La ruta empleada por muchos otros músicos mexicanos fue la misma, lo que permite entender que el tránsito de músicos por el Caribe no fue la única. Usaron muchas rutas comerciales establecidas por las empresas ferrocarrileras que se fundaron durante el porfiriato. El quehacer musical de Ramos inició en México en donde se recibió su educación musical. Su trayectoria en nuestro país es apenas conocida. No sabemos sus orígenes sociales y culturales para darnos una idea del tipo de persona y músico que era, ni las condiciones sociopolíticas en las que creció. Podemos darnos una idea del intérprete

²⁷⁰ Alain Derbez, *El jazz en México. Datos para una historia*, op. cit., p. 337.

²⁷¹ *Ibíd.*, p. 338.

²⁷² Luisen Segura afirma que en ese año “se puso al frente de su primera banda semiprofesional, con la que comenzó a hacer sonar el ragtime por las calles de su ciudad, y a tocar en funerales”. Luisen Segura, “‘Papa Jack’ Laine, en las profundidades de Nueva Orleans”, *Drugstore. Magazine cultural*, disponible en <https://drugstoremag.es/2016/06/papa-jack-laine-en-las-profundidades-de-nueva-orleans/> [acceso: 29 de abril de 2021].

²⁷³ Luc Delannoy, *Convergencias*, op. cit., p. 464.

que fue y el impacto que generó. Su trabajo en la música destaca sobre todo en Estados Unidos, que es donde hay más noticias de él. Se convirtió en un especialista en el saxofón que no se había popularizado en ese espacio antes de su llegada. Luego de su estancia, dio un buen impulso para convertirlo en un instrumento accesible para la mayoría de los músicos locales.

El saxofón tenía apenas 44 años de haberse inventado, era prácticamente nuevo, y en Nueva Orleans era casi desconocido. Su autor, Adolphe Sax, lo creó en 1840 y lo pensó como un instrumento para orquesta sinfónica y banda militar. Las orquestas militares no lo utilizaban,²⁷⁴ sin embargo, en el decenio de 1880 tuvo mayor incidencia debido, por un lado, a la difusión que le dio la OORCEM en la que tocaba Ramos. Por otro, a la resistencia que generó. No se sabe hasta qué grado impactó en esa ciudad luego de su difusión por la orquesta mexicana, pues como se comentó antes, se mantenía abierta a lo nuevo y se vivía una tolerancia cultural y racial que se relacionó con la aceptación de muchas expresiones musicales.

El saxofón producía un sonido pesado y enérgico. Su creador produjo un instrumento de viento pujante, producto también del contexto económico-político en la cual surgía. Se conoció como un instrumento más fácil de tocar que dio voz a los sin voz, es decir, a los comunes y corrientes. En sus inicios no se relacionó con las élites hasta tiempo después de la exposición, quienes antes tomaron una actitud negativa ante los cambios. El instrumento generó nuevas expresiones del nuevo campo musical que surgieron en Nueva Orleans y otras partes de la Costa Este, dando a compositores e instrumentistas, como Florenzo Ramos, un nuevo instrumento que amplió la sonoridad musical. Con la llegada de este músico, poco a poco se trasladó a las clases populares. En el momento en que lo popularizó, lo usaban regularmente algunas de las orquestas militares. Justo en el contexto en que el ragtime se expandió, el saxofón tomó una característica particular que se vinculó paulatinamente con la música síncopada. Florenzo Ramos lo difundió durante y después de la exposición. Por lo que no solo los sonidos novedosos fueron exhibidos en la ciudad, sino también los instrumentos. Se involucró activamente en la música generando las condiciones para la proliferación del jazz.²⁷⁵ Organizó parte de su vida musical en torno

²⁷⁴ Joachim E. Berendt, *El jazz. De Nueva Orleans a los años ochenta*, op. cit., p. 28.

²⁷⁵ Luc Delannoy asegura que "Instalado en el barrio español, el *french quarter*, publicó en 1886 una mazorca para piano, *Dorados ensueños*, que súbitamente lo hizo celebré. A lo largo de toda su carrera trabajó en orquestas de teatro, de circos y de restaurantes, también fue flautista de la French Opera House y saxofonista en varios grupos de jazz. Ramos fue el primer músico que introdujo el saxofón en Nueva

al saxofón, aunque en realidad era multiinstrumentista. En los grupos en los que participó, pudo tocar el fagot, el clarinete bajo, la flauta y el piano. Su principal actividad, sin embargo, se ubicaba en los instrumentos de metal. Competió con otros músicos mexicanos que tocaban metales tales como los hermanos Tio quienes se especializaron en el clarinete.

Otro de los músicos mexicanos fue el violinista José Juventino Policarpo Rosas Cárdenas, conocido como Juventino Rosas, compositor de valeses, mazurcas, polcas y danzas. Durante las presentaciones con la OTM, trabajó con los músicos de la región. Junto con José Reina fueron directores adjuntos de esa orquesta. El primero se incorporó a una orquesta militar local, con la que tocaba el trombón junto con su amigo Norberto Carrillo, quien también tocaba ese instrumento.²⁷⁶ El violinista trabajó con varias orquestas de la ciudad, tanto locales como mexicanas. En 1891 la OTM volvió para dar una serie de presentaciones,²⁷⁷ ocasión en la que Rosas se integraron nuevamente. En esa gira la orquesta interpretó una de sus composiciones más famosas: el vals *Sobre las Olas*. Luego de la presentación, se convirtió en una de las más solicitadas. La difusión y esparcimiento de esa composición coincidió con el surgimiento de una manifestación del campo musical afroamericano: el ragtime.²⁷⁸

El vals de Rosas influyó directamente sobre el ragtime, apoyado no solo por la gran difusión que le dio la industria político-mediática, sino también por la atención que les generó a los músicos locales. Los valeses en general tuvieron gran impacto entre los ejecutantes de ragtime. Algunos compositores incluso le llamaban valeses de ragtime.²⁷⁹ Los músicos mexicanos que compusieron valeses y las presentaron allí, sin embargo, crearon un nuevo impulso comercial de esa música. Parte de la obra musical del violinista era producto de lo que se escuchaba en los lugares más comunes de las clases privilegiadas. Produjo y reprodujo los sonidos de la cultura dominante. La mayor parte de su música, según Dan Malmström, había sido para piano y de salón.²⁸⁰ Los valeses

Orleans. Ciertamente es que diversos saxofonistas recorrían ya Luisiana con las bandas militares mexicanas, pero Ramos fue el único que se estableció definitivamente en una ciudad que hasta entonces favorecía el clarinete". Luc Delannoy, *¡Caliente! Una historia del jazz latino*, op. cit., p. 48.

²⁷⁶ Luc Delannoy, *Convergencias*, op. cit., p. 464.

²⁷⁷ "Gacetilla", *El Tiempo*, 7 de mayo de 1891, año VIII, No. 2301, p. 3.

²⁷⁸ Luc Delannoy, *Convergencias*, op. cit., p. 465.

²⁷⁹ Joachim E. Berendt, *El jazz. De Nueva Orleans a los años ochenta*, op. cit., p. 23.

²⁸⁰ Dan Malmström, *Introducción a la música mexicana del siglo XX*, op. cit., p. 31.

correspondieron a una manifestación musical que dominaba en los hábitos de la cultura en México en los últimos decenios del siglo XIX.

El violinista personificaba el arquetipo de las desigualdades sociales y culturales. Representaba al México profundo, pues provenía de uno de los pueblos excluidos del estado de Guanajuato que durante el porfiriato fueron duramente reprimidos, aunque esta realidad también fue producida por los gobiernos liberales que lo antecedieron. La historiadora Leticia Reina ha documentado las rebeliones indígenas y campesinos, así como la actitud represiva del Estado mexicano a lo largo y ancho del país, en medio de la ejecución del proyecto liberal del México imaginario, que tendió a excluir de los beneficios de la modernidad a estos grupos sociales y detalla el caso del estado natal del músico.²⁸¹ Este grupo dominante, aplicaba también la política indigenista como medio de control que Luis Villoro llama el tercer momento en la conciencia indigenista.²⁸² La contradicción presente en este intérprete es que musicalmente representaba a las elites dominantes, mientras que su vida fulguraba entre las personas excluidas. Juventino Rosas vivía en medio de una realidad social clasista, elitista y desigual. Experimentaba, por un lado, la pobreza, por otro, gozaba de fama internacional. Sus composiciones fueron muy populares, las cuales las empresas de música vendieron, difundieron y expandieron por varias partes del mundo. Entre 1891 y 1892 vagabundó por varios estados del país siguiendo un camino incierto. Este tipo de músicos, solían vagabundear a lo largo y ancho del país, muchas veces tocando como un medio para vivir. Esa particularidad se había convertido en un fenómeno aparentemente extendido, que se comparaba con los afroamericanos empobrecidos que lo hacían lo mismo en Estados Unidos.

En Monterrey se unió por segunda vez a la OTM, la cual se dirigía a Texas, para luego arribar a Nueva Orleans. Al cumplir los compromisos la abandonó para unirse a la Orquesta Italoamericana para dar algunas sesiones en Luisiana y Cuba. En su segunda visita a ese Estado, Rosas compartió su trabajo entre estos dos países. Vivió sus últimos años en la isla, tocando en diferentes lugares y acompañando a una compañía de zarzuela. Dejó constancia en aquella ciudad estadounidense, componiendo vales que luego tendrían gran impacto entre los músicos de ragtime. Fue autor de danzas, las cuales

²⁸¹ Leticia Reina, *Las rebeliones campesinas en México (1819-1906)*, México, Siglo XXI, 1980, p. XV.

²⁸² Luis Villoro, *Los grandes momentos del indigenismo en México*, México, FCE, 2021, p. 15.

también tuvieron cierta incidencia.²⁸³ La polca, la mazurca, la danza habanera, el danzón y el son cubano, no obstante, también habían entrado a Estados Unidos a través de México cuando numerosos músicos mexicanos y cubanos migraron a ese país. Por los puertos de la península de Yucatán y Veracruz transitaban cubanos que llevaron consigo su música. Durante el porfiriato los músicos de los dos países la extendieron por el territorio nacional, apareciendo tiempo después en Nueva Orleans. Ese tránsito por el interior del país, sin embargo, también se conectó con el Caribe. Las relaciones políticas y económicas permitieron, en parte, la consolidación de lo cultural que los músicos pudieron ceñirse con más o menos libertad para viajar de un lado a otro. Los viajes permitieron también la circulación de hábitos culturales entre Veracruz, Tamaulipas, Campeche, La Habana, Santo Domingo, Cartagena, Venezuela, Portobelo y Puerto Rico. Y en un área más corta, se conectó con Nueva Orleans, Veracruz y La Habana. Los elementos culturales de un espacio, por tanto, se desplazaron a otro. En esa región se manifestaron puntos de contacto, vínculos, conexiones e interrelaciones entre los países que la conformaron, dando como resultado, por citar un caso, el surgimiento y la proliferación paulatina del campo musical afroamericano y afroantillano.

A fines del siglo XIX la navegación siguió siendo dominante en el mundo. Los vapores se convirtieron en el transporte comercial avasallante y por excelencia en el escenario caribeño. En México el gobierno y los empresarios presumían de ese transporte. La prensa, a través de los diarios *Diario del Hogar*, *El Tiempo*, *El Nacional*, entre otros, difundieron sus propuestas prometiéndoles viajes a un bajo costo. Sin embargo, solo las élites pudieron acceder a ellos. Las empresas de vapores cuya propiedad pertenecía a ingleses, alemanes, franceses y estadounidenses, dominaban gran parte del mercado.

El gobierno mexicano, junto con empresas extranjeras, impulsó la creación de empresas de vapores que circularon por los océanos Pacífico y Atlántico que conectaron con Europa, Asia, Estados Unidos y América Latina. Las conexiones en tiempo real redujeron al mínimo posible el tiempo y permitió la integración de territorios, con la finalidad de mantener la producción, el almacenaje y la distribución. Constituyó parte del proceso de mundialización capitalista, en el que el sistema en su conjunto determinaba el marco en que operan los ajustes locales como los casos de México y el Caribe. El *Vapor México* de

²⁸³Gabriel Pareyón asegura que “también debe valorarse la influencia de los ritmos bailables como la danza habanera y el danzón, que fueron introducidos a Nueva Orleans alrededor de 1875-1880 por músicos de origen cubano y mexicano”. Gabriel Pareyón, *Diccionario enciclopédico de música en México*, op. cit., p. 533.

la Compañía Mexicana Transatlántica realizó viajes entre Veracruz, La Habana, Santander, Liverpool y la Coruña.²⁸⁴ La misma que creó rutas hacia los puertos del Río de la Plata (Buenos Aires y Montevideo), a los que transportaba inmigrantes procedentes de Europa y algunos músicos de distintas partes del continente americano. Cabe la posibilidad de que ese transporte sirvió para transportar a los músicos afroamericanos de ragtime para el viejo continente. Uno de los recorridos que realizaban, por citar un caso, fue entre los puertos de Veracruz, Tuxpan, Tampico y Nueva Orleans.²⁸⁵ Durante la Exposición de Nueva Orleans de 1884, los vapores trasladaron mercancías y personal que asistió al evento a través del Misisipi. El *Vapor Fred D. Blanks* regularmente transportó empleados y huéspedes a la exposición.²⁸⁶

Juventino Rosas que formaba parte de la compañía de zarzuela, viajaba y tocaba en los vapores que circulaba por el delta. Los músicos cubanos y mexicanos solían frecuentar esos espacios para entretener a los comerciantes y turistas. Entre el último decenio del siglo XIX y el primero del siguiente, los afroamericanos solían tocar en los vapores que circulaban por el Atlántico, como fue el caso del pianista de ragtime Jelly Roll Morton, quien se jactaba de haber creado el jazz (y quien también dijo que sin los ritmos hispanos no se puede obtener el aderezo para hacer jazz).²⁸⁷ Esta práctica inició mucho antes, incluso los primeros músicos de jazz solían trabajar en esos espacios. La cercanía de México con Estados Unidos y su relación con el Caribe, permitió cierto contacto, vínculo y relaciones socioculturales; no fueron nada ajenas las actividades que desarrollaban cotidianamente los músicos mexicanos y afroamericanos.

En los vapores los músicos latinoamericanos y afroamericanos se ganaban la vida. La mayoría provenía de clases empobrecidas que frecuentaron esos espacios como un medio de difundir su música y obtener un ingreso. De aquí que, en este periodo, los ejecutantes tenían cierta dependencia con respecto a la industria político-mediática. El músico como trabajador de bajos ingresos generó cierta festividad musical. Producía sonidos que agradaban y motivaban a su público, en un contexto en que imperaban hábitos rutinarios

²⁸⁴“Gacetilla”, El vapor México, *El Tiempo*. Diario Católico, sábado 18 de octubre de 1884, Año II, No. 357, p. 3.

²⁸⁵“Gacetilla”, Vapor Esteban de Antuñano, *El Tiempo*. Diario Católico, jueves 6 de agosto de 1885, Año III, No, 593, p. 3.

²⁸⁶ “Gacetilla”, México en la exposición de Nueva Orleans, *El Nacional*, jueves 18 de diciembre de 1884, Año VI, No. 265, p. 3.

²⁸⁷ Véase la película *La leyenda de 1900* (1998), de los directores Giuseppe Tornatore, Tim Roth y Pruitt Taylor Vince.

y convencionales, formas estéticas vacías y superficiales. En esta práctica, sin embargo, había una intención subversiva del músico, pues buscaba una reivindicación social que le era arrebatada por un mundo desigual, que se manifestaba de manera velada. Es decir, los sonidos producidos por el músico se vinculaban con el mundo que los hacía resistir. La contradicción en esta coyuntura es que enfrentó a los grupos de poder, pero también se concilió. Algunos buscaban también, sobre todo los mexicanos, integrarse a un ambiente en el que fuera valorado. Desde el periodo de la restauración juarista, algunas clases populares y excluidas les interesó ser parte de la sociedad, no deseaban cambios en el orden social, político y cultural o no era su intención. Aspiraban ser parte de la sociedad y disfrutar del progreso que tanto presumía el Estado mexicano.²⁸⁸ Esta actitud contrastó, como se dijo, con los músicos afroamericanos. Sus experiencias, sin embargo, expresaban cierta similitud que llevó a la realización de nuevos ritmos musicales.

En mayo de 1894 Juventino Rosas llegó a Cuba con una compañía de zarzuela. Se instaló en el Hotel Estrada Palma en la provincia de Guantánamo.²⁸⁹ Luego se trasladó a Santiago de Cuba en donde dio algunas sesiones musicales en los bares de la ciudad. No obstante, se vio obligado a salir por deudas y se embarcó en la nave de cabotaje Josefita, en el puerto local, rumbo a occidente de la isla. Llegó al puerto pesquero de Surgidero de Batán, en la provincia de Mayabeque, ya con su salud deteriorada, pues el alcohol le había destrozado parte de su organismo. Sobrevivió diecisiete días más y murió el 23 de junio de 1894.²⁹⁰ El violinista mexicano, por tanto, vivió sus últimos días en Cuba.²⁹¹ El

²⁸⁸ Paul Vanderwood, *Desorden y progreso, bandidos, policías y desarrollo mexicano*, México, Siglo XXI, p. 32.

²⁸⁹ En ese lugar el poeta cubano, Regino Boti, lo recordaba de la siguiente manera: “Se me presentó una mañana Juventino Rosas. Iba a tomar un trago. Entonces el vals ‘Sobre las olas’ era cantado, susurrado, musitado, coreado por todo el mundo. Precedía a Rosas un pordiosero que vociferaba a los cuatro vientos el sobadísimo vals, acompañándose de un acordeón imposible”. Argelio Santiesteban “Juventino Rosas: adiós frente a las olas”, en <https://www.cubahora.cu/blogs/flashazos/juventino-rosas-adios-frente-a-las-olas> [acceso: 6 de mayo de 2021].

²⁹⁰ Según Salvador Morales, las presentaciones de la compañía de zarzuela no dieron el resultado esperado debido a la poca aceptación. A esto se sumaron los problemas de salud del violinista. Luego de internarse en la casa de salud de Nuestra Señora del Rosario, falleció víctima de mielitis espinal. Salvador Morales, *La música mexicana*, ob. cit., p. 42.

²⁹¹ Sin embargo, su obra musical siguió tocándose y continuó siendo recordado por la gente de la isla: “Se comenta que un día antes de su deceso escuchó a un grupo musical callejero que frente a la quinta lo homenajeaba tocando su hermoso vals, que había vendido a una firma disquera por la ridícula suma de 45 pesos. Y se dice más: que estos admiradores escribieron en la tumba como epitafio: ‘Juventino Rosas, violinista mexicano y autor del célebre vals Sobre las olas, falleció en julio de 1894. La tierra cubana sabrá conservar su sueño’. Tampoco lo olvidaría cierta rubia que cada cierto tiempo venía a Cuba a derramar flores en el sepulcro. Era su amante norteamericana”. Argelio Santiesteban, “Juventino Rosas: adiós frente a las olas”, op. cit.

alcohol le afectó su vida durante muchos años; una enfermedad relacionada con sus problemas emocionales que nunca superó y lo llevó a la muerte. A través de su adicción ocultó su condición de aislamiento y soledad, debido a la pérdida de una parte de su familia. Al mismo tiempo, se convirtió en una manera de cuestionar su realidad social. Esa rebeldía se manifestó de manera velada, pues nunca incidió en el contexto político, económico y social dominante. Con su música quedaba bien con las elites, pero con su adicción las cuestionaba porque los patrones de abstención que defendían algunas de ellas, las transgredía. Esa realidad llena de sufrimientos y contradicciones provenía de aquellas que la sostenían. El gobierno porfirista nunca trasladó sus restos a México luego de su muerte; pasarían muchos años antes de que se realizara. El régimen al cual servía, no lo apoyó en sus últimos días, ni después. Sin embargo, dejó un gran legado en las relaciones sociomusicales que dio elementos a los músicos de ragtime luego de su paso por Nueva Orleans y Cuba.

Antes de la Guerra Civil algunos músicos afroamericanos migraron a territorio mexicano por varios motivos, entre ellos se contaron la discriminación y la segregación. En México, sin embargo, encontraron un país distinto y tolerante. El contacto entre los puertos de Tamaulipas y Nueva Orleans se mantuvo constantemente, permitiendo mayor movilidad entre ambas partes. Thomas Louis Marcos Tio, el ejemplo más representativo de este proceso, se instaló en el estado de Tamaulipas en 1859, en el sur de Tampico para trabajar en una cooperativa agrícola antes de la emancipación.²⁹² Dejó Nueva Orleans para trasladarse a territorio mexicano cuando estudiaba música con Luigi Gabici.²⁹³

En territorio mexicano nacieron sus hijos Louis y Lorenzo quienes tuvieron un papel importante en el desarrollo de la música afroamericana y mexicana en Nueva Orleans, lugar donde nació aquel en 1826. La familia tuvo una comunicación cercana y continua con los mexicanos, no solo porque viajaban de uno y otro lado de la frontera, sino también por la estrecha relación y construcción de relaciones socioculturales con los migrantes mexicanos.²⁹⁴ Los hijos nacieron en distintas partes de los territorios mexicano y

²⁹² Luc Delannoy, *¡Caliente! Una historia del jazz latino*, op. cit., p. 49.

²⁹³ José Castañeda, citado por Antonio Malacara, aseguró que llegó “a la zona de Tampico junto a cientos de familias de criollas de color que venían huyendo de la segregación y de lo que poco después sería la guerra civil. Porque para entonces ya no se distinguía si eras criollo de color o negro”. Antonio Malacara Palacios, *Atlas del jazz en México*, México, Taller de creación literaria & START/PRO diseño y producción, 2016, p. 241.

²⁹⁴ Los investigadores como Luc Delannoy cuando refieren a la familia Tio regularmente mencionan su estancia en Tampico durante el tiempo en que vivió en México. Sin embargo, lejos estuvo de establecerse en un solo lugar. Luc Delannoy, *Convergencias*, op. cit., p. 466.

estadounidense. Los dos primeros nacieron en Nueva Orleans: Joseph Tio en 1857 y Josephine en 1859. En tanto que en México: Louis Marcos en Eureka, Veracruz en 1862 y Genevieve en Tampico en 1863 y Lorenzo nació en Tampico, el 28 de septiembre de 1867.²⁹⁵ Lo que nos habla de una familia que se movía por varios puntos del territorio mexicano. Thomas Louis Marcos Tio estudiaba música cuando se trasladó a México; provenía incluso de una larga tradición musical, pues pertenecía a una familia de músicos filarmónicos especializados en el clarinete. Este mismo instrumento fue seguido por sus hijos quienes crearon, en sus inicios, una escuela de música y construyeron lazos musicales en Nueva Orleans que influyeron en músicos de las siguientes generaciones que ejecutaban ritmos afroamericanos como el jazz.

Lorenzo vivió su niñez en el puerto de Tampico en donde estudió el clarinete con su hermano Louis y bajo la dirección y protección de su padre Louis Marcos Tio hasta los diez años, quienes pertenecieron a la tercera generación de filarmónicos.²⁹⁶ El padre, sin embargo, murió de pulmonía el 7 de noviembre de 1878 en Tampico.²⁹⁷ Los hermanos Tio y la madre, Marguerite, tuvieron que regresar a Estados Unidos.²⁹⁸ Durante su adolescencia vivida en Nueva Orleans interactuaron en la escena musical como intérpretes de ese instrumento, y construyeron lazos con los nuevos ejecutantes, preparándolos en torno a los nuevos ritmos afroamericanos.²⁹⁹ Trabajaron con orquestas de baile, hicieron teatro e impartieron cursos de teoría musical e instrumento. En el caso de Lorenzo Tio, tuvo gran incidencia en Nueva Orleans.³⁰⁰ En su papel de profesor y

²⁹⁵ José Castañeda, "Lorenzo Tio, un mexicano precursor del jazz en Nueva Orleans", en <https://fonotecadelaciudad.blogspot.com/2007/04/el-largo-y-sinuoso-camino-de-la.html> [acceso: 12 de mayo de 2021].

²⁹⁶ Castañeda comenta que "Le venía de familia ya que su tío abuelo Joseph Marcos Tio junto a su abuelo Louis Hazeur formaron parte de la Banda de Viento del Primer Batallón de la Gente de Color Libre el cual tomó parte en la Batalla de Nueva Orleans (Comunicación personal del historiador Charles Kinzer)" José Castañeda, "Lorenzo Tio, un mexicano precursor del jazz en Nueva Orleans", op. cit.

²⁹⁷ *Ibíd.*

²⁹⁸ Antonio Malacara Palacios, *Atlas del jazz en México*, op. cit., p. 242.

²⁹⁹ Castañeda asegura que "una vez en Nueva Orleans, los hermanos Tio se reintegran a la colonia criolla de color, a partir de 1884, cuando hay una exposición muy importante, la Exposición Industrial y del Algodón. Ellos empiezan a darse a conocer. Eran muy jóvenes y tocaban en las bandas tipo militar de aquel entonces, las cuales con el tiempo se van reduciendo en número hasta hacer pequeñas orquestas y grupos, por lo costoso que era tener una banda de sesenta elementos. Y de aquellos pequeños grupos es de donde emerge en parte el jazz". *Ibíd.*

³⁰⁰ Gabriel Pareyón asegura, en el caso de Lorenzo, que "a él se le atribuye la introducción de un estilo musical que más tarde derivó en el estilo dixieland, así como la adopción del clarinete en los grupos de jazz". Gabriel Pareyón, *Diccionario enciclopédico de música en México*, op. cit., p. 533.

ejecutor, popularizó el sonido del instrumento que poco después identificaría a esa parte del país.

Los hermanos Tio llevaron a cabo nuevos cambios en la cultura musical, que permite la formación del campo musical afroamericano. Según Castañeda, en “Estados Unidos, y sobre todo en Nueva Orleans, Lorenzo y Luis son considerados precursores del jazz. Ellos empiezan a tocar en agrupaciones conocidas como minstrels, que eran shows cómicos y musicales donde se parodiaba a los negros, y aunque los músicos de estas compañías fueran blancos o criollos de color, los actores se pintaban la cara de negro con betún”.³⁰¹ Esos músicos nunca se integraron a las filas de la OORCEM como se afirma en muchas de las investigaciones de reciente aparición;³⁰² su labor musical estuvo alejada de las grandes orquestas. Los hermanos Tio y sus descendientes, sin embargo, impactaron en los músicos de los últimos decenios del siglo XIX y principios del XX. Y podemos afirmar que incide decididamente en la formación del campo musical de los ritmos afroamericanos, sobre todo por su relación con los instrumentos de metal como el clarinete que, junto con el saxofón, luego se identificaría con el jazz, porque muchas de las orquestas se integraban por uno o varios de esos instrumentos. El hijo mayor de Lorenzo, Lorenzo Anselmo (Nueva Orleans, 1893) fue un intérprete del clarinete y un “hábil pedagogo, tuvo después por discípulos a Jimmie Noone, Albert Nicholas, Omer Simeon y Sidney Bechet, con los cuales tocaría en el Nest Club de Harlem en Nueva York poco antes de su muerte ocurrida en 1933”.³⁰³

La labor musical de la familia Tio se extendió en otras partes del Caribe. Durante la guerra de independencia de Cuba iniciada en 1895, se generó un nuevo contexto social, político y cultural. Se profundizó incluso con la entrada de Estados Unidos a la guerra. A partir de ese acontecimiento, las tropas estadounidenses ocuparon la isla hasta 1902. El puerto de Nueva Orleans se convirtió en un espacio de reunión de las tropas, y La Habana se sometió a las decisiones de los estadounidenses. La música sufrió al mismo tiempo nuevas transformaciones.³⁰⁴ Uno de los descendientes de la familia Tio, Luis Papa, se integró a

³⁰¹ Antonio Malacara Palacios, *Atlas del jazz en México*, op. cit., p. 242.

³⁰² *Ibíd.*

³⁰³ Luc Delannoy, *¡Caliente! Una historia del jazz latino*, op. cit. p. 49.

³⁰⁴ Ned Sublette escribió que “cuando los EEUU sí intervinieron en esa guerra enviaron tropas negras, bandas incluidas. Los jefes militares creían que la gente de color era inmune a la fiebre amarilla (no es verdad, por desgracia) y las tropas negras conocidas como ‘los inmunes’ incluía a músicos de la Onward Brass Band de New Orleans. Pasaron su estadía en el oriente cubano, una zona musical diferente a La Habana, donde se escuchaba el cinquillo y el tango día y noche, tal vez con un deje distinto a New Orleans,

una banda militar del ejército con la cual viajó a Cuba a dar una serie de sesiones musicales, con la finalidad de entretener a las tropas.³⁰⁵ Es decir, el nuevo contexto llevó también a los Tío a desplazarse y expandir la cultura musical por el Caribe hispanófono. Se trató de una forma de alimentación mutua, y la expansión de las relaciones socioculturales en torno a los nuevos ritmos. Lo cual explica la dinámica que se generó en la región.

El fortalecimiento y profundización del segregacionismo en Estados Unidos y la carrera musical de Lorenzo Tío se dieron paralelamente. Su hijo Lorenzo Anselmo siguió aportando al desarrollo musical de Nueva Orleans y mantenía los lazos con los músicos de la región, quien además fue un intérprete del clarinete hasta bien entrado el siglo XX. El contexto generacional, sin embargo, afectó a Lorenzo Tío, quien pensaba regresar a Tampico, su lugar de nacimiento. El retorno a México se frustró con la muerte de uno de los clarinetistas importantes que había aportado musicalmente a la cultura musical de Nueva Orleans. Con ello finalizó una generación que había impulsado la cultura mexicana y afroamericana.³⁰⁶ Los músicos mexicanos, sin duda, aportaron a la cultura musical de los afroamericanos de Nueva Orleans. Los cubanos también lo habían hecho. En Lorenzo Tío podemos encontrar algunos rastros de la música cubana, pues en 1898 grabó para Hall Phonographic Co. de Sioux City, Iowa una serie de composiciones, entre las que se encontraba *Torcha*, una danza cubana.³⁰⁷

Durante el apogeo de la música mexicana, Manuel Pérez, había sido uno de los cornetistas de mayor influencia en Nueva Orleans, al grado de que impactó en la formación del campo musical afroamericano, sino particularmente en los instrumentistas de jazz durante los primeros decenios del nuevo siglo. Entre 1901 y 1908 dirigió la Orquesta Imperial, integrada por Manuel Pérez en la dirección y corneta, George Fihle en el trombón, George Baquet en el clarinete, Rene Baptiste en la guitarra y Jean Vigne o John MacMurray en la batería. La orquesta se convirtió en una de las más populares desde el decenio de 1880.

pero fácil de reconocer para los músicos de allí. Después de todo ellos habían escuchado a los mexicanos". Ned Sublette, "Lo latino y el jazz", op. cit., p. 6.

³⁰⁵ Antonio Malacara Palacios, *Atlas del jazz en México*, México, Taller de creación literaria & START/PRO diseño y producción, 2016, p. 242.

³⁰⁶ Malacara asegura que "cada uno de ellos fue considerado como un maestro en la ejecución y en lo académico. Juntos dejaron un legado musical imborrable, legado manifestado sobre todo en el número de estudiantes que subsecuentemente también llegaron a ser grandes en el mundo del Jazz. Junto a otros pocos, los Tío son tal vez los primeros pedagogos en la historia del Jazz, al dejar una escuela en la ejecución de los instrumentos de viento". *Ibíd.*

³⁰⁷ *Ibíd.*

Actualmente se debate el lugar del nacimiento de Manuel Pérez. Algunos refieren su nacionalidad mexicana. Los investigadores cubanos regularmente le asignan su origen cubano.³⁰⁸ Independientemente de su lugar de origen, los músicos latinoamericanos y caribeños siguieron teniendo un papel importante en la proliferación de los nuevos ritmos. En el caso de Pérez se consideró como el músico de instrumentos de viento más importante de Nueva Orleans. En su papel de maestro y ejecutante, cristalizó el sonido de la corneta que caracterizó a la ciudad en el último decenio del siglo XIX y parte del siguiente.³⁰⁹ Al trasladarse a Estados Unidos, el cornetista, junto con su familia,³¹⁰ atravesó el territorio mexicano.³¹¹ Su experiencia musical en esa ciudad continuó hasta bien entrado el siglo XX, particularmente hasta 1946, año de su muerte. En 1900 ingresó a la Onward Brass Band³¹² de la que poco tiempo después se convirtió en director. Los músicos latinoamericanos continuaron teniendo gran presencia en el escenario musical

³⁰⁸ Leonardo Acosta asegura que “del cornetista Manuel Pérez se sabe positivamente que fue cubano; nacido en La Habana en 1863, se ha convertido en verdadera leyenda del jazz. Entre 1890 y 1898 tocó en distintas bandas hasta que formó la suya propia, llamada Imperial Band y luego Onward”. Leonardo Acosta, *Raíces del jazz latino. Un siglo de jazz en Cuba*, Barranquilla, La iguana ciega, 2001, p. 4.

³⁰⁹ No se sabe si en México se involucró con la música del lugar. Solo se menciona que Nueva Orleans en 1899, según Delannoy, “se unió a la Onward Brass Band, en la cual tocarían, también, Lorenzo Tio y Luis Tio. Aunque haya muy pocos informes sobre su vida -se ignora el lugar y la fecha exacta de su nacimiento-, Pérez es citado por los historiadores como el músico cubano más importante de Nueva Orleans a fines del siglo XIX y comienzos del XX. La razón de esta atención es difícil de explicar, así como es difícil saber si ejerció alguna influencia sobre la escena local. En todo caso, ¡era conocido como interprete virtuoso de himnos funerarios!”. Luc Delannoy, *¡Caliente! Una historia del jazz latino*, op. cit., pp. 49-50.

³¹⁰ Ned Sublette escribió que “el músico de apellido español más conocido en New Orleans durante los años de formación del jazz fue el lector de primera Manuel Pérez, quien contrató al exitoso Joe “King” Oliver para compartir la corneta con él en la agrupación Onward Brass Band. Los cubanos afirman que Pérez es uno de ellos, pero yo conozco a un miembro de su familia en la Ciudad de Nueva York que dice que él nació en Veracruz. Pero en cualquier caso la conclusión es la misma: Veracruz, New Orleans, La Habana —era un circuito que seguía la corriente del Golfo de México. La única cosa que New Orleans no es, no importa cuánto le guste decirlo a los músicos de hoy en día en New Orleans, es la ciudad más norteña del Caribe. New Orleans está en el Golfo de México, al igual que La Habana”. Ned Sublette, “Lo latino y el jazz”, op. cit., p. 6.

³¹¹ En la enciclopedia cubana EcuRed se asume que Pérez nació en La Habana, Cuba, el 28 de diciembre de 1863. Se decía también que “su primer trabajo en una orquesta de baile fue con la de John Robichaux en el Antoine’s Restaurant, 1895”, en Nueva Orleans. EcuRed, “Manuel Pérez”, en https://www.ecured.cu/index.php/Manuel_P%C3%A9rez [acceso: 15 de mayo de 2021].

³¹² La tradición del brass band siguió un largo camino en Estados Unidos. Delannoy afirma que “el origen del brass band, de la fanfarria (literalmente, orquesta de metales), cuya composición era en realidad una mezcla de metales, de instrumentos de lengüeta, como clarinete y saxofón, y de percusiones, se remonta a los años que precedieron a la Guerra de Secesión estadounidense (1861-1865). Durante largo tiempo, marchas, himnos funerarios y música de baile constituyeron lo esencial de su repertorio, que evolucionó rápidamente en los primeros años del siglo XX para incluir, en la actualidad, música clásica europea y temas de jazz. Para muchos músicos de la época, desfilar en una brass band era ocasión de mostrar su capacidad de leer y ejecutar las partituras. Músicos criollos, mexicanos y cubanos constituían la mayor parte de las fanfarrias, mientras que otras, como Excelsior Brass Band o la Kelly Band estaban compuestas exclusivamente de negros, gracias a los cuales se ensancharía poco a poco el repertorio”. Luc Delannoy, *¡Caliente! Una historia del jazz latino*, op. cit., p. 50.

estadounidense y fortalecieron las relaciones socioculturales entre ambas partes. Incluso, esa orquesta durante la guerra de independencia de Cuba, se estableció varios meses en la isla, tiempo que escucharon la música que se tocaba allí. Alimentándose mutuamente, y restableciendo un punto de contacto entre Nueva Orleans y Cuba.³¹³

Delannoy cuestiona el papel improvisador de Pérez. Decía que “varios músicos de fanfarria tocaban en orquesta de jazz que dejaron mayor espacio a la improvisación. ¿Se habrá dejado tentar Pérez por los primeros pasos del jazz? En todo caso, parece que fue en mediocre improvisador, pues para responder a la demanda de un público que exigía más vida al repertorio de la Onward Brass Band, se vio obligado a contratar a King Oliver para hacer la segunda. Cualesquiera que fuesen sus cualidades y sus límites, Manuel Pérez representa un símbolo que la comunidad cubana de los Estados Unidos contempla con orgullo”.³¹⁴

Entre fines del siglo XIX y principios del siguiente, surgió el ragtime, que será la primera manifestación del campo sociocultural afroamericano. Las condiciones objetivas y subjetivas que generaron una parte de los músicos latinoamericanos llevaron a la invención de estilos musicales, siendo parte del proceso de innovaciones que dio lugar al jazz. Durante ese proceso los nuevos sonidos causaron extrañeza para la población.³¹⁵ Esa música también se desarrolló y se expandió en medio de las exposiciones comerciales, a las que invitaron y participaron las élites económicas y políticas de los países

³¹³ Ned Sublette afirma que “New Orleans fue el puerto principal para el embarque y desembarque de las tropas en la Guerra de Estados Unidos en Cuba en 1898, y continuó dando este servicio durante los subsecuentes cuatro años que duró la ocupación [...]. Durante la ocupación de Cuba por las fuerzas estadounidenses, todo tipo de música y bailes de Estados Unidos llegó a Cuba. Pero la influencia ocurrió en ambas direcciones: W.C. Handy pasó un mes en la Habana en 1900 mientras hacía una gira con los Minstrels de Mahara, escuchando ávidamente; más de diez años después, el ritmo de la habanera apareció en su famoso álbum “Memphis Blues”, y de manera más prominente en el “St. Louis Blues”, cuyas melodías se combinaban entre el tango y el swing. La ocupación estadounidense concluyó en 1902 con un estatus neocolonial, y una segregación al estilo de Jim Crow, para la República de Cuba independiente—solo de nombre. Entretanto, los afroamericanos estuvieron en Cuba a lo largo de la ocupación y algunos permanecieron allí—entre ellos un guitarrista afroamericano que formó dúos con cubanos y trabajó de manera profesional. Gracias al musicólogo cubano Leonardo Acosta, conocemos su nombre artístico: Santiago Smood, quien se mudó de Santiago para La Habana (donde su nombre escogido de “Santiago” debe haberle funcionado como “Memphis” funcionó para Memphis Slim). La manera en que Smood interpretaba la música cubana podemos solo imaginarla, pero según las palabras de Acosta: “Lo cierto es que en la década del diez ya existían músicos habaneros que se reunían para celebrar jam sessions en que se tocaban jazz y blues”. Ned Sublette, “Lo latino y el jazz”, op. cit., p. 6.

³¹⁴ Luc Delannoy, *¡Caliente! Una historia del jazz latino*, op. cit., p. 50.

³¹⁵ Alain Derbez asegura que “al principio la gente se reía de los extraños ruidos. Luego los instrumentos fueron dominados. La improvisación se hizo más y más creativa, y el ritmo lo aportó la vieja África. En pie, como el alma del ragtime, del primer jazz como columna vertebral, estaban y permanecen las armonías aztecas”. Alain Derbez, *El jazz en México. Datos para una historia*, op. cit., p. 341.

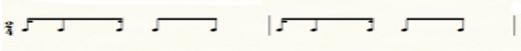
latinoamericanos. A mismo tiempo, fueron espacios de comercialización, expansión y esparcimiento de la música afroamericana. Los músicos afroamericanos, así como algunos angloamericanos, fueron contratados para trabajar en esos escenarios, convirtiéndose desde entonces en una música que se vinculaba indirectamente con la reproducción económica capitalista.

Los vínculos e interrelaciones socioculturales y políticas entre Luisiana y el sur de América, crecieron sobre todo en los últimos decenios del siglo XIX; teniendo cierta incidencia en la cultura de Nueva Orleans. Los mexicanos, ya fueran intérpretes o funcionarios y trabajadores-inmigrantes, siguieron siendo parte sustancial en este proceso. La experiencia musical latinoamericana se amplió en las Exposiciones comerciales que se extendieron a principios del nuevo siglo. El gobierno mexicano, incluso, siguió participando en ellas. En las Exposiciones, esos músicos y los de otras partes de América Latina, tuvieron un nuevo espacio para la reproducción musical. Los casos en los que se tiene mayor certeza, es en la Exposición de San Luis Misuri en 1884 en el mismo periodo en que se dio la Exposición del Algodón en Nueva Orleans. La OORCEM, en otro caso, se presentó en la Exposición de Frans Mississippi Internacional de Omaha, Nebraska en 1897. La OTM también dio algunas presentaciones musicales en Luisiana en 1891.³¹⁶ Los músicos y música latinoamericanos formaron parte no solo el entretenimiento de los visitantes, sino los productos de exhibición. Al mismo tiempo, se organizaron representaciones de danza y baile, que provenía de distintas partes del mundo. Los músicos afroamericanos también exhibieron su música, aunque en ocasiones presentada por angloamericanos.

Los pianistas afroamericanos de los primeros años del ragtime, regularmente tocaban en los cafés cumpliendo largas jornadas de trabajo. En el decenio de 1890 proliferaron muchos de estos lugares. Los asistentes podían ver a un afroamericano tocando esa música en la que “la mano izquierda asumía la función de patear y palmear, mientras la derecha interpretaba melodías síncopadas, utilizando motivos procedentes de melodías de violín y de banjo”.³¹⁷ Las síncopas podía ser simples o complejos, por consecuencia de una serie de ritmos que se interpretaban con la mano derecha y en contraposición con los patrones binarios en la mano izquierda. En esos años su estructura se asemejaba a las marchas y valeses, que desde tiempo atrás las ejecutaban, entre otras, las orquestas

³¹⁶ Luc Delannoy, *¡Caliente!, Una historia del jazz latino*, op. cit., p. 48.

³¹⁷ *Ibid.*

mexicanas. Se interpretaban con introducción y diferentes secciones, así como una forma parecida al rondó del minuet y el scherzo de la música europea: “AABBACCDD”. En torno a su armonía, que no siguió la tradición europea, es la tonalidad *blue* (descendiendo la tercera de la escala de mi a mi bemol), que es una característica de su sonoridad. El elemento africano se manifestó en el ritmo síncopado y complejidad rítmica en compás de 2/4. Esa riqueza rítmica dentro de la música afroamericana, fue un elemento que sobrevivió a larga represión impulsada por la sociedad blanca. Al mismo tiempo, un medio de resistencia frente a esas condiciones. El ragtime se escribió originalmente para piano, posteriormente lo interpretaron las bandas y orquestas populares. Al tocarse en ese instrumento, la mano derecha interpretaba el ritmo de Cakewalk³¹⁸ (), mientras la mano izquierda tocaba un acompañamiento parecido al de la marcha .

El empleo de la síncopación supuso un rasgo del ragtime. En su origen era una música pianística. Aunque no tuvo una definición única y se mantuvo abierta a otras influencias. Se podía hablar de canciones, o de instrumentales de ragtime.³¹⁹ Se parte de que es un antecedente del jazz porque a partir de la interpretación de canciones de rag se realizaron improvisaciones jazzísticas. En sus primeros años no existía una marcada división entre el coon song y el ragtime. De acuerdo con Eileen Southern, a fines del siglo XIX el término se aplicaba indistintamente. Por un lado, se refería a las coon song, por otro, a la música de baile y marchas marcadas con un alto grado de síncopación, pero también al ragtime para piano.³²⁰ En su periodo de maduración, se generaron varias formas de interpretación, entre las cuales se dieron para bandas de instrumentos de metal. En un contexto en que algunas orquestas militares dominaban el escenario, siendo algunas de origen mexicano. De la misma manera, esos músicos conformaron conjuntos de cuerdas en los que interpretaron ragtime. En los que participaron los mexicanos de manera indirecta, como fue la OTM, aunque no era en su totalidad un conjunto de esas

³¹⁸ *Cakewalk*, danza surgida a mediados del siglo XIX en las plantaciones del sur de Estados Unidos. Los esclavos parodiaban las formas de danza europeas, su vestimenta incluía ropa elegante para mujeres con sombreros y sombrillas, luciendo los hombres bastón y sombrero. Luego fue adoptada por los blancos, omitiendo las sátiras. Su nombre se deriva a que se daba un pastel “cake”, a la pareja que bailaba mejor.

³¹⁹ El investigador alemán Joachim E. Berendt asegura que “como es una música compuesta le falta el rasgo decisivo del jazz: la improvisación. Más, en vista de que contiene el elemento del swing -al menos en su sentido rudimentario-, es ya costumbre incluirlo dentro del jazz”. Joachim E. Berendt, *El jazz. De Nueva Orleans a los años ochenta*, op. cit., p. 23.

³²⁰ Eileen Southern, *Historia de la música negra norteamericana*, op. cit., p. 337.

características ya que solo se conformó por una sección. Los afroamericanos vieron con estímulo los vales, por lo cual compusieron una cantidad de ragtime con esos ritmos. Muchos de esos compositores fueron mucho más populares que el propio Scott Joplin, quien se conocía como el principal compositor y pianista de esa música. Este músico se relacionaba directamente con la presencia latinoamericana y caribeña y construyó lazos sociales como musicales en Nueva Orleans que se reflejó en su obra musical. Compuso, por citar un caso, un ragtime bajo el título *Serenata Mexicana*.

Los mexicanos y caribeños propusieron ritmos que conformarían las bases no solo del ragtime, que fue un antecedente, sino propiamente del jazz. No obstante, algunos músicos solían separar uno de otro, sin considerar que lo que influyó en el ragtime permitió en parte el desarrollo del jazz. Jelly Roll Morton llegó a decir, por citar un caso, “que el toque hispano es el ingrediente para diferenciar al jazz del ragtime: ‘de hecho -declaró Morton- si no puedes obtener toques hispanos en tus piezas, nunca tendrás el aderezo correcto para obtener jazz’”.³²¹ En Luisiana se generó una relación muy estrecha entre los músicos locales y la gente de México que se prolongó hasta bien entrado el siglo XX. Incluso se decía que se instaló un monumento a Benito Juárez en una de las avenidas principales de la ciudad de Nueva Orleans.³²² Desde aquí podemos hablar ya de un sistema de relaciones socioculturales o campo musical afroamericano que entraba en proceso de desarrollo.

El impacto cubano sobre el ragtime, sin embargo, tiene un papel importante en este proceso. Hemos referido anteriormente la interacción entre Cuba y Luisiana desde el siglo XVIII. De la misma manera, aunque de manera indirecta, con Haití. La situación geográfica permitió que los músicos se desplazaran hacia distintas partes, sobre todo de Cuba a Nueva Orleans o viceversa. En medio de ese contexto, el compositor afroamericano de padres haitianos Louis Moreau Gottschalk, realizó una gran obra musical en la que se distinguió la influencia cubana en Nueva Orleans. Compuso una pieza para piano con el título *Bamboula* en la que no solo se relacionaba con la cultura musical cubana y haitiana, sino con las raíces francófonas que se impusieron o se adoptaron en Haití. El pianista radicó en Cuba entre 1854 y 1862, aportando a la música

³²¹ Alain Derbez, *El jazz en México. Datos para una historia*, op. cit., p. 339.

³²² Antonio Malacara Palacios, *Atlas del jazz en México*, op. cit., p. 93.

y creó composiciones como *Fantasia sobre Cocoyé*, la sinfonía *Una noche en los trópicos* y la ópera *Escenas Campestres*.³²³

En el último decenio del siglo XIX los músicos cubanos y mexicanos interactuaban tocando música cubana, que compartían con los afroamericanos, quienes realizaban algunas versiones de lo que se conoció como ragtime. Los latinoamericanos y caribeños generaron las bases para su surgimiento, pues las habaneras ya tenían por lo menos dos decenios de haber llegado a Estados Unidos. Incluso la ciudad de Nueva Orleans se inundó de partituras de danzas mexicanas derivadas de las habaneras. Los propios músicos reconocen la importancia de los mexicanos y cubanos en la ejecución de esas danzas.³²⁴ La atribución cubana en la música afroamericana, a modo de ejemplo, se aprecia en una composición de Scott Joplin titulada *Solace* de 1909, en la que el ritmo de la habanera está marcado por el bajo. El ragtime *Eugenia* del mismo autor, compuesto en 1905, utilizó el ritmo de la marcha en el bajo y construyó la melodía con base al tresillo cubano, que al igual que el patrón rítmico de la habanera-tango de la contradanza, deriva de la hemiola³²⁵ vertical.³²⁶

Los músicos afroamericanos encontraron en la música cubana ciertas similitudes, tal es el caso de la cultura de la resistencia. Sin embargo, no podemos decir lo mismo con lo musical, pues los ritmos que se reprodujeron en el Caribe provenían de culturas africanas distintas. Lo que hace que hoy se distingan dos tradiciones musicales del jazz: la afrolatina (o afrocubana) y la afroamericana (en donde los mexicanos tuvieron una labor directa e indirecta). La primera, por tanto, es más significativa en términos de influencia hemisférica, pues desde muchos años atrás la isla de Cuba venía ejerciendo influencia y

³²³ Armando Rodríguez Ruidíaz, "La influencia de la música cubana en la norteamericana y la binarización del Swing", en https://www.academia.edu/40041175/La_influencia_de_la_m%C3%BAsica_cubana_en_la_norteamericana_y_la_binarizaci%C3%B3n_del_Swing, [acceso: 20 de mayo de 2021].p. 3.

³²⁴ Armando Rodríguez asegura que el compositor afroamericano Benjamín R. Haney "publicó un libro de ragtimes en los años noventa del siglo XIX, en cuya introducción decía: 'el Ragtime (o Negro dance time) toma sus pasos fundamentales originalmente de la música española, o más bien mexicana, donde se le conoce por los nombres de la Habanara [sic], Danza, Seguidilla, etc.'". Armando Rodríguez Ruidíaz, "La influencia de la música cubana en la norteamericana y la binarización del Swing", op. cit., p. 5.

³²⁵ La hemiola o hemiolia es un recurso rítmico que da la impresión de cambiar un tiempo ternario por uno binario o viceversa. En otras palabras, es un estilo que proviene de África, particularmente lo que ahora ocupa las tierras de Nigeria. Se compone de dos compases de tres tiempos (3/4), ejecutados como si fueran tres compases de dos tiempos (2/4).

³²⁶ *Ibid.*

confluencia en la región del Caribe y en Nueva Orleans.³²⁷ No obstante, a pesar de su riqueza musical que pudo haber tenido mayor incidencia, dio como resultado dos sistemas musicales dentro del jazz y que a la vez forman parte del mismo proceso rítmico. Esas diferencias llevaron con el tiempo a interpretaciones musicales que Ned Sublette distingue, por un lado, la afroamericana, y por otro, la afroantillana: 1. Tiempo de swing versus tiempo lineal, 2. Canto melismático versus silábico, 3. Modo rítmico (un compás, donde todos tocan en el mismo tiempo) versus clave rítmica (un polirritmo complejo coordinado por la clave, 4. Notas del “blue” moduladas y flexivas versus tonos fijos organizados en células que se repiten rítmicamente y 5. Cambios de acordes de la estructura del tema (incluido el blues de 12 compases) versus ciclos de dos acordes repetitivos (la esencia del son).³²⁸

De esta manera la influencia y la confluencia de los latinoamericanos y caribeños se expandió por algunas partes de Estados Unidos teniendo como resultado el ragtime, pero el jazz tampoco fue la excepción. La industria político-mediática convirtió a Jelly Roll Morton en la figura más popular, aunque no la única. El músico siempre estuvo vinculado social y musicalmente con los mexicanos y con México. Con el cambio de siglo, viajó de Nuevo Orleans a Los Ángeles, para después pasar la frontera e instalarse en Tijuana para trabajar como pianista tocando en el Kansas City Bar.³²⁹ Esta será la primera manifestación del sistema de relaciones sociomusicales afroamericano fuera del territorio estadounidense. Desde fechas tempranas, los viajes de latinoamericanos y afroamericanos entre México y Estados Unidos se dieron de manera regular.

Los afroamericanos, entre ellos algunos latinoamericanos y caribeños, también se alimentaron del blues. En el decenio de 1890 esa música ya tenía algunos años de existencia, periodo en el que el ragtime entró en su momento cúspide. Con el cambio de siglo dejó de ser primitivo y empezó a conocerse de manera más o menos masiva. Compartieron escenario con los intérpretes mexicanos y cubanos, es decir, en el delta del Misisipi. Al extenderse, fusionaron una parte de los blues con el ragtime y la música militar, dando lugar a una nueva interpretación. Las marchas de las bandas militares

³²⁷ Una parte se debió, de acuerdo con Ned Sublette, a que La Habana “en el siglo XIX era la capital de la música espectacularmente rica. Para crear toda esa riqueza, trajeron más africanos secuestrados a Cuba que a todo Estados Unidos”. Ned Sublette, “Lo latino y el jazz”, ob. cit., p. 1.

³²⁸ *Ibid.*, p. 2.

³²⁹ “Charla: Tijuana: 100 años de música, gráfica 1918-2018, con Arturo Arrizón”, en <https://www.facebook.com/watch/?v=522410045474779> [acceso: 12 de julio de 2021].

ejecutadas, en su mayoría, por las agrupaciones mexicanas siguieron siendo frecuentes en Estados Unidos hasta en el primer decenio del siglo XX. Las bandas estadounidenses algunas compuestas por músicos afroamericanos, también llegaron a interpretar esos ritmos siguiendo, en parte, la tradición del modelo prusiano. Algunas de esas interpretaciones dieron elementos al jazz.³³⁰

Los ritmos afroamericanos entraron en un nuevo proceso de innovación. En sus inicios se distinguía una forma muy cercana al ritmo de las marchas que ejecutaban las orquestas militares (mexicanas y europeas); se apoyaban de lo que se tocaba en la ciudad.³³¹ El jazz lo interpretaban orquestas afroamericanas que sus ritmos se asemejaban a las que producían las militares; una parte empezó a trabajar en los circos a inicios del siglo XX. Sus ejecuciones se dieron de manera colectiva que se reflejó en las orquestas de circo, de ragtime y de jazz.

Las orquestas de nuevo tipo se extendieron por América Latina, que se dio, por un lado, a través de los circos, algunas de ellas estadounidenses quienes fundaron orquestas para sus espectáculos, y se desplazaron por territorio mexicano. Por otro lado, a través del desplazamiento de las orquestas por Latinoamérica. La música de Nueva Orleans, entre la que se encontraba el jazz, generó una formación de sonidos, una articulación, una entonación y un uso regular del vibrato³³² y los *attaca*.³³³ La subjetividad empezó a cobrar mayor sentido, en donde se articularon los ritmos afroamericanos y la música académica occidental (romanticismo).³³⁴ Los músicos afroamericanos del jazz de los primeros años, arrancaron directamente de su labor en el ragtime.³³⁵ Es difícil separar una interpretación de otra porque mucho tiempo fueron inseparables. Algunos fundadores del jazz describían su música como ragtime. Mostraba en el fondo un nuevo proceso que se manifestaba años

³³⁰ Joachim E. Berendt, *El jazz. De Nueva Orleans a los años ochenta*, op. cit., p. 262.

³³¹ Joachim Ernst Berendt aseguraba que en este periodo “no existe en él el peculiar efecto ‘flotante’ del ritmo de jazz, que se debe a que en cada compás, si bien el 1 y el 3 siguen siendo las partes ‘fuertes’, se acentúan sin embargo el 2 y el 4. Los acentos se encuentran, al igual que en la música de marcha, en el 1 y en el 3”. Joachim Ernst Berendt, *El jazz. Su origen y desarrollo*, op. cit., p. 22.

³³² Efecto que se da en la variación periódica en la altura de las notas.

³³³ Indica “atáquese”, comience de inmediato si hacer ninguna pausa.

³³⁴ Joachim Ernst Berendt asegura que “el hecho decisivo para el jazz, de que la personalidad del músico que lo toca es más importante que la del material entregado por el compositor, puede observarse por primera vez con toda claridad en Jelly Roll Morton”. Joachim Ernst Berendt, *El jazz. Su origen y desarrollo*, ob. cit., p. 17.

³³⁵ Frank Tirro escribió que “algunas muestras primitivas de ragtime merecen ser consideradas como parte del jazz, ya que aunque las partituras de ragtime hablan de una música más cercana a la tradición compositora europea, los primeros grupos y solistas de jazz solían incluir piezas de ragtime en sus repertorios”. Frank Tirro, *Historia del jazz clásico*, op. cit., p. 110.

atrás. Se conoció de manera masiva cuando la industria político-mediática la difundió y la convirtió en producto de consumo.³³⁶ Jelly Roll Morton separaba el ragtime del jazz en términos de composición que luego terminaría por considerarse dos formas de hacer música.³³⁷ Dicho músico, en sus más de seiscientos ragtimes que compuso, se hallan elementos de la antigua tradición musical europea, que se unieron a los ritmos afroamericanos.³³⁸

A inicios del nuevo siglo el jazz no tenía los niveles de masividad. Sin embargo, en el segundo decenio una parte de la música afroamericana alcanzaría esa característica. La palabra con que se nombró también adquirió gran popularidad. Se relacionó con la industria del disco y con los llamados críticos, muchos de ellos blancos y ajenos a la producción y reproducción de esta música. En 1917 se grabó el primer disco que se refería con ese nombre.³³⁹ En medio de la proliferación del jazz, se encontraban precisamente los músicos latinoamericanos y caribeños. Algunos intérpretes mexicanos regresaron a México en el primer decenio del nuevo siglo, no sin antes formar un lazo social como musical, y a un número importante de estudiantes en Estados Unidos que llegaron a ser también grandes ejecutantes de jazz, como el caso de Barney Bigard, discípulo de Lorenzo Tío, quien luego fue clarinetista de Duke Ellington.³⁴⁰ Con el retorno de los citados músicos y el desarrollo de la industria político-mediática en territorio mexicano, se conformaron orquestas de jazz entre 1919 y 1927. Los intérpretes de jazz y de foxtrot impactaron en la región, que las ejecutaron tanto afroamericanos como por

³³⁶ Frank Tirro describió algunas de las publicaciones que serían composiciones de jazz, pero que al mismo tiempo se les llamaba ragtime: "A Chicago corresponde la edición de la primera partitura de ragtime: en 1897 el director de la orquesta William H. Krell publicó su *Mississippi Rag*. Ese mismo año se publicaba en Saint Louis, Missouri, el *Harlem Rag* de Tom Turpin, primer rag de un compositor negro editado en partitura. En 1899 se editaba en Kansas City, Missouri, el *Original Rags* de Scott Joplin, compositor que ese mismo año alcanzó su primer éxito gracias a *Maple Leaf Rag*, publicado en Sedalia, Missouri, en marzo de 1899". Frank Tirro, *Historia del jazz clásico*, op. cit., p. 110.

³³⁷ Joachim Ernst Berendt asegura que "uno de los primeros músicos que se separaron de la interpretación del Ragtime regulada por lo que toca a la composición, y que procedieron con mayor libertad y más en el sentido del jazz con el material melódico fue Jelly Roll Morton en Nueva Orleans. Es uno de los músicos importantes con los que comenzó la tradición de Nueva Orleans". Joachim Ernst Berendt, *El jazz. Su origen y desarrollo*, op. cit., p. 17.

³³⁸ Berendt afirma que "al Ragtime puede decirse, más que de cualquier forma de jazz: es 'música blanca tocada a la negra'. No solo por la disposición formal de sus composiciones de Rag podemos ver hasta qué punto Joplin se encontraba a sus anchas en la tradición musical europea, sino también por el hecho de que compuso una sinfonía y dos óperas". *Ibíd.*

³³⁹ Frank Tirro, *Historia del jazz clásico*, op. cit., p. 109.

³⁴⁰ Gabriel Pareyón anotó que en nuestro país se "esparcieron el germen del reciente estilo del jazz y durante la revolución (1910-1917) formaron los primeros conjuntos mexicanos con esta nueva música". Gabriel Pareyón, *Diccionario enciclopédico de música en México*, op. cit., p. 534.

latinoamericanos. Sin embargo, en el caso de México, durante los primeros decenios del siglo XX fue el foxtrot que se tocó en mayor medida e incluso se asociaba al jazz. Abundaba la música de baile de la que los ritmos afroamericanos fueron más los que los escenificaron.

1.3. De América del Norte y el Caribe al sur del continente

Una parte los músicos latinoamericanos que permanecieron en Nueva Orleans conservaron una movilidad constante al viajar en el interior de ese país o hacia América Latina y el Caribe. Generaron, al mismo tiempo, nuevas transformaciones, al adaptarse a las prácticas musicales del sur del continente americano. Mantuvieron lazos sociales y musicales entre los distintos espacios geográficos que formaba parte del mismo sistema de relaciones socio culturales. Se apropiaron de elementos culturales y los adoptaron a los intereses propios, o asimilaron la música afroamericana a las tradiciones musicales de la región. El ragtime y el jazz son interpretaciones musicales abiertas y flexibles, que posibilitaron, en parte, el que fueran adaptadas distintas culturas, y al mismo tiempo, conservar sus elementos básicos en cierta medida. A fines de siglo XIX y principios del XX, los puertos de América Latina siguieron siendo la puerta de entrada de muchas culturas que viajaban por el mundo. Fueron, en realidad, espacios privilegiados para el tránsito de comerciantes y circulación de mercancías que los músicos aprovechaban para viajar. La música, en ese sentido, se introdujo o se impuso en los nuevos contextos. Hemos dicho que también fueron espacios de resistencia de los antiguos cautivos. La cultura de la resistencia pasó indudablemente por los puertos. Sin embargo, en esos años cambió en cierta medida, pues dejaron de ser una zona de luchas intensas o por lo menos de distinta forma y en distinto grado.

En la zona del Pacífico sur sirvió como un medio de desplazamiento de músicos, mineros, comerciantes, marineros o militares. Los músicos y la música de Estados Unidos o de América del Sur recorrieron ese lado del planeta y a su vez se alimentaron mutuamente. El Pacífico estadounidense y mexicano dio vínculos y relaciones comerciales desde el periodo colonial con las zonas portuarias de América del Sur, particularmente con los países andinos como Colombia, Ecuador, Perú y Chile. Esa ruta facilitó el desplazamiento de músicos y sus hábitos por el Pacífico en el siglo XIX. Los músicos afroamericanos y latinoamericanos incrementaron esos movimientos, explorando en un espacio dominado por la lógica mercantil trazada con anterioridad. Desde mediados del siglo XIX el capitalismo se convirtió en un fenómeno lo suficientemente expandido a lo largo del

mundo que atrajo a distinta gente para desplazarse por varias partes del mundo. La música y los músicos se escudaron en ese conocimiento y práctica geográfica.

Las rutas que constituyeron los navíos chilenos hacia Estados Unidos durante la “fiebre de oro” de California, abrieron nuevos espacios para la música, en las cuales transitaban músicos afroamericanos que viajaron hacia el sur. El Puerto de Valparaíso se convirtió en la entrada de distintas personas procedentes de diferentes culturas, de las cuales, algunas, procedían de África, las mismas que luego se transformaron y generaron innovaciones musicales en América. En septiembre de 1860 se presentó una compañía afroamericana en ese puerto; se trató de la actuación del conjunto vocal e instrumental Ethiopian Minstrels, quien también dio un concierto en el Teatro Municipal de Santiago.³⁴¹ Los Minstrels o teatro cómico callejero dieron las bases para la organización de los primeros grupos instrumentales que no tenían una dotación definida, pero que se definió con la creación del jazz en Nueva Orleans; mismos que también se difundieron y expandieron en Chile. Es decir, los chilenos conocieron una de las raíces del jazz antes de que se conociera en su forma y con su nombre común: el jazz. Por ese puerto también llegaron, entre 1900 y 1920, nuevas expresiones musicales que los afroamericanos o chilenos exportaron a Chile.³⁴² Introdujeron ritmos que en el segundo decenio del nuevo siglo se conoció como jazz.³⁴³ Se desarrolló una industria político-mediática local relacionada con los lugares de baile y la música, bajo la influencia de los músicos estadounidenses y británicos que desembarcaron en ese puerto para animar el ambiente.³⁴⁴

³⁴¹Menanteau, apoyándose en la información del investigador Eugenio Pereira Salas, asegura “que este conjunto interpretaba música negra y que estaba formado por seis integrantes, los cuales componían una especie de orquesta folclórica: C. Henry, director, animador y primer tenor; William H. Smith, segundo tenor; Joe Murphy, cómico y falsete; W. D. Coester bajo (¿o banjo?); E. G. Edwards, violín; P. Sterling, flauta; y J. Wallace, tambor”. Álvaro Menanteau, *Historia del jazz en Chile*, Santiago de Chile, Ocho libros editores, 2006, pp. 24-26.

³⁴² Menanteau asegura que fueron “una sucesión de bailes influidos por el naciente jazz, tales como cakewalk, ragtime, charleston y one-step. Y en la década de 1920 continuaron esta línea otros bailes como half and half, shimmy y foxtrot”. Álvaro Menanteau, “Jazz en Chile: un espacio de tensiones entre la modernidad y la identidad”, en Julián Ruesga Bono (Coordinador), *Jazz en español. Derivas hispanoamericanas*, México, Universidad Veracruzana, 2003, p.193.

³⁴³ Álvaro Menanteau, “Percepciones y recepciones del jazz en Chile”, en *Catedra de Artes*, Facultad de Artes, Pontificia Universidad Católica de Chile, no. 6, 2009, p. 44.

³⁴⁴Pablo Garrido aseguraba que “Hubo en Valparaíso un Dance Hall que es memorable para la historia del jazz y me refiero al célebre Baños del Parque. Fue en esos tiempos lo más brillante de la costa del Pacífico. Había esa atmósfera temblorosa de las grandes capitales, de los centros cosmopolitas. Allí se escuchaba toda la muchachada que era “alguien” y se oían los éxitos del mundo casi a parejas que en los centros de donde surgían: foxtrots, charlestons, javas, machichas, tangos, etc. Y en esos Baños del Parque escuchábamos a veces a los músicos de los barcos norteamericanos e ingleses, quienes iban desinteresadamente a animar aún más ese ambiente rico en algarabía y ensoñación. Entonces todos escuchábamos, y algo íbamos aprendiendo. Así fuimos sabiendo lo que era un bello sonido de saxofón y

Una parte de esa industria, manifestación del poder capitalista, sobre todo estadounidense, se expresaba no solo en términos económicos sino también político-ideológicos, al formarse no solo espacios para su consumo, sino en la manera en cómo sus consumidores de la apropiaban. Se formaron orquestas de jazz, que fue una imitación de las estadounidenses.³⁴⁵

Del otro lado de América del Sur, por el Atlántico, también los músicos condujeron la música afroamericana o el sistema de relaciones socioculturales afroamericano. En algunas partes de esa región se desarrolló una industria político-mediática local al estilo estadounidense en donde se asentaron algunos intérpretes; en cierto sentido modificando el ambiente musical, por citar un caso, en la porteña ciudad de Buenos Aires. El ragtime y jazz “orquestal” se establecieron desde principios del siglo XX en Buenos Aires.³⁴⁶ Fueron los conjuntos estadounidenses e ingleses de espectáculos de *music hall* que se introdujeron en esa ciudad que ejecutaban ragtime. Sin embargo, los afroamericanos y europeos vivificaron los ritmos bailables como cake walk, two-steps, charlestón, shimmy y foxtrot desde 1905,³⁴⁷ antes de que el ragtime y el jazz se impusieran en este ambiente porteño.

La mayoría de los músicos que arribaron al país provenían de Europa. El camino que recorrieron formó una especie de triángulo: Estados Unidos-Europa-Argentina. Esa ruta fue la que utilizaron los contingentes de inmigrantes europeos desde 1857 y hasta los primeros tres decenios del siglo XX, quienes llegaron a la Argentina.³⁴⁸ Los propietarios de los teatros y cafés contrataban a esos músicos migrantes y a los locales. En medio de

lo que realmente podría hacerse con un buen instrumental, que, dicho sea de paso, no vino a conseguirse sino al tiempo, gracias a la Víctor, que hizo un importante pedido a la célebre firma norteamericana Buescher”. Pablo Garrido, “Recuento integral del jazz en Chile”, en *Para todos. Cine. Radio. Lectura*, Santiago de Chile, número 29, enero de 1935, p. 40.

³⁴⁵Garrido asegura que “en pleno 1924, cuando presenté lo que entonces estimábamos una orquesta de jazz. Componíase ella de tres violines, tres saxofones, un clarinete, dos trompetas, un trombón, tuba, banjo, batería y piano. Con dicho conjunto, que llamé ‘The Royal Orchestra’, di una audición de concierto en la sala Vidor de Valparaíso, ciudad de mis experiencias, y, además, numerosas presentaciones en el teatro Colón”. Ibid.

³⁴⁶ Sergio Pujol, *Jazz al sur. La música negra en la Argentina*, Buenos Aires, Emecé, 1992, p. 20.

³⁴⁷ Berenice Corti, *Jazz argentino. La música “negra” del país “blanco”*, Buenos Aires, Gourmet musical, 2015, p. 170.

³⁴⁸ El gobierno y la sociedad argentina promovieron la migración blanca europea para “blanquear” al país, mientras negaba, ocultaba o rechazaba toda alusión y evidencia afro en los argentinos (y su cultura) y a las comunidades originarias. El escritor, Jorge Luis Borges, por citar un caso, solía negarlos regularmente. En 1920 un poco más de la mitad de la población de Buenos Aires se componía de migrantes europeos. Véase: Uki Goñi, “La historia oculta de la Argentina negra”, en <https://rebellion.org/la-historia-oculta-de-la-argentina-negra/>, [acceso: 16 de julio de 2021].

ese contexto no solo proliferó la música afroamericana, sino también el tango. Los espectáculos de variedades que empezaron a florecer a fines del siglo XIX, y junto con los cafés y los teatros, se crearon espacios para las novedades que se difundieron a principios de siglo: el tango, el jazz y el cine.³⁴⁹ Sin embargo, en los teatros populares se presentaron regularmente espectáculos en los que los músicos tocaban ragtime y jazz. Al mismo tiempo, se formaron nuevas agrupaciones locales.³⁵⁰ Esos ritmos ganaron paulatinamente terreno entre los teatros, cafés y variedades que se asemejaban a los de París, Río de Janeiro y Ciudad de México.

Las orquestas no solo se relacionaron con esa música afroamericana. Desde los últimos decenios del siglo XIX proliferaron pequeñas orquestas que también ejecutaban tango y milongas en los prostíbulos de las orillas de la ciudad.³⁵¹ Adquirieron un carácter popular que careció de un refinamiento, pues en las letras se mezclaban lo picaresco con lo “pornográfico”. Con la proliferación de numerosos establecimientos de la industria político-mediática como los cafés, los cabarés y prostíbulos, las orquestas no solo integraron en su repertorio el tango que ejecutaban allí, sino también ragtime y jazz. No obstante, había algunas que se especializaron en una sola música, y nunca con la otra. Entre los músicos de jazz y de tango, se dieron encuentros muy tempranos y se construyeron lazos entre los músicos latinoamericanos y afroamericanos en Buenos Aires que con los años se alimentaron mutuamente lo que generó, en parte, una particularidad del jazz. Se dieron innovaciones dentro de la música afroamericana, al mezclar los ritmos del jazz con los del tango. Astor Piazzolla tiempo después incorporó elementos del jazz al tango; un asunto que luego repetiría el trompetista estadounidense Chet Baker, al integrar al jazz elementos del tango, es decir, en sentido inverso. En América Latina se dieron variaciones en los lugares en que se estableció la música afroamericana, pero que mantenía el sistema de relaciones socioculturales de los ritmos afroamericanos. Toca ahora analizar el caso mexicano, con su particular cercanía y dinámica cultural con los Estados Unidos y como parte de la expansión del campo musical de estos ritmos.

³⁴⁹ Carolina González Velasco, *Gente de Teatro. Ocio y espectáculos en la Buenos Aires de los años veinte*, Buenos Aires, Siglo XXI, p. 40.

³⁵⁰ Sergio Pujol, *Jazz al sur. La música negra en la Argentina*, op. cit., pp.19-20.

³⁵¹ Carolina González Velasco, *Gente de Teatro. Ocio y espectáculos en la Buenos Aires de los años veinte*, ob. cit., p. 40.

Capítulo 2

La interrelación y vinculación del jazz con el territorio mexicano

La pregunta de qué se ha de entender por jazz se burla de la respuesta unívocamente definitoria. Lo mismo que el origen histórico del género del pasado reciente, así se disipa su contorno en el ambiguo uso del presente. Como orientación sumaria podría indicarse que se trata del dominio de aquella música de baile, sea inmediatamente utilizada, sea ligeramente estilizada, que existe desde la guerra más o menos y que se distingue de la precedente por un carácter de modernidad decisivo, aunque él mismo sumamente necesitado de determinación.

Theodor W. Adorno³⁵²

Parto de la idea de que la interrelación y vinculación cultural entre los músicos de la región permitió el desplazamiento del jazz en territorio mexicano y la continuación del campo musical que ya se expresaba desde tiempo atrás. El propósito en este apartado es conocer cómo los intérpretes mexicanos, cubanos y afroamericanos lo desplazaron y lo reprodujeron con innovaciones en el país latinoamericano desde inicios del siglo XX manteniendo lazos sociomusicales con los músicos de los países de la región, que a su vez se alimentaba de la influencia estadounidense y cubana. Además, se pretende describir qué música afroamericana se manifestó o qué innovación se produjo en ese territorio. Su proliferación, como decía Adorno, estuvo íntimamente ligado al baile y a la industria político-mediática desde los primeros decenios del nuevo milenio; es decir, un periodo del dominio del baile y lo que lo rodeaba.³⁵³ El impulso de esa transformación no provino de un centro de poder económico y cultural difuso y en abstracto, por el contrario, de un ente real y concreto: Estados Unidos. Desde allí surgió y se expandió una de sus derivaciones culturales que se volvió hegemónico: los ritmos afroamericanos. El jazz se introdujo por América Latina no solo a través de la experiencia y los lazos entre los

³⁵² Theodor W. Adorno, "Sobre el jazz", en *Escritos musicales IV. Moments musicaux impromptus*. Obra completa 17. Madrid, Akal, 2008, p. 83.

³⁵³ Leonardo Acosta asegura que desde el segundo decenio no fue la Era del jazz, sino la Era del Baile, y que nosotros adoptamos en este ensayo: "sobre la arraigada visión de esa década como la Era del Jazz hemos expresado nuestro desacuerdo y pensamos que esa fue más bien la Era del Baile, como sugiere J. S. Roberts, pues en realidad fueron los nuevos estilos de bailar los que se impusieron en todas partes, y tres ejemplos pueden ser el son, el tango y el charlestón". Leonardo Acosta, *Raíces del jazz latino*, op. cit., p. 10.

músicos afroamericanos y latinoamericanos, sino con la expansión y desarrollo de la industria político-mediática estadounidense que se impuso decisivamente sobre el territorio latinoamericano y que es la versión que más se conoció por este territorio. Desde aquí podemos hablar de la formación de esos ritmos en su sentido formal, es decir, lo que se consideraba jazz a principios de siglo. Aunque, como veremos, en México lo que se impuso en mayor medida fue el foxtrot que se asociaba precisamente a dichos ritmos.

A fines del siglo XIX la vinculación, la interrelación y la conexión entre los músicos y su cultura dio un nuevo vuelco, principalmente por el avance de la tecnología. En el nuevo siglo se impuso decididamente la modernidad estadounidense en gran parte de Latinoamérica. Al imponerse progresivamente, permite al mismo tiempo a abrirse la nueva temporalidad de los ejecutantes de los ritmos afroamericanos. No fue lo único, pues al presentarse otros acontecimientos de índole económico, político, cultural y militar, esos ritmos se expandieron por el enorme territorio latinoamericano y particularmente en México. Al inicio de este siglo, el tiempo de estos músicos empezó a aparecer dentro de lo que hemos denominado fase de introducción, que se relaciona con la pronunciación de las formas del nuevo tiempo. Aunque se presenta con el análisis que hemos expuesto en el capítulo anterior, una combinación de continuidad y discontinuidad. Antes se habían dado ciertas relaciones sociales y culturales que permiten la proliferación de dichos ritmos, y es con la nueva confluencia (coyuntura) iniciada con la pandemia de gripe (influenza española), la Primera Guerra Mundial, las luchas obreras y campesinas (estas sobre todo en los países del sur) y otros acontecimientos, que rearticula al mundo capitalista y reacomoda el orden social y cultural. Los ritmos afroamericanos, por tanto, empezaron a imponerse y luego gozaron de gran aceptación en Estados Unidos, en América Latina, el Caribe y en otras muchas partes. La nueva confluencia, que se distingue por el conjunto de condiciones articuladas entre sí que identifican un momento en el movimiento integral en el tiempo histórico,³⁵⁴ motivadas por agudización de las contradicciones sociales a niveles diversos, así como las condiciones revolucionarias, permite el ascenso de los músicos que se instalan y se reivindican en el mundo social y cultural dominante. Es un periodo de nuevo impulso, no solo del mundo capitalista en general, sino de la cultura jazzística en particular, que inicia su primera exposición y expansión por nuevos espacios. Esta se manifiesta no solo para reavivar aquel, sino también para cuestionarlo; de hecho, es producto de su proliferación, inmerso en las

³⁵⁴ Pierre Vilar, *Iniciación al vocabulario del análisis histórico*, Barcelona, Critica, 1999, p. 81.

contradicciones. Aunque la temporalidad de los músicos de jazz en su estado inicial que se revela en estos años en los ritmos bailables, tendrá un momento corto, pues, como veremos, se modifica con la nueva confluencia que se produce en los decenios de 1940 y 1950. Esta división es necesaria no solo para tener un control de tiempo terrestre, sino para poner en discusión que las relaciones humanas no se manifiestan en un tiempo homogéneo. En cada periodo se modifican las relaciones socioculturales influidos por el contexto social y económico, pero que mantiene el campo musical afroamericano que se transforma continuamente.

En México por su cercanía geográfica e histórica con Estados Unidos, la industria político-mediática se expandió, aunque de manera progresiva, en donde fue un espacio para la reproducción de un sistema de relaciones sociales y culturales ligado a la ejecución del jazz, dentro un proceso de desarrollo capitalista dominante. La versión de esa industria, la más comercializada dentro de estos ritmos, tuvo un largo alcance que se estableció en América Latina durante el siglo XX, siendo la que más se conoció y la que generó, a su vez y en cierto sentido, su rechazo. Un fenómeno general, en el que la experiencia de los músicos de jazz o gran parte de la música afroamericana revelaba sus habitus y las empresas de dicha industria, tuvieron gran alcance. Gran parte de la ejecución de dichos ritmos se desarrollaron junto con esta, careciendo en cierto sentido de autonomía. Fue una cultura novedosa, si bien como decíamos se estableció paulatinamente en territorio mexicano, no desplazó del todo a la cultural nacionalista y local que constituía el Estado posrevolucionario por la fuerza que poseía, sobre todo en los primeros decenios.³⁵⁵ La expansión de la citada modernidad traspasó los límites territoriales, en nuestro caso hacia el sur de América. Algunos antiguos esclavistas del sur de este país, se convirtieron en propietarios de la industria político-mediática que sostuvo parte de la modernidad americana. Lo que permitió, en parte, la presencia de la cultura estadounidense en Latinoamérica, tal es el caso de la música y los músicos. Ya desde 1872 Estados Unidos consiguió posicionarse paulatinamente como una potencia mundial por su producción económico-industrial; un factor este último que favoreció en gran medida su expansión cultural por el mundo y, sobre todo, hacia sus vecinos del sur.

³⁵⁵ Como veremos, algunos músicos, no solo de provincia, sino de la capital, en los que se incluye algunos militares y funcionarios del Estado mexicano, se sentían sumamente atraídos por los ritmos afroamericanos. véase: "Sociales", *El Nacional Revolucionario*. Diario matutino de información, 3 de febrero de 1930, año III, tomo IX, núm. 251, p. 6.

En ese sentido, la expansión mostraba a su vez las ideas dominantes en la sociedad moderno-capitalista americana desde principios de siglo. Los grupos de poder económico estadounidenses poseían los medios para la producción material, por tanto, la reproducción espiritual. A partir de 1895 y 1905 aparecieron las grandes empresas capitalistas mundiales que dominaron económicamente durante el siglo XX; éstas contenían una carga ideológica muy importante. Resultado de esa modernidad se encontró la empresa RCA Víctor que se asentó paulatinamente al establecer algunas oficinas en la Ciudad de México para grabar la música popular mexicana con aparatos portátiles. Al crecer las empresas, prosperó al mismo tiempo la industria política-mediática que se impuso abierta y decididamente en territorio mexicano.

El grupo de los intérpretes musicales, sin embargo, es un sujeto colectivo variopinto, cuya acción se manifiesta dentro de un campo musical y en medio de un proceso dinámico motivado por contactos, conexiones, vínculos e interrelaciones entre los músicos de la región. Una de las experiencias compartidas que movió a múltiples grupos económicos como políticos y culturales, fue la costumbre cosmopolita del baile desde principios de siglo, en la que involucra a la cultura musical afroamericana y afroantillana. El campo musical, a partir de estos años en territorio mexicano, ya no solo abarca a los ritmos afroamericanos sino también incluía a los afroantillanos. Espacios para el entretenimiento masivo como el cine, muchas veces siguiendo la producción estadounidense y europea, se profundizaron y ampliaron en México. En tanto que la radio y las empresas grabadoras se impusieron decididamente en los decenios de 1920 y 1930 respectivamente. Las nuevas empresas, al mismo tiempo, modificaron ideológicamente las relaciones sociales y culturales de la región: se profundizaron las prácticas alentadas por el individualismo. El comportamiento social basado en esa actitud, en el que también se sostuvo el consumo, se convirtió en parte de las relaciones sociales en el periodo posrevolucionario. En ese contexto, los músicos mexicanos tanto como los afroamericanos expandieron la música (como el jazz, el foxtrot, el charleston y el one steps) que llegó a México como una forma de consumo individual y masiva, pero también de resistencia alentada por los propios músicos.

La música oriunda del Caribe, por tanto, entró en apogeo a partir de los primeros decenios del siglo XX mexicano. La música afroamericana y afroantillana, se originaron en espacios diversos, pero inseparables, al convivir en diferentes momentos y lugares. Se convirtieron en parte del desarrollo cultural durante el proceso de industrialización.

Aunque los músicos no las compartieron de manera pacífica, por el contrario, junto con sus adeptos, resistieron al rechazo y desprecio. Esa actitud provenía de las élites católicas, cuyas creencias cristianas representó percepciones diferentes. En ese grupo había músicos que se agruparon en torno al nuevo proyecto político: el nacionalismo musical. La negación de los ritmos afroamericanos (jazz, foxtrot, shimmy) y sus músicos, por parte de este grupo oficialista, se encontró una postura opuesta o diferente entre sí. Sin embargo, no fue de manera contundente, pues algunos músicos militares llegaron a formar algunas jazz-band.

Durante casi toda la primera mitad del siglo XX la música afroamericana encontró resistencia entre algunas clases y sectores sociales que se adherían o eran opositores al gobierno; desde músicos hasta periodistas, algunos de ellos militantes del Partido Comunista Mexicano (PCM). Esta música representó un proyecto político y cultural diferente a lo que intentaba el oficialismo. La música afroantillana y los músicos, en cambio, no vivieron la misma experiencia. No fueron rechazados de manera tajante e incluso se asimilaron a las condiciones de la música regional del país. La inmigración cubana, que no solo arribó a la ciudad de Nueva Orleans sino también a México, la introdujo entre fines del siglo XIX y en los primeros decenios del siglo XX. La península de Yucatán y el puerto de Veracruz fueron los lugares en los que no sólo vivieron los inmigrantes cubanos, sino donde se enraizó y desarrolló esa cultura musical. Luego una ola de migrantes cubanos y mexicanos la desplazaron a la Ciudad de México, permitiendo una mayor difusión de sus repertorios musicales.

2.1. Las relaciones socio-musicales a inicios del siglo XX

El contacto, la conexión y las relaciones socioculturales construidos entre los músicos afroamericanos y mexicanos iniciaron por lo menos desde que éstos viajaron y tocaron en varias ciudades de Estados Unidos. Desde entonces se iniciaron las primeras interrelaciones y vinculaciones que no dejaron de ser adyacentes y que llevaron a la introducción de la música afroamericana en México. Entramos a una nueva temporalidad que permite paulatinamente la proliferación de esos ritmos. Estas experiencias aportaron los conocimientos musicales creando, en parte, las condiciones para novedosas manifestaciones.³⁵⁶ Durante los años de la Revolución, que fue el contexto para la

³⁵⁶ Sirvió para que decenios después, de acuerdo con Ricardo Lugo Viñas, regresaran a México “esparciendo el germen del reciente estilo del jazz y durante la Revolución (1910-1917) formaron los primeros conjuntos mexicanos con esta nueva música”. Se desconoce, sin embargo, quiénes realmente

introducción de los ritmos afroamericanos, la actividad musical y el desarrollo de la industria político-mediática permanecieron estancados o por lo menos no crecieron como lo había sido antes. Según John Womack, Jr., al iniciar el conflicto, la economía mexicana mantuvo un receso que inició en 1910 y continuó en el decenio de 1920.³⁵⁷ Antes y después de esas fechas, que se sitúa fuera de los años más violentos, la expansión económica ocurrió con regularidad, favoreciendo en gran medida el desarrollo musical y la industria político-mediática estadounidense. En el decenio de la Revolución, es decir, 1910-1917, cuando ocurrió el advenimiento de algunos músicos mexicanos al país, no encontraron las condiciones favorables para su desarrollo. Al parecer permanecieron ocultos y sin ninguna presencia social y cultural. Aunque no quiere decir que hayan estado inactivos. Las tropas que participaron en el conflicto, utilizaron y destruyeron las líneas ferrocarrileras afectando el medio de transporte no solo de los músicos, sino de muchos otros grupos sociales y culturales.³⁵⁸

Los ferrocarriles jugaron un gran papel importante entre los grupos en conflicto, así como entre los músicos. Facilitaron no solo su movilidad, sino que sirvieron como medios para mantener sus lazos sociomusicales y la expansión y trasmisión de la cultura musical, sobre todo afroamericana que algunos de los ejecutantes mexicanos desarrollaron en Estados Unidos. Sirvió también como medio de transporte para la búsqueda de trabajo de quienes por decisión retornaron, luego de una larga o corta estancia en ciudades como Nueva Orleans, Chicago o Nueva York. En los años de la Revolución, se generalizó el uso militar del ferrocarril con el fin no solo para el tránsito de ejércitos, sino como una estrategia de la lucha armada. Allí los músicos participaban en el bando que más simpatizaban o al que eran obligados; siempre haciendo música para complacer a ambos bandos. Los federales o revolucionarios al levantar vías, volar trenes, incendiar estaciones, entre otras cosas, dificultaron el desplazamiento y expansión de los músicos y la música a lo largo de territorio. El camino de regreso fue muy complicado y tardado. Si bien, indica, por otro lado, las condiciones por las que en un primer momento se

fueron esos músicos, lo que sabemos son los nombres de las orquestas que formaron luego de su regreso al país. Ricardo Lugo Viñas, "La revolución del jazz. La explosión musical que conmocionó a México a principios del siglo XX", en *Relatos e historias en México*, agosto de 2017, Año IX, No. 108, p. 78.

³⁵⁷ John Womack Jr., "La economía de México durante la Revolución, 1910-1920: historiografía y análisis", en *Argumentos*, vol.25 no.69, mayo/agosto, México, 2012, p. 23.

³⁵⁸ Alfonso Taracena, *La verdadera revolución mexicana (1928-1921)*, México, Porrúa, 1992, p. 71.

introdujeron los músicos y la música desde Nueva Orleans y otras ciudades estadounidenses a México.³⁵⁹

El conflicto generó problemas mentales entre los combatientes que se contrarrestaron con la diversión y la música. Algunos de los músicos que retornaron al país, se integraron a las orquestas militares para tocarles a las fuerzas que combatían. La facilidad para integrarse a las bandas militares y la falta de trabajo para los músicos, estuvo detrás del interés por formar parte de esas agrupaciones. Sin embargo, en ocasiones se integraron de manera involuntaria a las fuerzas en conflicto. Es decir, fueron obligados a acompañar a las tropas a lo largo del territorio o donde se daban los combates, muchas veces desplazándose a través de los ferrocarriles.³⁶⁰

Las olas migratorias, por otro lado, conformadas en parte por músicos mexicanos que viajaron de uno a otro lado de la frontera, alimentaron también la vinculación cultural y el mantenimiento de lazos con los músicos afroamericanos y angloamericanos que llevó a la conformación y expansión de la música afroamericana. Se encargaron de transformar el panorama musical mexicano. Dichos músicos nunca dejaron de transitar entre los dos países, pues fue una interrelación continua, como el caso de los hermanos Tio que nunca olvidaron su relación con México. Mucho se debe a la propaganda del gobierno

³⁵⁹ Francisco Javier Gorostiza asegura que “los trenes militares revolucionarios no solo sirvieron para transportar tropas y haberes de guerra. Fueron también cuarteles, campamentos hospitales y viviendas”. Si bien no destaca el lugar de los músicos, es muy probable que en esos trenes también se hayan improvisado espacios para la diversión de las tropas en las que había música. Francisco Javier Gorostiza, *Los ferrocarriles en la revolución mexicana*, México, Siglo XXI, 2010, p. 10.

³⁶⁰ Alejandra Rosas Olvera describe la experiencia de una banda local del pueblo de Jiquilpan, Michoacán, a propósito de su estudio sobre el trompetista Rafael Méndez originario de ese lugar. Asegura que cuando los revolucionarios llegaron al pueblo de Jiquilpan, los mayores del pueblo decidieron darle la bienvenida tocando música que fue interpretada por la orquesta de Maximino, quien era padre de Rafael. Al escuchar la banda, los generales decidieron llevársela consigo adonde fuera, por lo que fueron obligados a acompañarlos. Según la autora, sosteniendo su afirmación de una entrevista de un familiar de Maximino Méndez, asegura que en esos viajes este músico hizo amistad con Pancho Villa y otros revolucionarios. Si bien no fue el único caso en el que tuvo algún contacto con esos grupos. La banda de Maximino fue llevada a la Convención de Aguascalientes en 1914, tocó en la ciudad mientras estaban reunidos los generales de la revolución: gente de Venustiano Carranza, de Francisco Villa y de Emiliano Zapata. La orquesta de Maximino Méndez viajó también durante tres meses con el ejército de Francisco Villa, quien autorizó el regreso de la banda a excepción de Rafael Méndez, el niño que desde entonces tocaban la trompeta en esa orquesta. Es un ejemplo de cómo los músicos y la música se desplazaron a lo largo del territorio nacional que involucró solo a los que vivían en México, sin embargo, no fue ajeno ni casual que los músicos que retornaron al país se involucran también en ese contexto. Rafael, por cierto, sería uno de los trompetistas que poco después decidió emigrar a Estados Unidos, como veremos, realizando su mayor obra musical en ese país, entre la que se encuentra precisamente el jazz. El autoexilio de Méndez volvió a recordar la vigencia y estrecha relación entre músicos mexicanos y estadounidenses, sobre todo en el decenio de 1920 en el que abandonó el país. Alejandra Rosas Olvera, *Rafael Méndez. Homenaje al trompetista mexicano*, México, INDAUTOR, 2016, pp. 76-78.

estadounidense en “demonizar” a los afroamericanos basada en la construcción social de una supuesta división racial (entre otras cosas, se les denominaba sucios y mal hablados), aunque dicha estrategia consistió, en parte, en mantenerlos controlados.³⁶¹ Los supuestos “enemigos” creados por los grupos de poder angloamericanos serían no solo los afroamericanos sino los mexicanos y los pueblos originarios, cuya finalidad también consistió en evitar que trabajaran juntos y crearan un sentimiento de solidaridad. Además, consideraron que les disputaban el poder; su miedo se transmitió en odio hacia esas comunidades. Es decir, se creó y profundizó una especie de animadversión y división entre los diferentes grupos sociales y raciales.

En medio de ese contexto y bajos los efectos de esa propaganda, los hermanos Tio vivieron sus carreras musicales en su mejor momento, sobre todo a partir de 1900. Sin embargo, la represión racial que constantemente los afectaba, los obligó a migrar de un lado y otro de la frontera. La supremacía blanca, un verdugo ideológico que vive en las entrañas del capitalismo estadounidense, perfeccionaba su violencia que se mantuvo a inicios del siglo XX. Lorenzo Tio, su esposa Alice y sus hijos Lorenzo Anselmo, Louis Raphael, Francesca, Josephine y Alice, huyeron de las condiciones adversas de Nueva Orleans y se mudaron a la Bahía de Saint Louis, Mississippi, en la costa del Golfo de México. La finalidad consistió pasar al otro lado de la frontera e introducirse en el estado de Tamaulipas. Por esa ruta transitaban músicos mexicanos y estadounidenses desde el siglo XIX y se conservó en el nuevo siglo. Lorenzo Tio después de haberse decidido radicar en Estados Unidos, su quehacer musical se limitó, sin embargo, a ese país y no tanto en México. En el pasado su relación entre los dos países se mantuvo constante.

A inicios del siglo XX Augustin Lorenzo Tio Hazeu, no solo quedó afectado por esas condiciones, sino también por los cambios socio-culturales que se daban en la sociedad estadounidense. Las coyunturas económica, profesional y musical empezaron a verse traspasadas por una nueva pequeña burguesía que tenía otros valores, más centrada en las prácticas de racismo motivadas por el segregacionismo, el consumo individual hedonista cada vez más aceptado y la reproducción conservadora y protestante. Augustin Lorenzo Tio Hazeu intentó que su familia se situara en otra realidad en la que las relaciones sociales no estuvieran basadas, por citar un caso, en el color de piel. Vio en México una

³⁶¹ Jorge Majfud, “Consumismo, otra herencia del sistema esclavista”, en La Haine. Proyecto de desobediencia informática, 2021 <https://www.lahaine.org/mundo.php/consumismo-otra-herencia-del-sistema>, [acceso: 23 de junio de 2021].

posibilidad de regresar. En 1907 solicitó al cónsul mexicano en Nueva Orleans un permiso de entrada a su país natal para él y su familia. En 1908, sin embargo, cuando se encontraba en esa ciudad, enfermó antes de saber si las autoridades mexicanas le habían otorgado el permiso. Su salud empeoró al poco tiempo de contraer neumonía. Murió el 10 de junio de 1908 al lado de su esposa.³⁶² El viaje de retorno a México se frustró y Alice y sus hijos decidieron quedarse en Nueva Orleans. En el caso de Lorenzo Anselmo y Louis Raphael, continuaron la profesión del padre y sus abuelos alrededor del Caribe, entre México (Tamaulipas), Cuba y Nueva Orleans. Sus descendientes nunca se alejaron de esa región y mantuvieron lazos con los músicos. Incluso durante la guerra en Cuba llevó a que uno de los nietos fuera a la isla como parte de la banda musical del ejército estadounidense. La relación del Caribe que comparte con México y otras partes del país, nunca estuvo lejos entre los músicos mexicanos.

2.1.1. La introducción de los ritmos afroamericanos en la frontera norte

Los ritmos afroamericanos en sus inicios entraron en la frontera norte de México, donde paulatinamente se generó un nuevo contexto musical por los lazos que se crearon entre los propios músicos y la presencia de la industria político-mediática estadounidense, permitiéndose escuchar dichos ritmos con la distribución y venta de grabaciones procedentes del país vecino. La expansión y posterior consolidación de dicha industria que se expandió por territorio mexicano, permitió la introducción de las grabaciones. Fue la versión más comercializada, como decíamos, la que se extenderá por América Latina y dominará en cierto sentido el escenario musical. Lo que en algún sentido impulsó la interacción humana y musical que relacionó a Estados Unidos con México. De hecho, formó parte de un primer elemento y mecanismo de apropiación que permitió a los ritmos afroamericanos y a los músicos establecerse y empoderarse a lo largo del territorio nacional. El establecimiento y construcción de una industria político-mediática euroestadounidense y la difusión (incluso, imposición) de un gusto por una determinada música que mostraba el poder dominante, bastó para la aceptación de los nuevos ritmos; aunque algunas veces con resistencias entre algunas clases que no sentían simpatía. Sin esta y otras condiciones, es casi imposible que se estableciera y se completara ese ambiente musical afroamericano. Allí los intérpretes entablaron relaciones sociomusicales que permiten el intercambio, asimilación o apropiación de los ritmos. Las

³⁶² José Castañeda, "Lorenzo Tio, un mexicano precursor del jazz en Nueva Orleans", op. cit.

primeras vinculaciones e interconexiones del jazz y los músicos en el sentido formal, tuvieron lugar en ciudades como Tijuana y Juárez a partir del segundo decenio que crecieron y se propagaron con el tiempo en territorio latinoamericano. Desde aquí se ampliaron dichas vinculaciones entre los músicos latinoamericanos y en las que también participaban los afroamericanos, pues sus lazos que se había constituido anteriormente no habían desaparecido del todo. De estas ciudades partiremos como una forma de adelantar lo que luego profundizaremos. En Ciudad Juárez aparecieron bandas mexicanas integradas por mexicanos y afroamericanos que generalmente en México, particularmente entre la prensa, fueron llamadas *jazzband* en los primeros decenios del siglo XX, que era un tipo de conjunto musical que no siempre ejecutaban jazz, que fue este un género musical. Estas bandas mexicanas se apropiaron de los ritmos afroamericanos, las cuales no solo eran de músicos locales y afroamericanos, sino que viajaron allí orquestas o *jazzband* cubanas como la Cuba Jazz Band, dirigida por José Novo “El Negro Batista”.³⁶³ La expansión de la música afroamericana a través de los afrocubanos se conoce muy poco, pues apenas ha sido registrada por los investigadores. Desde el siglo anterior siguieron siendo muy activos en la ejecución de esa música fuera del Caribe. A esa ciudad solían llegar bandas cubanas que ingresaron por el Caribe y algunas desde territorio estadounidense, procedentes de Nueva Orleans, que no solo tocaban música afroamericana, sino también afroantillana. Ciudad Juárez desde entonces empezó a tener contacto con esa región.

En Tijuana también se produjo un intercambio musical entre músicos estadounidenses y mexicanos.³⁶⁴ Las vinculaciones e interrelaciones dieron otro paso al desplazamiento de la música afroamericana hacia América Latina. Esto no ocurrió sin el desarrollo de la industria político-mediática estadounidense que empezó a establecerse de manera regular desde fines del siglo XIX. El hipódromo de la ciudad se inauguró en 1916, y poco después se contrató a intérpretes de flamenco, ragtime y blues.³⁶⁵ Los salones de juego, prostíbulos y cantinas, que se les nombró en inglés,³⁶⁶ abundaron antes y después de la llegada de músicos afroamericanos y la formación de los nuevos intérpretes mexicanos. Fue otro

³⁶³ Gabriel Pareyón, *Diccionario enciclopédico de la música en México*, op. cit., p. 534.

³⁶⁴ "Ragtime" Billy Tucker, "COAST DOPE", *The Chicago Defender*, 17 de julio de 1920, página 6, columna 6.

³⁶⁵ Dos años después, es decir, en 1918, se convertiría en un espacio para aislar a los enfermos de virus aviar H5N1, llamada también gripe española. Alfonso Taracena, *La verdadera revolución mexicana (1918-1921)*, op. cit., p. 69.

³⁶⁶ Porque debía ser lo más fiel a lo que ocurría en Estados Unidos.

elemento que permitió a la música sincopada y a los músicos establecerse, consiguiendo con el tiempo y en ciertos momentos cierta independencia con respecto a la industria mediática donde laboraban. El pianista Jelly Roll Morton arribó a Tijuana en el decenio de 1920 para tocar en el Kansas City Bar,³⁶⁷ quien profundizó los vínculos con los mexicanos. Empezaban los años en los que los ritmos afroamericanos se imponían, y paulatinamente comenzaron a gozar de aceptación entre ciertos grupos sociales y económicos, no solo en Estados Unidos sino también en América Latina y el Caribe. La llegada de este músico no se entiende sin el intercambio habitual entre los músicos de los dos países y el consumo de lugares que se asemejaron a los del país vecino del norte y el cada vez creciente auge de los ritmos afroamericanos. Recordemos que Morton fue uno de los primeros que se separó de la interpretación del ragtime dominada y regulada por la composición, para trasladarse con mayor libertad apegándose a lo que luego se consideró jazz. Incluso empezó la tradición en esa ciudad que pronto continuarían otros músicos, dándole legitimidad para afirmar que había creado el jazz. Su extraordinaria habilidad técnica para innovar dentro de la música afroamericana le permitió ganarse la admiración no solo de los músicos, sino de la industria que lo sostenía. Su virtuosismo no fue ajeno en las ciudades estadounidenses y mexicanas. No sabemos que tanto influyó y generó innovaciones de esa música en México, sin embargo, como veremos, sobre él impactó la cultura de las ciudades mexicanas que visitó, pero también mantuvo contacto con los músicos locales. Otra de las cualidades del músico que al mismo tiempo impactó en territorio mexicano cuando se encontraba en Tijuana, es que convirtió a esa música en una forma en la que podía manifestar su personalidad. Dicha característica se distinguió inexcusablemente hasta nuestros días. Sin considerarse todavía específicamente jazz, Morton llevó el ragtime a otros lugares como California.³⁶⁸ Su estancia en ese estado le permitió trasladarse a territorio mexicano. Desde el primer momento en que la música afroamericana entró en un nuevo proceso de desarrollo a fines del siglo XIX, no resultó extraña para los mexicanos. Y en el instante en que músicos afroamericanos transitaban del ragtime al jazz, aparecieron los escenarios (bares o prostíbulos de origen y de propiedad estadounidenses).

El pianista grabó en Tijuana su famoso disco “Tía Juana” en 1923, que tuvo gran impacto en México,³⁶⁹ pero a su vez la ciudad sobre él. Se realizó entre 1923 y 1926, durante una

³⁶⁷ “Charla: Tijuana: 100 años de música, gráfica 1918-2018, con Arturo Arrizón”, ob. cit.

³⁶⁸ Joachim Ernst Berendt, *El jazz. Su origen y desarrollo*, op. cit., p. 17.

³⁶⁹ Gabriel Pareyón, *Diccionario enciclopédico de la música en México*, op. cit., p. 534.

de sus estancias. Solo estuvo entre cuatro o cinco temporadas en las que aprovechaba la exhibición de los caballos.³⁷⁰ Aunque sus visitas se remiten tiempo atrás, es decir, en 1918.³⁷¹ Recorrió una parte del sur y costa oeste de Estados Unidos para regresar de nuevo a Tijuana. Su estancia inició a fines de noviembre y regresó a fines de abril. Luego cruzó la frontera y recorrió el país y regresó el siguiente año a México. En 1922 fue la última estancia que realizó, para luego recorrer Indiana, Chicago y Nueva York y jamás volver. Morton afirmó que en Tijuana creó una de sus obras más famosas, *Las perlas*, quien se la dedicó a una de las meseras del Kansas City Bar.³⁷²

No existe información que verifique si en este disco participaron músicos mexicanos. Podemos suponer su participación, porque en el decenio de 1920 los lazos musicales como sociales entre los músicos de los países se mantuvieron vivos y ya había algunos músicos mexicanos que ejecutaban jazz. Incluso la música afroamericana empezó a generalizarse a partir de 1918, pues ya la tocaban bandas integradas por mexicanos y afroamericanos,³⁷³ poco antes de que entrara en vigor la Ley Seca en Estados Unidos. Un hecho relevante anterior, se dio en la Feria de Tijuana en 1915 en la que tocaron una cantidad importante de orquestas de los dos países.³⁷⁴ Dentro de la producción musical de Tijuana, los intérpretes lo hacían desde 1903-1904. El álbum *Tía Juana* contiene una composición del mismo nombre con elementos de ragtime. El nombre refiere a la estación de ferrocarril más importante de la ciudad que se llamaba precisamente *Tia Juana*.³⁷⁵ En esa época el jazz se relacionaba con el ferrocarril, transporte dominante de la época, cuyas vías atravesaban la ciudad. Si bien pocos años antes inició la nacionalización de los ferrocarriles con la sustitución del personal de ese país por el mexicano y la creación de los Ferrocarriles Nacionales que tenía la intención de agrupar y consolidar algunas líneas

³⁷⁰ Se asentaba por temporadas que iniciaron posiblemente en 1921. Se constata por la Visa Mexicana de Jelly Roll Morton, fechada el 7 de octubre de 1921 que resguarda la Colección Histórica de Nueva Orleans. Puede verse en <http://www.doctorjazz.co.uk/page10aa.html#calif>

³⁷¹ Esta afirmación proviene de la página electrónica citada anteriormente, en el que se asegura que “esta puede no ser la única visa mexicana emitida a Jelly Roll, ni indica que 1921 fue la primera vez que visitó México. Le dijo (Morton) a Alan Lomax que compuso *Las perlas* en México cerca de la frontera (estado de Sonora) en 1918”.

³⁷² “Charla: Tijuana: 100 años de música, gráfica 1918-2018, con Arturo Arrizón”, op. cit.

³⁷³ *Ibíd.*

³⁷⁴ Esa feria se realizó en lo que hoy es el Archivo Histórico de la Ciudad de Tijuana que se encuentra por la Avenida Constitución y la calle Segunda, según Arturo Arrizón.

³⁷⁵ “Ragtime” Billy Tucker, “COAST DOPE”, *The Chicago Defender*, 1 de julio de 1922, página 8, columna 2.

ferroviarias controladas por la inversión externa, no dejaba de ser una industria dominada por los empresarios estadounidenses.³⁷⁶

En Durango los ritmos afroamericanos se convirtieron en un producto de consumo habitual entre la población y los músicos locales, debido a la multiplicación de orquestas y grupos de jazz mexicanos y afroamericanos que tocaban para la industria político-mediática que se había instalado en las ciudades, pero que también ejecutaban en algunos pueblos en los que eran invitados o contratados.³⁷⁷ Las relaciones socioculturales que llevaron a la expansión y vinculación del jazz y la proliferación de músicos que la ejecutaban en México, se generó a través de distintos caminos y medios. Los músicos atravesaron de un lado a otro de la frontera con Estados Unidos, así como por el Pacífico y el Atlántico. Podemos seguir algunas redes de comportamiento, resaltando la experiencia de los músicos dentro de la vinculación económica, con el fin de encontrar algunas pistas para saber cómo fue que el jazz se impuso en territorio mexicano. La primera siguió un camino que inició desde el siglo XIX en el estado de Tamaulipas. La otra en un territorio novedoso en torno al flujo de personas en donde la música se introdujo, tal como fue en Tijuana, de la que hemos adelantado ya una parte.

Con instalación de una industria político-mediática estadounidense en la frontera norte, proliferó un ambiente nocturno y consumo musical sincopado. En Tijuana y Ciudad Juárez se instituyeron algunos prostíbulos donde asistieron algunas orquestas estadounidenses y mexicanas.³⁷⁸ En México, los burdeles fueron espacios públicos de placer desde los últimos años del siglo XIX, en pleno auge de porfiriato.³⁷⁹ Las cantinas, los cafés y las pulquerías, no obstante, también fueron parte del entretenimiento mexicano fronterizo. Los prostíbulos consistían en casas grandes y discretas.³⁸⁰ El propietario solía

³⁷⁶ Francisco Javier Gorostiza, *Los ferrocarriles en la Revolución Mexicana*, op. cit., p. 127.

³⁷⁷ Gabriel Pareyón cita algunas líneas del músico Alfredo Carrasco de su libro "Mis recuerdos" en el que refiere a las orquestas y grupos pequeños que participaron en el festejo del pueblo de los Tepehuanes en Durango en 1925: "no faltó la banda de música y un pequeño grupo de jazz, con lo cual nos entregamos al baile alegremente durante la tarde". Gabriel Pareyón, *Diccionario enciclopédico de la música en México*, op. cit., p. 534.

³⁷⁸ "Ragtime" Billy Tucker, "COAST DOPE", *The Chicago Defender*, 22 de abril de 1922, página 6, columna 1.

³⁷⁹ Sergio González Rodríguez asegura que "Los burdeles, las prostitutas, las diversiones nocturnas, las películas "pornográficas" o "sucias" se convirtieron en parte de los atractivos turísticos del México postrevolucionario, sobre todo la ciudad fronteriza de Tijuana, cuando se permitieron los casinos y una industria licenciosa que solo superará en fama continental La Habana precastrista". Sergio González Rodríguez, *Los bajos fondos. El antro, la bohemia y el café*, México, Cal y Arena, 1990, p. 50.

³⁸⁰ Sergio González Rodríguez afirmó que "con innumerables alcobas que se ordenaban alrededor de la 'sala' donde tenía lugar el trato social entre los visitantes y las prostitutas, o entre los propios visitantes.

contratar a un pianista que se colocaba a un costado de la sala principal. La costumbre de contratar a músicos se mantuvo tiempo después. Incluso en el decenio de 1920 siguió practicándose, luego se sumaron las orquestas de jazz; sin que provocara el desplazamiento de los músicos pianistas.³⁸¹ Dicha costumbre provino de la industria político-mediática estadounidense, ya que en los prostíbulos regularmente solían contratar a músicos pianistas de ragtime u orquestas de jazz.

El establecimiento y creación de un ambiente de entretenimiento masivo construido como un espacio de reproducción de la ideología dominante proveniente del país vecino del norte, favoreció el trabajo de los músicos de jazz en las ciudades fronterizas mexicanas. El consumo y la abundancia en el que se agrupaban múltiples aspectos sociales, culturales y políticos, consistió en la multiplicación de los servicios, entre los cuales se satisfacían del entretenimiento político e ideológico-cultural estadounidense. En los espacios creados por esa industria, los individuos tenían cada vez más trato no solo con los asistentes, sino con la música y los músicos. En Mexicali empezó a oírse la música afroamericana desde 1916, cuatro años después de que apareciera por primera vez, por citar un caso, el foxtrot en Estados Unidos.³⁸² Esta música, incluso, va a tener mayor repercusión en gran parte del territorio mexicano, como veremos, al grado de que se vinculaba con el jazz.

En el decenio 1920 los músicos de Tijuana conocieron esta música, que luego se apropiarían de sus ritmos, ejecutando jazz, foxtrot y charlestón. Esta apropiación se consolidó luego de la profundización de las relaciones entre los músicos de México y Estados Unidos que habían iniciado poco antes. Aunque también se debió a los lazos que entablaron los mexicanos con los intérpretes afroamericanos y angloamericanos en territorio estadounidense. Los ejecutantes afroamericanos de jazz, que pertenecían a las famosas y grandes orquestas, arribaron a San Diego, California a presentar algunas sesiones musicales. Luego pasaron la frontera para establecerse en Tijuana en la que organizaron jam session, una manera de nombrar las presentaciones espontáneas de jazz

Había servicio de licores y alimentos. Por reglamento las prostitutas pretendían ser correspondientes a la clase social de su clientela". *Ibíd.*, p. 34.

³⁸¹ En el libro de Sergio González Rodríguez, citado antes, se halla, al final del mismo y sin que se enumeren las páginas, una fotografía de 1930, resguardada por el Archivo Casasola de la Fototeca del INAH, en la que se aprecia un pianista que toca para las mujeres y hombres que trabajaban para los prostíbulos.

³⁸² Alain Derbez afirmó que "ya comenzaba a aparecer en las vitrolas de cuerda la música de origen norteamericano, como el jazz y otras con movimientos de shimmy y foxtrot, que ya movía a las juventudes para que dejaran a un lado los bailes clásicos y tradicionales. Tanto el shimmy como el foxtrot llegaron a encontrar tanto arraigo entre la juventud mexicalense de los años 1916, 1917, 1918, 19 y 20". Alain Derbez, *El jazz en México. Datos para esta historia*, op. cit., p. 187.

que los mexicanos luego se la apropiaron y que hoy se ha vuelto un lenguaje común en la actividad jazzística. El caso de Jelly Roll Morton fue un caso más representativo de esos encuentros. Esa convivencia musical se volvió habitual durante decenios. Se convirtió en una de las vías para la expansión del jazz en México.³⁸³

Los cambios político-sociales que se dieron en Estados Unidos transformaron las condiciones socioculturales en las ciudades fronterizas mexicanas que, al igual que en ese país, los propietarios de la industria político-mediática mexicana fundaron bares o salones de baile. Desde un inicio, una parte de las élites conservadoras protestaron contra la música afroamericana y los lugares en los que se tocaba. A pesar de que dicha industria formaba parte del poder capitalista, no fue muy bien recibida por algunas de estas clases. Esta reacción se dio de manera violenta, en ocasiones de manera encubierta, otras abierta y decidida. La prensa, como veremos, arremetió contra el jazz en abstracto y no sobre los músicos que la ejecutaban en concreto. La Ley Seca, promulgada en 1919, que derivó de la decimoctava enmienda de la Constitución de Estados Unidos de 1917, prohibió el consumo, la venta, importación y fabricación de bebidas alcohólicas.³⁸⁴ Dicha prohibición gozó de un gran respaldo en todo el territorio estadounidense. Provocando la expansión de supuestas organizaciones “criminales” dedicadas a la producción, importación y distribución de bebidas alcohólicas hacia territorio mexicano, que muchas veces se manifestaba en los bares.³⁸⁵ Hoy sabemos que la historia del capitalismo chorrea efectos narcóticos por todos los lados que se le vea. Las mafias, relacionadas con las italianas y las británicas, se disputaron el control de espacios para la venta de esas drogas. Las nuevas condiciones crearon una red de complicidad con políticos, policías, empresarios y funcionarios judiciales para tener el control del tan deseado mercado. Al imponerse la prohibición, el Estado estadounidense impulsó el mercado ilegal organizando sus bandas. Al mismo tiempo, se encargó de combatirlos invirtiendo enormes recursos económicos en policías y en justicia, teniendo como cómplices a funcionarios de esa red “delictiva”. La corrupción estatal se elevó a altos niveles, siendo precisamente otra de las historias del capitalismo. La Ley Seca finalmente fracasó al ser anulada en 1933, pero durante esos años las mafias y los empresarios estadounidenses viajaron a la Ciudad de Tijuana para invertir y crear una serie de negocios relacionados con la industria político-mediática, convirtiéndose en propietarios de cabarets y

³⁸³ Antonio Malacara Palacios, *Atlas del jazz en México*, op. cit., p. 17.

³⁸⁴ Willi Paul Adams, *Los Estados Unidos de América*, México, Siglo XXI, 2004, p. 283.

³⁸⁵ “Ragtime” Billy Tucker, “COAST DOPE”, *The Chicago Defender*, 1 de julio de 1922, página 8, columna 2.

prostíbulos. Lo que mostraba el poder económico como político que había adquirido en territorio latinoamericano. Esta práctica se expandió por Cuba, en donde también se difundieron los ritmos afroamericanos, y en el que se instaló y desarrolló una industria político-mediática estadounidense. Pero esos lugares gozaron de cierto auge por la expansión de la venta de alcohol o drogas en territorio mexicano en el que supuestamente era “legal”, siendo ellos los más beneficiados por la apertura, entre otros, de cabarets y casinos. Allí los músicos tuvieron un espacio para trabajar durante varias generaciones, y en cierto sentido se volvieron dependientes de estos lugares al permitirles laborar.

La Ley Seca en Estados Unidos, en realidad, favoreció la instalación y el desarrollo de la industria político-mediática en las ciudades fronterizas del norte de México, que iba acompañada de los músicos y los ritmos afroamericanos. Es interesante constatar, al mismo tiempo, como decíamos antes, que Cuba se convirtió en otro lugar en el que se desarrolló dicha industria con la fundación de cabarets, bares y salones de baile, y los ritmos del jazz.³⁸⁶ A donde también llegaban los músicos afroamericanos, angloamericanos y mexicanos. En dichas ciudades mexicanas, los estadounidenses atravesaban la frontera para tomar alcohol en los cabarets, casinos o salones de baile mexicanos a precios mucho más económicos. En este contexto, se dieron conflictos relacionados con las drogas o ajenas a las mismas, pero que mostraba la realidad de Tijuana.³⁸⁷ Los músicos de jazz hacían lo mismo, o presentaban alguna sesión musical de manera formal u organizaban una jam session. Los casinos de Tijuana, que asimilaron la arquitectura estadounidense, sería el Casino de Agua Caliente; al que solía asistir uno de los jefes de la mafia más famosos de la época, Al Capone. El Salón de Oro de este casino, se convirtió en uno de los espacios exclusivos del consumo de las elites mexicanas y estadounidenses. A ellas se les brindó una multiplicidad de servicios que reflejó una sociedad de la opulencia y la prosperidad. La modernidad americana se había encargado de dar a esa abundancia una sociabilidad que fuera capaz de verse como realista, positiva y grandilocuente. Ese salón se construyó con base en un lujo extravagante y excesivo, símbolo de las clases acomodadas.³⁸⁸

³⁸⁶ Miguel Iriarte asegura “que la tristemente célebre ley seca de los gringos en los años 30 fue de gran beneficio para el fortalecimiento de la vida nocturna cubana y por ende del jazz en la isla”. Miguel Iriarte, “Leonardo Acosta: un joven de cien años de jazz”, en Leonardo Acosta, *Raíces del jazz latino. Un siglo de jazz en Cuba*, op. cit., p. IX.

³⁸⁷ *The San Diego Union*, 5 de febrero de 1923, p. 18.

³⁸⁸ Antonio Malacara, *Atlas del jazz en México*, op. cit., p. 18.

En la avenida Revolución funcionaron una cantidad importante de centros de diversión nocturnos y en donde la prostitución, el tráfico de blancas y consumo de drogas (alcohol) sería una industria regularmente aceptada. En esos lugares las drogas se instituyeron porque la práctica y el pensamiento críticos eran muy débiles. Se imponía del todo porque la concepción crítica de los sujetos estaba rota; donde precisamente desapareció, porque el capitalismo estadounidense y, en menor medida, el mexicano, se extendieron por esas tierras, y en el que se imponía el individualismo (siempre aislado y desarticulado). Al imponerlo, de esa forma se consumía no solo las drogas, sino también se solicitaban los servicios de una mujer, e incluso desde esa perspectiva se apreciaban los ritmos del jazz.

En los primeros años de la posrevolución no había una ley que regulara la práctica y consumo de la diversión creada e impulsada por la industria político-mediática dominante. Sus propietarios lo vieron un negocio muy lucrativo, involucrándose desde el principio; fundaron el Bar Tijuana situada en lo que hoy es la calle Segunda y avenida Revolución, en donde se anunciaba el Alambra Bar Club y en la que tocaban grandes orquestas, algunas de jazz.³⁸⁹ El Hipódromo de Tijuana se fundó en 1916, y regularmente tocaban bandas de música militar. Con el advenimiento de la pandemia del virus aviar H5N1, llamada gripe española, este lugar fue clausurado para convertirlo en un establecimiento sanitario para aislar a los infectados.³⁹⁰ Con el fin de esa emergencia sanitaria, permitió que fuera un lugar para la ejecución del jazz y para la asistencia de un público que acudía a bailar. Allí Pedro Peralta Manríquez tocaba en una, quien sería el padre de dos músicos: Humberto Peralta, llegando a ser pianista del Hotel Caesars Tijuana, y Rodolfo Peralta, baterista, que se integró al grupo Los Travelers tocando el piano.³⁹¹ En la avenida Revolución se inauguró el cabaret California, donde trabajaban el saxofonista y clarinetista Cheché Sánchez.³⁹² En esas fechas se fundó *El Capri*, que se denominó *La Catedral del Jazz*, en la que tocaban orquestas de jazz. Allí se dieron presentaciones de grupos como Los Travelers, integrado también por músicos, entre otros, como Esteban Favela.³⁹³ En 1928 se inauguró el Hotel Agua Caliente, cuyo

³⁸⁹ “Charla: Tijuana: 100 años de música, gráfica 1918-2018, con Arturo Arrizón”, op. cit.

³⁹⁰ Armando Bartra, *Exceso de muerte. De la peste de Atenas a la covid-19*, México, FCE, 2022, p. 49.

³⁹¹ Un segundo hipódromo, se situaba en el centro turístico Agua Caliente, se contrataba a orquestas de jazz para trabajar en la media luna de ese establecimiento; entre ellas José Madrigal Salazar y Pedro Peralta Manríquez.

³⁹² Luego se inauguró el “Club 21” donde tocó la orquesta de jazz dirigida por Raúl Lizárraga. Los músicos solían también fundar estos lugares, como el trompetista Jesús Avilés “El Ponchón” que inauguró y administró “El Convoy”.

³⁹³ Antonio Malacara, *Atlas del jazz en México*, op. cit., p. 18.

restaurante y casino tocaba la Orquesta Agua Caliente siendo director Tomás Núñez en los dos primeros años y luego Benjamín Serrano, quien fundaría la Discoteca Serrano. En esa orquesta tocaba Cheché Sánchez y Miguel Bravo González que también procrearon hijos que fueron ejecutantes de jazz.³⁹⁴ Asimismo el violinista Simón Fernández Rizo organizó cuartetos, quintetos o sextetos, quien precisamente fundaría la discoteca Distribuidora Nacional en la Avenida Niños Héroes. En el Jockey Club también se contrató a orquestas de jazz, la mayoría formadas por músicos mexicanos y estadounidenses.³⁹⁵

En el segundo decenio la existencia de músicos mexicanos de jazz era escasa. Los afroamericanos que adquirirían cada vez más presencia en la industria mediática estadounidense y mexicana y en muchos otros espacios, impulsaron en un primer momento esos ritmos en la ciudad de Tijuana. El tiempo de los músicos de jazz se imponía progresivamente en muchas partes de este territorio que daba cuenta del campo musical afroamericano en construcción, siguiendo posiblemente el desarrollo de las ciudades más avanzadas en torno a esos ritmos como lo había sido en Nueva Orleans. Al mismo tiempo, se dio en respuesta a las nuevas formas de protesta social y cultura que se presenciaban en muchas partes del mundo, pues de alguna manera dichos ritmos habían surgido en torno a esta realidad social. Las luchas sociales en Estados Unidos y lo que provenía de lugares tan lejanos como en Rusia y su revolución, impactaron en el quehacer musical de los afroamericanos, angloamericanos y latinoamericanos.³⁹⁶ La Revolución mexicana y la Revolución rusa, modificaron de cierta manera el tiempo de los músicos y los ritmos afroamericanos. En los primeros decenios del siglo XX se produjeron importantes avances en la lucha de clases, la organización de la clase obrera y la producción teórica en muchas partes del mundo, particularmente en América. En el contexto latinoamericano, hacia el decenio de 1920 se hizo evidente el impacto de esas revoluciones, sobre todo la rusa, pues se crearon varios partidos comunistas en el

³⁹⁴ “Charla: Tijuana: 100 años de música, gráfica 1918-2018, con Arturo Arrizón”, ob. cit.

³⁹⁵ Otros lugares fueron el Light Follies Beer Garden y el Blue Fox, se encontraba juntos, en los que trabajaban algunas orquestas como la que dirigía Adolfo Andrade Mendoza entre 1920 y 1925. En esa orquesta tocaba Benjamín Serrano quien luego fue director de la Orquesta Agua Caliente. *Ibíd.*

³⁹⁶ Cabe decir que en los decenios de 1920 y 1930 migró un importante número de afroamericanos a la Unión Soviética. La revolución llamó su atención, y posiblemente se reflejó en su música. Es decir, en muchos sentidos la existencia de este país y su revolución tendría un impacto en sus vidas. Véase el documental “Afroamericanos de la URSS”, publicado por RT, <https://actualidad.rt.com/programas/documentales/373387-afroamericanos-urss-documental>, [acceso: 22 de octubre de 2022].

continente. Ya se ha mencionado que el PCM, por citar nuestro caso, no vio de buena manera el ascenso de los ritmos afroamericanos en México, pues los consideraba una cultura del imperialismo estadounidense, que en cierta medida afectó su expansión y consolidación. Por otra parte, la pandemia del virus aviar H5N1 también impactó en la realización de los ritmos afroamericanos, pues paralizaron los espacios en donde se ejecutaban, pero con el fin de la emergencia sanitaria se rearticulaban para volver una de las modas más consumidas que se mantuvo algunos años. Resulta importante recordar que la producción del jazz está íntimamente vinculada con la época en que viven los músicos,³⁹⁷ y los ritmos que se ejecutaron en esos años buscaron remediar, por ejemplo, los problemas que provocó el encierro.

Durante estos años, es decir, desde 1914 que es lo que Eric Hobsbawm llamó el inicio del siglo XX corto, y hasta el fin de la Segunda Guerra Mundial, es una época que se caracteriza como un periodo de catástrofes,³⁹⁸ que repercute en el tiempo de los ejecutantes, la música y todo lo que lo rodeaba. Antes de 1914 imperaba la civilización occidental del siglo XIX, que era capitalista (económico), liberal (jurídico y constitucional), burguesa (clase hegemónica). Posicionada desde Europa, donde se dieron las revoluciones científica, artística, política e industrial, así como su economía que se extendió sobre gran parte del mundo. Después de la Primera Guerra, es una coyuntura de crisis y luego periodo de catástrofes en el que paulatinamente su fue posicionando Estados Unidos. La época de catástrofes se distingue por una serie de desastres sucesivos que duró aproximadamente cuarenta años.³⁹⁹ En esos años ascendieron los músicos y los ritmos afroamericanos en muchas partes, y en territorio mexicano incluyen los afroantillanos. Es curioso que, en tiempos de crisis, dichos ritmos adquirieron mayor presencia. Los años veinte se vivieron momentos auge económico que por cierto México no experimentó, pero que se vio contagiado por su vecino del norte al generar y producir cierto consumo en donde la música tenía un papel para la diversión en las ciudades.

La pandemia del virus aviar H5N1 que se extendió en muchas partes del mundo, tuvo un impacto directo en el ascenso y en la producción de estos ritmos. Durante los años, una parte de la población tuvo que resguardarse en sus casas para protegerse. Al extinguirse la pandemia, la población en general necesitó luego un medio de divertirse o liberarse de

³⁹⁷ Joachim E. Berendt, *El jazz. De Nueva Orleans a los años ochenta*, op. cit., p. 21.

³⁹⁸ Eric Hobsbawm, *Historia del siglo XX*, Critica, Barcelona, 2003, p. 15.

³⁹⁹ *Ibid.*, p. 16.

la presión del encierro; recurrió a los lugares que la industria político-mediática había instalado, muchas veces en donde se ejecutaban esos ritmos, la mayoría en los bares y los salones de baile. Es decir, buscó una forma de desahogar lo que socialmente se les privó. Después de ese acontecimiento dio lugar a un periodo que se llamó los alegres años veinte, lo que regularmente se denomina la Era del Jazz, que nosotros denominamos la Era del Baile, que solo duraría hasta la crisis de 1929 en la que se vieron sustancialmente afectados tanto la industria político-mediática dominante que sostenía aquella Era, como la actividad de los músicos de jazz en Estados Unidos, así como en América Latina.

México estaba íntimamente conectado a este contexto. En Tijuana a principios del decenio de 1920 proliferó un grupo importante de músicos de jazz que supo dar cuenta de estos ritmos, en los que la extraversion cultural, como hemos visto, termina por apropiarse de elementos culturales ajenos para someterlos a intereses propios. Pero también, como se dijo, a los lazos que se mantenían tiempo atrás. No se conoce, sin embargo, alguna composición original de esas experiencias; su habitus en esos términos no estaban lo suficientemente desarrollados o tardaría un poco más. Durante el paulatino ascenso de esos ritmos, las orquestas pasaban de un lugar a otro, presentándose dos o tres en el mismo y luego a uno diferente. En esos años se dio conocer el trompetista Jesús Avilés “El Panchón”, así como al saxofonista y clarinetista Cheché Sánchez. Se sabe que tocaban composiciones de jazz que los músicos conocían como “standars”, es decir, aquellas composiciones que había terminado por popularizarse en Estados Unidos, e incluso en México; algunas eran del pianista afroamericano Jelly Roll Morton. Dichas composiciones, eran reelaboraciones de composiciones realizadas por especialistas en gran medida para uso general.⁴⁰⁰ El público de cabarets y salones de baile solían solicitarlas asiduamente. Sin embargo, no tardaron en aparecer en menor medida las de los mexicanos. No sería extraño que se tocaran en lugares tales como el California Club donde asistía la orquesta del saxofonista Cheché Sánchez, o músicos como Manuel Bravo “El Italiano” y el trombonista Jesús García. La orquesta de Cheché se volvió tan famosa que incluso arribaron orquestas estadounidenses con el fin de aprender algo de ella; entre otras, se contaron la de Harry James, quien además se convirtió en uno de los instrumentistas más famosos de jazz swing. Esas reuniones, aunque también los lazos que los sostenían, dieron lugar a una relación muy cercana entre los músicos de los dos países. Cheché, por citar un caso, tenía un vínculo con los músicos de Estados Unidos desde

⁴⁰⁰ Th. W. Adorno, *Escritos musicales V*, Madrid, Akal, 2011, p. 75.

tiempo atrás, cuando este viajaba regularmente de ciudades estadounidenses como San Francisco y San Diego. En el Vernon Club también se tocaban standards, aunque el propietario solía contratar a orquestas estadounidenses que interpretaban esas composiciones. Cabe decir que algunos de los propietarios eran estadounidenses y elegían orquestas o músicos de su país; aunque no quiere decir que quedaran excluidos los mexicanos pues llegaba a reunirse en ese y otros lugares con los afroamericanos. Con el cierre de ese club, el nuevo propietario, ahora mexicano, inauguró en 1928 el club The Mission y formó una orquesta cuyo nombre fue Evaristo Ramírez y su Orquesta The Mission Inn.⁴⁰¹

En varias partes de la frontera los músicos y la música afroamericana penetraron paulatinamente. Ya hemos señalado la importancia que tienen las fronteras en la dinámica y la expansión de esta cultura musical. Otro de los espacios en los que se dio esa penetración fue el puerto comercial de Tampico, en donde los músicos de jazz entraban o salían regularmente. Allí proliferó un ambiente de entretenimiento masivo en el que empezaron a tocarse esos ritmos, sobre todo a principios del siglo XX. Surgió también un público que se hallaba en la frontera entre los trabajadores poco instruidos y la pequeña burguesía (algunos empresarios) que tenía no solo más posibilidades de consumir la oferta que se daba en estos espacios, sino incluso para viajar a Estados Unidos en donde tuvieron la oportunidad de escuchar jazz. Desde el siglo anterior esta parte del país sirvió como vía de comunicación y tránsito de mercancías entre Nueva Orleans, Europa y Asia. Al mismo tiempo, un espacio de contacto, desplazamiento, interconexión e intercambio entre músicos mexicanos, cubanos, venezolanos, haitianos y puertorriqueños, que recorrieron gran parte de lo que se conoce como el Caribe. Esta región constituyó parte de los procesos interconectados. Se convirtió en uno de los lugares desde donde la música afroamericana y los músicos partieron hacia el sur del país, expandiendo esa concepción ideológico-cultural.⁴⁰² El desplazamiento de músicos mexicanos entre los puertos de Tampico y Nueva Orleans se practicó durante años, desde lo que hemos llamado periodo de formación de los ritmos afroamericanos, pues solían trabajar en ambas ciudades, así como en los vapores que circulaban por la región. Esta práctica no había desaparecido del todo en los primeros decenios del nuevo siglo y, en cambio, se profundizó con el ascenso

⁴⁰¹ Otro lugar era El Mexicali o La Ballena por la construcción de sus locales; solía tocar una marimba. Las marimbas, provenientes del sur de México se contrataban en los clubs de Tijuana. La relación entre la música regional y la cosmopolita se interpretarse en el mismo lugar.

⁴⁰² Pepe Janeiro, "Jazz en México", en Luc Delannoy, *Convergencias*, México, FCE, 2012, p. 338.

de esos ritmos y el tiempo de los ejecutantes. De Nueva Orleans llegaban orquestas de jazz a ese y otros puertos de Tamaulipas, Veracruz, Mérida y La Habana.

La industria político-mediática estadounidense se expandió paulatinamente por el estado de Tamaulipas. Los propietarios fundaron, entre otros, los cabarets Louisiana y Manhattan situados en el centro de la ciudad. La trata de blancas que se practicaba allí, favoreció, en parte, la profundización de la prostitución, y la llegada de mujeres de Alemania, Francia, Italia, Cuba, entre otros países, que fueron obligadas a dedicarse a este oficio, y que lo ejercían en sus respectivos países de origen. Dio lugar luego de la proliferación y auge de turistas estadounidenses quienes contrataban a mujeres de este oficio para pasar algunos días de “diversión”. En esta industria que desde luego dejaba jugosos beneficios, se ejercía la práctica de la prostitución, consumo y tráfico de drogas. En cambio, era manifiesta la miseria y las contradicciones por la que atravesaban las ciudades de ese estado fronterizo. Proliferó un ambiente nocturno que cambió, en parte, la visión del México viejo para transformarse en uno “moderno”. Una parte de las elites gobernantes posrevolucionarias, es decir, el México imaginario, deseaban convertirlo en lo más parecido al vecino del norte, es decir, que experimentara la modernidad americana. Guillermo Bonfil Batalla decía que “es la historia del enfrentamiento permanente entre quienes pretenden encauzar al país en el proyecto de la civilización occidental y quienes resisten arraigados en formas de vida de estirpe mesoamericana”. Las élites posrevolucionarias, por tanto, buscaban encauzarlo en este proyecto. La creación y consumo de la vida nocturna se convirtieron en las nuevas prácticas de una sociedad que reflejaba su obsesión por la modernidad. En ese sentido, se dio un cambio de actitud como resultado del nuevo contexto en el que se impulsó el consumo masivo, individual y nocturno. El cual consistía en ser supuestamente liberador y optimista. La población que disfrutaba de esos espacios, se sentía despojado y liberado de las tradiciones religiosas que la ataba, controlaba o sometía. El viejo México, en parte también el nuevo y “moderno”, imponía las prácticas de la decencia y las buenas costumbres. Aliado con la Iglesia, el Estado mexicano porfiriano aplicó rígidas normas de moralidad para darle continuidad a esas y otras costumbres. Con los nuevos grupos de poder, que siguieron siendo el México imaginario, no se dieron grandes cambios. El Estado siguió implementando políticas conservadoras ya establecidas anteriormente. Experimentándose en gran parte del territorio nacional que tanto los músicos como la industria mediática lo vivieron de distinta manera, afectando su continuidad. El asunto,

por cierto, no solo quedó en esa institución, sino también en los numerosos grupos de católicos, que fue muy bien documentado por Roberto Blancarte.⁴⁰³

En ese contexto, motivado por las relaciones socioculturales de esa y otras ciudades de Tamaulipas, se generó un intercambio musical entre intérpretes afroamericanos, angloamericanos y locales. Se organizaron así grandes orquestas de jazz tamaulipecas. Los afroamericanos que viajaban largos caminos para tocar en los cabarets u otros lugares de Estados Unidos, atravesaron la frontera para instalarse en el Estado. El desplazamiento cumple una función importante en este proceso de expansión de los ritmos afroamericanos. La participación de estos músicos en el esparcimiento del jazz en nuestro país ha tenido una importancia fundamental. La historia del jazz en el vecino del norte formó parte de la migración en masa que partió del sur hacia esta parte del país latinoamericano. Si bien cabe decir que luego se dio hacia a otras latitudes tanto del territorio estadounidense como del mexicano. Ya lo hemos visto en los músicos de ragtime, así como los de blues. El jazz lo hacían personas libres y sin compromiso que pasaban mucho tiempo en las calzadas o caminos que conectaban con las ciudades.⁴⁰⁴ No dejó de practicarse durante decenios, siendo una vía que permitió la expansión de la música a lugares que antes se mantenía desconocida. En el decenio de 1920 los músicos estadounidenses (afroamericanos y angloamericanos) realizaban largos recorridos y regresaban al punto inicial. Esta movilidad consintió no solo en la expansión del jazz en Estados Unidos, sino también por territorio mexicano. En 1920 arribó a Tampico la Jim Miller Band procedente de Texas para dar algunas sesiones de jazz, sobre todo en los cabarets. Su visita influyó de cierta manera en los músicos locales, pues llegaban influencias trasladadas por estos músicos en sus viajes a Estados Unidos. Dos años después le tocó a la Larry Connely Band procedente de Chicago, presentándose en los mismos

⁴⁰³ Roberto Blancarte asegura que: “El acuerdo señalado entre el Estado mexicano y la Iglesia Católica sucede en un contexto de profundas transformaciones en el panorama social. La jerarquía católica veía con desconfianza el cine y la radio y, en general, a los medios, por ser, según ella, una escuela de malas costumbres”. En tanto a los católicos afirma que “por lo demás, también resulta evidente que la mayoría de estos católicos era, para muchos efectos, practicante de una religiosidad popular no necesariamente conectada con los principios doctrinales establecidos por la jerarquía o con sus posturas políticas. La mayor parte de ellos, si bien tenía un gran respeto por la institución y sus símbolos, llevaba a cabo prácticas religiosas autónomas y no seguían las indicaciones del clero en materia social, política o cultural (por ejemplo, en la prohibición de asistir al cine o de bailes pecaminosos, como el mambo). Roberto Blancarte, “La Iglesia católica en el México contemporáneo”, en Antonio Rubial, Brian Connaughton, et al. *La Iglesia católica en México*, COLMEX, México, 2021, pp. 223 y 225.

⁴⁰⁴ Eric Hobsbawm, “El caruso del jazz”, en *Gente poco corriente. Resistencia, rebelión y jazz*, Buenos Aires, 2013, p. 212.

lugares.⁴⁰⁵ Estas visitas generaron cierto impacto. Los New Orleans grabaron en 1926, por citar un caso, una composición que titularon *Tampico*, que en realidad se trataba de un foxtrot compuesto por Elmer Schoebel y Louise Panico. Dicha composición luego sería grabada por Sam Wooding, el pianista y director de orquesta de swing.⁴⁰⁶

La proliferación de los ritmos afroamericanos en esta ciudad se generó gracias a la radio, fundamental instrumento ideológico-político que desarrolló la industria político-mediática de la época, y parte del poder capitalista mundial. La multiplicación de servicios, de la sociedad del consumo y de la abundancia, volvió a renovarse. La empresa radiofónica comercial en Tampico inició luego de la primera emisión que hizo la CYQ en el año de 1920. Se desarrolló a la par de las ciudades más industrializadas del país como Ciudad de México y Monterrey.⁴⁰⁷ El desarrollo y consolidación de esa empresa se manifestó luego con la creación de la Liga Nacional de Radio en 1921. Sin embargo, la nueva industria no sería posible sin la distribución en masa de los aparatos receptores y transmisores producidos por la RCA Víctor entre 1908 y 1919. El estado de Tamaulipas poseía algunos puertos que conectaban con otras partes del mundo, sobre todo con Estados Unidos, en donde entraron capitales e influencias externas que llevaron a un desarrollo de nuevas innovaciones. Esto generó cambios en el desarrollo de la industria, así como en el comportamiento y el consumo de la población. La radio no era más que una expresión de esos cambios que empezó transmitiendo la música a través de pianolas. Poco después se expandió la música estadounidense como fue el caso del jazz, que se profundizó con la llegada de orquestas de ese país. Las sesiones musicales ejecutadas por las orquestas se transmitieron regularmente por la CYQ. La esteticidad musical, regularmente de consumo individual, propio de la modernidad, se convirtió en un medio transmisión social, cultural y político que se emitía a través de la naciente industria radiofónica. Las nuevas relaciones sociales generadas por esa industria instauraron formas culturales para el dominio por medio de la mente y el cuerpo. Una de las finalidades consistió en garantizar el control social que imponían los grupos de poder económico, político y cultural. Se puede pensar también como en una de las prácticas de

⁴⁰⁵ En el siguiente año fue The Original Imperial Aces de San Francisco, California.

⁴⁰⁶ Luego también la retomó la famosa orquesta de jazz formada por músicos blancos: la Original Dixieland Jazz Band. Se sumaron también el cornetista Bent Persson, la Charley Skeete's Orchestra, la Original Memphis Five y la Fletcher Henderson Orchestra. Antonio Malacara, *Atlas del jazz en México*, op. cit., p. 242.

⁴⁰⁷ L. Durán, "El ritmo de las ondas. La radio en México", *Algarabía*. 2014, Número 119, p. 92.

comunicación entre los sujetos sociales, muchos de los cuales entablaron pugnas constantes.⁴⁰⁸

En ese decenio proliferaron orquestas de jazz en Tamaulipas, muchas de las cuales se anunciaban por la radio. En 1923 se fundaron la Jazz Band Opera y la Magnolia Jazz Band cuyos nombres provenían de los lugares en los que tocaban, es decir, referían al cabaret Opera y al Parque Magnolia respectivamente. En 1925 se fundó la Jazz Band Rivera; luego la Banda de Jazz de Benny Naylor.⁴⁰⁹ La Orquesta Pimienta Roja se presentaba en los cabarets de Tampico, pero también en la radio XEFW.⁴¹⁰ Con el fin de promoverse e indirectamente obtener algún ingreso. El ascenso del tiempo de los ritmos afroamericanos no alcanzó el mismo nivel que la industria mediática. De hecho, pocas estaciones de radio pagaban a los intérpretes por realizar sus ejecuciones en vivo en los estudios. Estos ritmos que se asimilaban con lo moderno, no se beneficiaron directamente de la industria radiofónica que también ocupaba un lugar en la modernidad. Sin embargo, en el decenio de 1920 los músicos en algún sentido se ganaban la vida mucho mejor que en el siguiente. En los cabarets y salones de baile el trabajo de los músicos disminuyó por los efectos de la crisis de 1929; un problema que recorrió los Estados Unidos y gran parte de América Latina.⁴¹¹ En el caso de los estadounidenses, solo sobrevivieron orquestas de mayor popularidad que pudieron continuar su trabajo dentro de los salones de baile, o tuvieron la oportunidad de viajar a otras ciudades del país. Dichos efectos llevaron a una situación de crisis generalizada que en alguna medida modificó la estabilidad laboral de los músicos y una parte del comercio mediático.

En medio de esta crisis, incluso al gobierno posrevolucionario le permitió avanzar por el camino de una cierta industrialización, que se manifestó en la continua construcción y constitución de la industria mediática que se asemejaba a la estadounidense. El turismo, que provenía de Estados Unidos, así como del Caribe, tendió a disminuir. El consumo de

⁴⁰⁸ Jesús Martín-Barbero llama mediaciones a las prácticas de comunicación que entablan los sujetos en los procesos políticos y sociales que motivan, al mismo tiempo, transformaciones. Jesús Martín-Barbero, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, México, Editorial Gustavo Gili, 1991, p. 11.

⁴⁰⁹ En el mismo año se conoció la orquesta Original Five de Vicente Larios que solía tocar en el Bar El Suizo. En 1929 la banda del pianista y compositor Álvaro Pérez y Pérez ejecutaba improvisaciones musicales para las imágenes cinematográficas mudas y en los intermedios. Antonio Malacara, *Atlas del jazz en México*, op. cit., p. 243.

⁴¹⁰ De la misma manera la Orquesta de Jazz de Carlos Liche Sarmiento. *Ibíd.*

⁴¹¹ Silvia Dutrénit, et. al, *El impacto político de la crisis del 29 en América Latina*, México, Conaculta, Alianza editorial, 1989, p. 10.

estos espacios cayó progresivamente durante casi medio decenio. La depreciación del consumo nocturno generó, a su vez, menores ingresos y reducción de espacios de trabajo para las orquestas. Incluso algunas desaparecieron, o tuvieron que ejecutar otro estilo de música que les diera para sobrevivir. Así, esta realidad no fue ajena para los músicos y orquestas estadounidenses que dejaron de llegar a Tamaulipas. Sin embargo, esto no quiere decir que en los siguientes dos decenios no hubiera presencia de músicos u orquestas de jazz, ya que Narciso Barragán y Chicho Barragán formaron sus respectivas agrupaciones. La crisis no significó a la disminución de tiempo para los músicos, pero sí de algunos de sus espacios propios para la realización y ejecución de ritmos afroamericanos.

Ritmos como el jazz, foxtrot, charlestón o one steps, por otra parte, aparecieron en diferentes momentos en México. Las relaciones socioculturales no siempre se comportaban de la misma manera en el espacio, tampoco en el tiempo. No se tocaba todo lo que se había puesto de moda, sino que se reproducía lo que tuvo mayor influencia. Aunque se debía también a la difusión que le dio la industria político-mediática; particularmente la radio. En el estado de Sonora se difundió la música de baile que se nombraba en muchos casos como jazz, siendo que era foxtrot o valeses. Esta confusión, como ya se mencionó, se debía a que apareció asociada al jazz sin darle distinción alguna. Aunque el foxtrot fue lo que dominó en el escenario musicalailable mexicano, y en el discurso siempre se asociado al jazz. Una incorrección que se extendió en gran parte del territorio estadounidense, y que sirvió para introducir esa babel en México. La ejecución, difusión y consumo de esta música compartía escenarios, desde los primeros años del siglo XX, con los valeses, las polkas y los tangos, que los músicos locales adoptaron cuando estos estilos musicales seguían dominando la escena musical y mediática mexicana. Dos decenios después entraron en decadencia y el foxtrot acabó imponiéndose como una moda y consumo más.

A principios de siglo las orquestas de alientos se popularizaron, y abrió la posibilidad de nuevas prácticas musicales como el foxtrot y el jazz, pasando luego a organizar sus orquestas de música afroamericana. En el primer decenio se extendieron los foxtrots; un caso particular fue *El Costeño* creado por Silvestre Rodríguez, originario de Nacozari, que popularizó su creación en el estado y sus alrededores.⁴¹² Sin embargo, los ritmos

⁴¹² Antonio Malacara, *Atlas del jazz en México*, op. cit., p. 232.

afroamericanos (foxtrot), europeos (vals, polkas) y latinoamericanos (tango) se popularizaron, en parte, por la expansión del mercado de partituras e intercambio comercial que se desarrolló entre Sonora y California, convirtiéndose así en un mecanismo de apropiación de los ejecutantes locales. Por este medio obtuvieron herramientas para su estudio, aunque algunos intérpretes no tenían conocimientos profesionales; además, lo anterior no los condujo a escuchar oír las formas y configuraciones de las composiciones y las dinámicas para tratar de ejecutar los ritmos afroamericanos. Tiempo atrás se fundaron empresas dedicadas a la impresión o publicación de partituras que compartía un mercado entre ambos espacios, aunque dominada en mayor medida por la industria político-mediática estadounidense. En el caso del foxtrot, se intentó imponer su consumo, sin embargo, resultaba ajeno a la realidad cultural del estado obedeciendo sobre todo al mercado estadounidense.

Por su situación geográfica, Sonora tenía una relación estrecha con Estados Unidos; en ciertos periodos históricos compartieron hábitos culturales y empresariales. A principios de 1920 Puerto Peñasco se fue conformando con la llegada de inmigrantes y la creación de los primeros asentamientos, y en el siguiente decenio su población creció a causa de la construcción de una ruta ferroviaria. La migración de México e incluso de Estados Unidos pobló la ciudad, permitiendo a su vez su desarrollo urbano y económico. Esas condiciones facilitaron la transformación de la ciudad no solo económica, sino culturalmente. En esos años, todavía seguía siendo el símbolo del maquinismo mundial. Todas las transformaciones económico-políticas que se dieron en Puerto Peñasco proporcionaron las condiciones para la introducción del consumo cultural estadounidense, en parte también con la utilización de una propaganda que impulsaron la idea de modernidad.

A fines del decenio de 1920, un líder de la mafia italoestadounidense, Al Capone, se trasladó a México y se instaló en la ciudad de Puerto Peñasco.⁴¹³ Sin entrar a fondo sobre la complejidad del concepto “mafia”, nos referimos a las organizaciones que suelen llamarse criminales que se originaron en Sicilia y en las que había una relación entre política, negocios y criminalidad.⁴¹⁴ En Italia, así como en Estados Unidos, tuvo esta connotación.⁴¹⁵ Al Capone fundó un casino que fue muy popular y frecuentado por

⁴¹³ *Ibíd.*

⁴¹⁴ Salvatore Lupo, *Historia de la mafia. Desde sus orígenes hasta nuestros días*, México, FCE, 2016, p. 17.

⁴¹⁵ En este país incluso se les temía a los grupos de inmigrantes italianos “a quienes se acusa de reproducir en el Nuevo Mundo las peores características de su sociedad de origen: enfermedades, ignorancia,

músicos estadounidenses y mexicanos, aunque en un principio se contrataban a orquestas de jazz estadounidenses que provenían principalmente de Chicago. A través de estos personajes se conectaba, vinculaba e interrelacionaba una parte de la cultura afroamericana, estableciendo relaciones sociomusicales que produjeron los ritmos afroamericanos. El casino destinó un espacio para la interpretación del jazz, algunas veces para dotarle de música al lugar o para la presentación de bailes.⁴¹⁶ La fundación de estos lugares por este tipo de empresarios, se había convertido en una práctica muy común en Estados Unidos, como nos recuerda el trompetista Miles Davis en su autobiografía.⁴¹⁷

Los músicos y la música afroamericana también arribaron a los estados de Chihuahua y Nuevo León. El campo musical afroamericano que se había constituido daba cuenta de su expansión por gran parte del territorio mexicano. En el caso del primero, aparecieron orquestas de jazz mexicanas hasta el decenio de 1930.⁴¹⁸ Aunque desde inicios de 1920 orquestas locales y cubanas trabajaban en Ciudad Juárez, y frecuentaban municipios del estado para tocar o en su camino hacia otros lugares. Los primeros espacios para la ejecución de estos ritmos fueron casas particulares o salones para fiestas. En las ciudades y los pueblos solían contratar orquestas de jazz. Sin embargo, su expansión y popularidad generó inquietud entre una parte de las elites posrevolucionarias. La prensa, que funcionaba más como propaganda que informativa, fue una de las primeras en cuestionar su credibilidad, y definió la popularidad de estos ritmos dentro de lo que consideraban asuntos de preocupación en la vida pública. Publicó una serie de notas a los que se le aplicaba una dosis de entretenimiento, para cuestionar la expansión del jazz y el baile. Un asunto que no solo se presentó en las ciudades fronterizas, sino en la capital.⁴¹⁹ Asumieron que cualquier asunto que afectara las buenas costumbres, sería de interés público y debía de prohibirse.

En el caso del municipio de Chihuahua, la prensa lo asumió como interés público al publicar una nota en la que aseguraba que el gobierno estaba prohibiendo tocar jazz en fiestas y otros espacios, porque enajenaba y liquidaba a la cultura local.⁴²⁰ Realmente se

superstición y, naturalmente, criminalidad, tanto más temida cuanto más exótica y misteriosa". *Ibíd.*, p. 22.

⁴¹⁶ Antonio Malacara, *Atlas del jazz en México*, op. cit., p. 232.

⁴¹⁷ Miles Davis y Quincy Troupe, *Miles. La autobiografía*, RLull, 1989, p. 5

⁴¹⁸ Antonio Malacara, *Atlas del jazz en México*, op. cit., p. 38.

⁴¹⁹ Jacobo Dalevuelta, "La invasión del jazz", *El Universal*. El gran diario de México, 20 de noviembre de 1921, año VII, tomo XXI, no. 1, 859, tercera sección, p.2.

⁴²⁰ Antonio Malacara, *Atlas del jazz en México*, op. cit., p. 58.

desconoce si el gobierno había decretado tal prohibición. Pero tal expresión formaba parte de la polémica entre una percepción de la cultura nacional y una cosmopolita; esta última en proceso de expansión; aunque cabe decir que versión del jazz que llegaba a México había sido la más comercializada y no la contestaria. Este problema no era ajeno en muchas partes del país. En la Ciudad de México, como se comentó, tanto el gobierno, como un grupo de músicos y una parte de la prensa, se organizaron para atacar al jazz y los músicos que la ejecutaban. *El Universal Ilustrado*, por citar un caso, que izaba la ideología revolucionaria de la época, no pudo dejar de lado la fama que había adquirido. Gerardo Mendoza asegura que los artículos que publicó en torno a esos ritmos tenían el objetivo de frenar su influencia en el país, pero también los destacó como una expresión que debía prestarse atención.⁴²¹ Esto lo comprobé al revisar los artículos de dicha revista, así como las investigaciones que realizó, por citar un caso, Antonio Saborit, en la que rescata varios artículos que refieren a dicha música.⁴²²

La expansión y establecimiento de la música afroamericana a lo largo del territorio mexicano no se dio de manera pasiva, por el contrario, causó rechazo entre algunos grupos, incluyendo a los comunistas. El gobierno municipal de Chihuahua, al decretar dicha prohibición y persecución, debilitó algún gesto de esos ritmos, pues en los siguientes años se conoce muy poco de alguna actividad. A esa prensa se le debió también el desvanecimiento de estos ritmos en algunas partes del país con el descenso del tiempo de los músicos de jazz y el inicio del nuevo que adquirió otras particularidades, pues la propaganda como medio de difusor e imposición del miedo, tuvo efectos negativos que imposibilitaron su mantenimiento.

A pocos kilómetros de allí, en Nuevo León, se expandieron la música y los músicos afroamericanos. Incluso por su cercanía con Tamaulipas, llegaban orquestas estadounidenses y cubanas procedentes no solo de Estados Unidos sino del Caribe, principalmente de Cuba. Leonardo Acosta nos provee de información importante en la que destaca que en gran parte de la isla del decenio de 1920 proliferaron una cantidad considerable de *jazzband* cubanas.⁴²³ Lo que nos permite pensar su presencia en México,

⁴²¹ Gerardo Mendoza Gutiérrez, *Orígenes del jazz en México, 1923-1928* (Un acercamiento histórico desde *El Universal Ilustrado*), op. cit., p. 67.

⁴²² Véase, por ejemplo, Manuel Horta, “¿Qué influencia atribuye usted al jazz en la literatura mexicana contemporánea?”, Antonio Saborit (coordinador), *El Universal Ilustrado. Antología*, México, FCE, El Universal, 2017, pp. 120-122.

⁴²³ Leonardo Acosta, *Raíces del jazz latino. Un siglo de jazz en Cuba*, op. cit. p. 20

debido a que algunas recorrían territorio mexicano, estadounidense y cubano. Si bien, en aquella época, también arribaron numerosas bandas afroamericanas a Cuba que intercambiaron sus ritmos con los intérpretes cubanos. Incluso en 1917 se había hecho la primera grabación de jazz en la isla.⁴²⁴ Estas condiciones no resultaban ajenos en el Caribe mexicano que posibilitaron la llegada de muchas otras orquestas por esa ruta provenientes de la región, muchas veces recorriendo horas por el ferrocarril; además de la proliferación de orquestas de jazz locales. En un primer momento las orquestas militares mexicanas dejaron un gran legado musical que sería retomado decenios después con la proliferación de los ritmos afroamericanos y afroantillanos. A fines del siglo XIX y principios del siguiente, las orquestas militares integraron a su repertorio musical valeses, polkas y danzones. En el caso del danzón, generó mayor influencia entre los músicos locales que en el decenio de 1920 las orquestas de jazz tenían en su repertorio una serie de danzones populares compuestos por músicos mexicanos y cubanos; periodo en que se habían popularizado en todo el país. Alain Derbez asegura que en ese decenio Porfirio M. Díaz tocaba jazz en el piano en una orquesta en Monterrey;⁴²⁵ sin decir el nombre del lugar.⁴²⁶ A principios de dicho decenio, los músicos de jazz empezaron a proliferar. Los propietarios del Salón Variedades Progreso contrataban a la orquesta estadounidense All American Jazz Orchestra en abril de 1922.⁴²⁷ En ese año se fundó la orquesta *Le Victor Jazz*, quien tocaba jazz (o foxtrot) y danzón; una de las orquestas que recorrió gran parte del país “esparciendo el germen” de la naciente música. La fundación de esa y otras orquestas también abrieron el escenario de nuevas agrupaciones. Después Armando Villareal fundó su propia orquesta, quien llegó a componer *Monterrey Blues*.⁴²⁸ El jazz impactó de forma distinta en el México posrevolucionario. En ocasiones los músicos lo fusionaron con músicas locales y con el contacto con los intérpretes de los distintos municipios del estado. En otras, simplemente se reprodujo de manera más o menos fiel.

⁴²⁴ Ibid., p. 21.

⁴²⁵ Alain Derbez, *El jazz en México. Datos para esta historia*, op. cit., p. 357.

⁴²⁶ En otro texto lo dice de la siguiente manera: “¿Ustedes saben que en los años veinte hubo, en Monterrey donde se habrá de inaugurar la primera estación de radio del país, un pianista que se llamaba Porfirio Díaz y que tocaba jazz o lo que por jazz se entendía entonces?”. Alain Derbez, “Jazz: localidades no agotadas (una lectura a brincos entre el jazz y la identidad aquí)”, en Xilonen María del Carmen Luna Ruiz y Jacinto Chacha Antele, *Culturas musicales de México*, volumen I, México, Secretaría de Cultura, 2018, p. 135.

⁴²⁷ Luego de esa presentación, es decir, días después, varios de los dueños de salones programaron conciertos de jazz. Alain Derbez, *El jazz en México. Datos para esta historia*, op. cit., p. 357.

⁴²⁸ Luc Delannoy, *Carambola. Vidas en el jazz latino*, México, FCE, 2006, p. 260.

2.1.2. Del norte al Centro-Occidente: los músicos locales

En el Centro-Occidente de México también se expandieron las relaciones sociomusicales que desarrollaron los ritmos afroamericanos. El sistema de relaciones socioculturales que se constituyó permitió la conexión de los músicos del norte con los del centro. Previamente, en Michoacán se había dado una relación muy estrecha que se vinculó con los proyectos musicales del porfiriato. La Orquesta del Octavo Regimiento de Caballería del Ejército Mexicano (OORCEM) cuya participación en Nueva Orleans tuvo un papel fundamental, se fundó precisamente en Morelia bajo la dirección de Encarnación Payén, quien era originario de la Ciudad de México.⁴²⁹ Trabajó como profesor en la Academia de Música del Colegio San Nicolás Hidalgo, impulsando el desarrollo de la cultura musical regional y nacional. Esta parte del país los músicos jugaron un papel en los orígenes del jazz en Nueva Orleans como lo hemos visto en el capítulo anterior y su expansión en el territorio mexicano.⁴³⁰ La Orquesta del Octavo Regimiento, Payén y la Academia de Música aportaron los ritmos dominantes de la época (marchas, valeses y danzones) para la proliferación de los ritmos afroamericanos.⁴³¹

Los primeros registros en torno a los músicos que ejecutaban dichos ritmos se remontan a 1930 con la visita de la Orquesta Jazz México, originaria de la Ciudad de México, a la Casa de Cristal en Morelia.⁴³² Aunque en cierto sentido las orquestas de jazz ya tenían lugar en Michoacán.⁴³³ Entre los precursores se encontraban, por un lado, Salvador Prospero Román, siendo su padre su guía y luego formarse en la Escuela Normal Rural de la Huerta, para después trabajar en las orquestas de su natal Tingambato. Una parte

⁴²⁹ De acuerdo con Alejandro Mercado Villalobos, antes de ese acontecimiento el músico “también, dio clases en la academia un director de bandas militares reconocido internacionalmente, el capitán Encarnación Payén, quien, entre cosas, dirigió la banda de música del 8º Regimiento y la banda del batallón Morelos de la Escuela Industrial militar Porfirio Díaz. Este músico logró, al mando de la del 8º Regimiento, presentarse en varias ciudades de los Estados Unidos y Europa recibiendo numerosos elogios y premios”. Alejandro Mercado Villalobos, *La educación musical en Morelia 1869-1911*, México, UMSNH, 2015, p. 77.

⁴³⁰ Derbez asegura también que se trataba de “un grupo que fuera fundado precisamente en Morelia que dirigía Encarnación Payen; una banda que dejará su impronta [...] en los jóvenes locales que, tomando algunas lecciones de su soplado instrumento con los maestros visitantes, pasado el tiempo iban a tocar eso que se llama jass primero y luego jazz”. Alain Derbez, “Jazz: localidades no agotadas (una lectura a brincos entre el jazz y la identidad aquí)”, op. cit., p. 135.

⁴³¹ Además, ese estado tiene un valor significativo también por la formación de algunos músicos en la Escuela de Artes y Oficios que, entre otros, fundó Payén.

⁴³² Héctor Peña, *La ruta del jazz. Itinerario del jazz en Michoacán durante el siglo XX*, tomo I, México, Jazztival, Jazz& Cultura, A. C., 2019, pp. 49-50.

⁴³³ Los precursores y pioneros del jazz fueron Salvador Prospero Román y Guillermo Gil Díaz “quienes fueron fundadores e integrantes de las primeras bandas de jazz en la ciudad”, y “la columna vertebral para la consolidación de esta historia”. *Ibíd.*, p. 52.

importante de su vida profesional se dedicó a la docencia, la investigación, la creación, la producción, la promoción y la difusión musical. Por otro lado, también fue Guillermo Gil Díaz, quien estudió piano en el Conservatorio Nacional de Música de la Ciudad de México, y junto con Salvador iniciaron algunas corrientes musicales en Morelia entre las que se encontraba el jazz. La nueva producción musical en la ciudad inició hasta fines del decenio de 1930, como la fundación del “primer cuarteto de jazz en la ciudad”.⁴³⁴

A través de algunos familiares de Guillermo Gil se sabe que las orquestas de jazz de Morelia empezaron a tener lugar en el decenio de 1920. La actividad de la orquesta Jazzer`s Boy`s se tiene registrada desde 1928, misma que daba algunas sesiones en Tepuxtepec. Gil tocaba en esa orquesta siendo al mismo tiempo trabajador de las líneas de ferrocarril que cruzaban el lugar. De hecho, un grupo de trabajadores de la empresa ferroviaria que era propietaria de las líneas que circulaban por el Estado, había organizado una orquesta que fue muy popular, ejecutando sus ritmos en una empresa de agua que se había instalado en el lugar y que tuvo el mismo nombre del pueblo. La expansión de la cultura afroamericana en la región, se manifestaba en la música que no dejó de ser parte de los productos de consumo que se relacionaban con el ferrocarril y otros hábitos que se consumaron en México posrevolucionario como el tabaco y el whisky, símbolos de la americanización de la modernidad junto con el maquinismo, el jazz y otras interpretaciones musicales afroamericanas.

El arribo del tiempo de los músicos y el jazz, o el sistema de relaciones socioculturales en torno a los ritmos afroamericanos empezaba a mostrarse más claramente en el país, que pueden distinguirse algunas características en el caso de Michoacán. En primer lugar, la presentación de los músicos era cada vez más constante y mostraba el impacto y la transformación motivados por la expansión de la cultura afroamericana y angloamericana sobre los hábitos de los habitantes. Los lazos entre los músicos como por la industria político-mediática, habían generado nuevas transformaciones.⁴³⁵ En segundo lugar, la penetración de los instrumentos musicales de origen estadounidense en la cultura local,

⁴³⁴ *Ibíd.*, pp. 53-65.

⁴³⁵ La mujer, que Héctor Peña describe en su trabajo, asegura que la vocalista de la banda que analiza en una foto de recuerdo de la familia Gil dice que “lleva el cabello corto y unos largos collares que cuelgan al cuello; considerando que en esa época, era el momento en el que el jazz estaba en su mayor auge con la popularidad del swing y que comenzaban a crearse en Estados Unidos agrupaciones exclusivamente integradas por mujeres”. Esa descripción también refiere al estilo de la moda del decenio 1920 en el país vecino del norte, en el que supuestamente las féminas mostraban cierta rebeldía y libertad que le otorgaba la sociedad. Esos elementos ya se manifestaban en la cultura de los músicos mexicanos de jazz en algunas regiones del país. Lo cual considero cierto en gran medida. *Ibíd.*, p. 70.

es decir, la consolidación de la instrumentación musical a través de los mecanismos de apropiación. El grupo antes citado, se conformó por cinco músicos: una vocalista, un baterista, un violinista, un banjista (banjo) y un vibrafonista. El nuevo habitus, o el conocimiento y oficio del intérprete, le permite ejecutar la música afroamericana bajo un formato instrumental y de conjunto meramente estadounidense o por lo menos algo parecido a ello.

Guillermo Gil ejecutaba el vibráfono en la *Jazzers` Boy`s*, siendo aparentemente un instrumento nuevo para los intérpretes de jazz mexicanos. Aunque a Héctor Peña le pareció extraño que se haya convertido en un instrumento habitual cuando los ejecutantes afroamericanos apenas lo conocían;⁴³⁶ y asegura que Lionel Hampton había sido supuestamente quien introdujo el vibráfono en el jazz.⁴³⁷ Esta afirmación no se sostiene del todo. Para justificar su afirmación cita también a Roberto Aymes a quien considero que no deja de tener una postura colonialista, pues para él todo lo que tiene lugar en México es una simple derivación de lo que se produce en Estados Unidos.⁴³⁸ Su postura no hace más que desconocer en gran medida la aportación de los músicos mexicanos a la instrumentación musical dentro de los ritmos afroamericanos desde mucho tiempo atrás, y que estos luego los retomaron. Como ya se dijo en el capítulo anterior, el saxofón, el clarinete y otros instrumentos de metal poco comunes o que no se utilizaban regularmente en la música popular estadounidense, se hicieron notorios con la difusión y participación de los músicos mexicanos en Estados Unidos. Además, esa postura deja sin posibilidad de que los músicos mexicanos en México hayan generado las condiciones para que el vibráfono fuera también aceptado no solo por los músicos de jazz de nuestro país, sino también por afroamericanos en aquel lugar. Recordemos que el contacto e interrelación seguía siendo permanente y no dejaban de transitar entre un lugar y otro, permitiendo mantener la apropiación de la cultura musical entre los propios músicos. El ferrocarril,

⁴³⁶ Dice, por citar una parte de sus palabras, que “resulta raro e incluso algo inexplicable el que Hampton sea el que introduce el vibráfono a la música de jazz en el año de 1928, cuando en México una pequeña agrupación un tanto rudimentaria, ya sea encontraba tocando el mismo instrumento (o al menos eso es lo que parece) en la misma temporalidad”. *Ibíd.*, p. 73.

⁴³⁷ *Ibíd.*, pp. 72-73.

⁴³⁸ Recorro directamente al libro de este autor para resaltar dicha afirmación en el que dice, luego de hablar de una gira que realizaba Hampton con el grupo de Louis Armstrong en California en 1930, que “Lionel tuvo la oportunidad de lucirse con su primer solo de vibráfono. Hampton llegó a ser el primer virtuoso del vibráfono en la historia, y el maestro de los instrumentistas subsecuentes. Pero lo más importante fue que consiguiera hacer del vibráfono un instrumento tan jazzístico como el saxofón. De 1930 a 1934 permaneció con Armstrong, convertido en la atracción del grupo, y tocado por vez primera grandes solos combinados de batería y vibráfono”. Roberto Aymes, *Panorama del jazz en México durante el siglo XX*, op. cit., p. 49.

como medio de transporte, facilitó el rápido tránsito de los intérpretes, así como la circulación y difusión de ciertas realidades e ideas musicales, entre las que se cuentan las modas impulsadas por la industria político-mediática dominante. Varias líneas ferrocarrileras atravesaron el Estado, por lo que no resulta descabellado pensar que por allí pasaron músicos mexicanos y de otras partes del mundo, que abrió la posibilidad de nuevas interpretaciones musicales. Al mismo tiempo, un espacio de expedición de las prácticas culturales de la región hacia otras partes del mundo, particularmente a territorio estadounidense. Es decir, lo que vemos en algunas partes de México, es una relación expedición-recepción de la música que los músicos de las distintas partes se encargaron de hacerlo. Cabe la posibilidad de que, en California, antiguamente territorio mexicano en el que habitaba una parte de mexicanos antes de que le fuera arrebatado y la llegada de migrantes latinoamericanos entre los cuales había músicos, haya tenido cierto impacto entre los afroamericanos. Desde entonces, una parte de la población michoacana migró al país vecino del norte, siendo también una forma de tránsito de culturas a otros territorios. Rescato estos aspectos porque los músicos mexicanos no fueron ajenos a las actividades musicales de los afroamericanos y angloamericanos durante los primeros decenios del siglo XX.

Esta realidad también se explica con otro de los músicos mexicanos de Michoacán que migró a territorio estadounidense: Rafael Méndez. Nacido en Jiquilpan en 1906, fue un instrumentista que permaneció prácticamente en el olvido durante años. Se trata de un trompetista que dejó el país en 1926 en un contexto de crisis social provocado por la Revolución.⁴³⁹ Se consideró uno de los grandes trompetistas del mundo, según palabras, entre otros, del trompetista afroamericano Wynton Marsalis. En este caso se invierten los papeles, pues su virtuosismo dio aportes a la cultura musical estadounidense, entre la que se encuentra precisamente el jazz, pero también por los vínculos sociomusicales que fue construyendo entre los mexicanos y estadounidenses y entre ambos países. De la misma manera, renovó, en aquellos años, la relación entre los músicos de dichos países que se había iniciado por lo menos desde el siglo XIX. Llegó también a ser ejecutante de

⁴³⁹ Ricardo Lugo Viñas asegura que “lavó platos en un restaurante antes de lograr encontrar empleo como trompetista de la banda de Russ Morgan, con la que debutó en el Teatro Fox de Detroit. Posteriormente estudió bajo el auspicio del cornetista Herbert L. Clarke. Con la orquesta de Morgan recorrió EUA entre 1927 y 1937, y empezó a actuar para programas de televisión y radio, como en el del famoso Bing Crosby”. Ricardo Lugo Viñas, “Rafael Méndez, el más grande trompetista”, en *Relatos e historias de México*, número 102, disponible en <https://relatosehistorias.mx/nuestras-historias/rafael-mendez-el-mas-grande-trompetista>, [acceso: 13 de agosto de 2021].

pasodobles, música clásica y vernácula,⁴⁴⁰ y desarrolló una técnica novedosa que revolucionó la manera de emitir sonidos de la trompeta con base en una respiración circular, que consistió que al mismo tiempo que emitía sonidos, continuaba respirando. Fue un músico inquieto, pues se propuso que el instrumento no tuviera límites para la interpretación.⁴⁴¹ Trabajó en orquestas de circo y bandas militares antes de dirigirse a Estados Unidos en busca de empleo. Alejandra Rosas Olvera, quien ha estudiado la vida de este intérprete, destaca la importancia de las bandas de los circos en la formación de algunos músicos instrumentistas como fue el caso de Rafael Méndez.⁴⁴² Era una tradición que provenía de fines del siglo XIX, pues muchos músicos trabajaban en los circos que recorrían el territorio nacional. Su experiencia en esos espacios fue fundamental para su formación, no solo para los músicos mexicanos, sino también los ejecutantes afroamericanos como el caso de Louis Armstrong. Las condiciones generadas durante el periodo de la posrevolución afectaron a una parte de los trabajadores mexicanos, decidiendo buscar mejores condiciones de vida al otro lado de la frontera. En nuestro país es poco reconocida la labor de Méndez, mientras que en Estados Unidos se le ha dado gran importancia.

2.1.3. Su ejecución en el sureste: la marimba en los ritmos síncopados

La mundialización y los lazos sociales y musicales constituidos, es decir, la interconexión sistémica entre las diferentes culturas, permitió la expansión de los músicos y la llegada de los ritmos afroamericanos al sureste. El arribo a Chiapas no fue largo y tardado, pues se sostuvo por los viajes en ferrocarril que siguieron siendo recurrentes, y por donde se trasladaron los ejecutantes. Como parte de la región mesoamericana, es posible cierta resistencia de los pueblos del México profundo que conforman esa región, pues tendían a conservar sus tradiciones para hacer frente al proyecto occidental sostenido por los grupos de poder del México imaginario, quien en ocasiones difundió y expandió la música

⁴⁴⁰ El citado autor decía también que “introdujo el gusto tanto en México como en EUA por los pasodobles y los clásicos del repertorio musical español”. *Ibíd.*

⁴⁴¹ Según la información que se destaca en el documental de Canal 22 titulado “Rafael Méndez, el virtuoso de la trompeta”, en su niñez tocó en la banda personal de Francisco Villa por el año de 1914, la cual también era originaria de Jiquilpan. Rafael Méndez, el virtuoso de la trompeta, Canal 22, disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=HxaBawKvDNI> [acceso: 13 de agosto de 2021].

⁴⁴² En esos espacios se le exigía mucha disciplina y constancia, los cuales fueron importante para su desarrollo y prestigio que adquirió en territorio estadounidense. Alejandra Rosas segura que “visto del lado positivo, para un joven trompetista como Rafael, estar en un circo fue la manera de fortalecer la fuerza de su labio de trompetista, una manera de construir resistencia”. Alejandra Rosas Olvera, *Rafael Méndez. Homenaje al trompetista mexicano*, op. cit., pp. 93-94.

afroamericana en varias partes del país. No obstante, no todos se resistieron, pues una parte tendió a aceptarla. Una de las cualidades fue la relación de los músicos locales con los centroamericanos, particularmente con Guatemala. Se distinguen por su apropiación de los nuevos ritmos para adaptarlos a la marimba, instrumento popular en la región. Sería interesante dar cuenta si la expansión de esos ritmos generó relaciones conflictivas entre esos grupos culturales, aunque por lo que sabemos una parte de los pueblos los recibieron y los adoptaron a los instrumentos vigentes sin ninguna resistencia. Otro grupo, sin embargo, se resistió, aunque esto es una historia que permanece oculta hasta nuestros días, pues las fuentes casi son inexistentes. El origen de la marimba proviene de las raíces culturales africanas que se transformaron a lo largo del siglo XIX. Los rasgos que la definieron se dieron sobre todo en la región comprendida por Oaxaca, Chiapas, Veracruz⁴⁴³ y Centroamérica (particularmente Guatemala y en menor medida El Salvador). La participación de los músicos del sur de México y centroamericanos en el desarrollo de los ritmos afroamericanos a través de la marimba tiene un lugar importante, que se liga inseparablemente con sus viajes y estancias en Estados Unidos. Con la llegada de nuevas interpretaciones musicales afroamericanas en Chiapas, los músicos, muchos de ellos ajenos a los pueblos originarios, o en todo caso, mestizos, se vieron animados a interpretarla utilizando ese instrumento. De hecho, fue quien tuvo una posición privilegiada en la sociedad no solo por la facilidad de obtener partituras o grabaciones, sino por los contactos y vínculos con los intérpretes de otras partes del país para apropiarse de muchas manifestaciones musicales cosmopolitas. Sus contactos permitieron ampliar su repertorio, en el que incluyó la música afroamericana, la cual se estableció tempranamente entre los músicos chiapanecos y guatemaltecos. Entre fines del siglo XIX y principios del XX, las interpretaciones musicales que se ejecutaban con la marimba, figuraban los valeses, mazurcas, chotis y polcas. Sin embargo, en el decenio de 1920, el jazz, el foxtrot, el charleston y el blues empezaron a incurrir entre los músicos de la región.⁴⁴⁴ En la Ciudad de México generó cierto impacto que ocupó un espacio en la prensa. *El Universal Ilustrado*, por citar un caso, publicó algunos artículos en los que refería a la marimba guatemalteca, sobre todo cuestionándola porque “invadía todo” hasta los ritmos del tango y foxtrot.⁴⁴⁵ La introducción de estos ritmos se debió, por un lado, a

⁴⁴³ Luc Delannoy, *Carambola. Vidas en el jazz latino*, op. cit., p. 261.

⁴⁴⁴ Lester Homero Godínez Orantes, *La marimba. Un estudio histórico, organológico y cultural*, Guatemala, FCE, 2015, p. 205.

⁴⁴⁵ Jerónimo Coignard, “La marimba guatemalteca”, *El Universal Ilustrado*. Semanario artístico popular, 9 de abril de 1925, año VIII, número 413, p. 17.

que músicos mexicanos y guatemaltecos viajaban regularmente a Estados Unidos, atravesando el territorio mexicano; retomando los viejo vínculos que se construyeron por los menos algunos decenios atrás, aunque algunos se establecieron temporal o permanente en el centro del país sin perder contacto con el sureste.

Su estancia en la capital mexicana generó la formación de algunas marimbas formadas por chiapanecos y guatemaltecos, sobre todo entre los decenios de 1920 y 1930. Periodo en el que podemos hablar del tiempo de los músicos de los ritmos afroamericanos, pero también el tiempo como actor dentro del cual se manifestaban los intérpretes en el campo musical de los ritmos afroamericanos. Ese contacto y vinculación permanente entre Estados Unidos y el centro de México con el sureste, repercutió en el panorama musical tanto en Chiapas como en Guatemala. Muchos músicos trasladaron algunas influencias del norte que luego fusionaron con la cultura chiapaneca y guatemalteca. En el caso de los guatemaltecos, en 1908 la agrupación *Marimba de los Hermanos Hurtado* viajaron a Estados Unidos realizando una gira que se prolongó cinco años.⁴⁴⁶ En esos años, como lo ha estudiado John Storm Roberts, los grupos de marimba y los instrumentos impactaban en los músicos y la música en los estadounidenses.⁴⁴⁷ Lo que da cuenta de la relación del ir y venir de los músicos y los ritmos. El foxtrot se convirtió en moda y el jazz empezó a ocupar un lugar importante en el consumo de los habitantes de ese país. Por otro lado, los músicos de ambas naciones, presentando sesiones musicales, se movían en el interior de México. Algunas orquestas viajaron, como el caso de la Marimba Chiapas, con los cinematógrafos ambulantes o se establecían temporalmente en lugares fijos, ejecutando impresionantes improvisaciones musicales para las imágenes mudas.⁴⁴⁸ La participación de músicos chiapanecos y guatemaltecos se presentaron de manera regular en las salas de cine mudo tanto en la capital mexicana como en provincia.

La movilidad de los músicos de Chiapas y Guatemala generó nuevas transformaciones musicales. El desarrollo de la música en Chiapas y su relación con el jazz se vinculó con la migración de músicos chiapanecos a distintas partes de México y Estados Unidos. Los

⁴⁴⁶ *Ibíd.*, p. 41.

⁴⁴⁷ Storm Roberts lo dice de la siguiente manera: “los grupos de marimba, que también se popularizaron y estereotiparon en Estados Unidos, tienen una antigüedad de siglos en los estados de Chiapas, Oaxaca y Tabasco (del instrumento se dice que es precolombino, tal vez su nombre viene de África). Comenzaron a ser conocidos en la ciudad de México en la década de 1920”. John Storm Roberts, *El toque latino*, México, EDAMEX, 1982, p. 33.

⁴⁴⁸ “Teatros y cines”, *El Universal*. El gran diario de México, jueves 3 de febrero de 1921, año VI, tomo XVIII, núm. 1, 569, segunda sección, p.14.

hermanos Domínguez, así como José Ovando, Cicerón Cuesta, Manuel Sol y Carlos Tejada, fueron quienes se involucraron en un primer momento con la música afroamericana. Alberto y Armando Domínguez tocaron una temporada con grupos de jazz en territorio estadounidense, en donde establecieron vínculos sociomusicales. En el caso de Armando, trabajó como pianista de jazz en algunos cabarets de Nueva York, y Alberto en las grandes orquestas de swing como la de Benny Goodman y Duke Ellington.⁴⁴⁹

El campo musical de los ritmos afroamericanos también se puede observar en Tabasco, en donde también la marimba jugó un papel primordial entre los ejecutantes. Subsisten rasgos de una cultura musical que tiene origen africano que es interpretada por los pueblos chontales hoy en día (como El Tigre), por tal motivo el jazz no fue ajeno a lo que se practicaba en el lugar y lo retomaron sin ninguna resistencia. Algunas tradiciones africanas que se conservaron allí, y en cierto sentido no motivaron cierto rechazo. No obstante, algunos pueblos no consintieron que las influencias internas afectaran el seguimiento de su tradición. Es decir, se resistieron a la cultura musical que dominaban los grupos poder del México imaginario. A fines del siglo XIX la industria político-mediática había impuesto los bailes de salón que dominaban el escenario musical y bailable del estado. Se presentaban en fiestas particulares que organizaron regularmente las elites tabasqueñas. Si bien también en las plazas públicas en las que concurrieron las distintas clases sociales, aunque en mayor medida las populares. Esa convivencia se daba generalmente en los parques en donde en el centro se situaba un kiosco y en su interior tocaban los músicos.

En los dos primeros decenios del nuevo siglo, la mazurca, la polka, el vals y el danzón cobraron cierto auge en el entretenimiento dominado por las elites. Esas interpretaciones musicales poseían un origen diverso, pero la afroantillana, como el danzón, se percibió en mayor medida. Sin embargo, en el decenio de 1920 se impuso la música bailable estadounidense. El foxtrot y en menor medida el jazz, se retomaron como una nueva práctica musical.⁴⁵⁰ Uno de los músicos más populares en torno a esa música fue el

⁴⁴⁹ Antonio Malacara, *Atlas del jazz en México*, op. cit., p. 44.

⁴⁵⁰ En cuanto al jazz, asegura Francisco J. Santamaría, "sí ha hecho sentir su influencia vivificadora en el estado, y digo vivificadora con énfasis, porque es un hecho, universalmente reconocido, que el jazz es como una inyección de savia nueva en la música de todos los pueblos de la tierra que conocen la armonía". Francisco J. Santamaría, *Antología Folclórica y Musical de Tabasco*, México, Instituto de Cultura de Tabasco, 1985, p. 88.

guitarrista Cecilio Cupido (hijo), quien provenía de las elites tabasqueñas y había realizado una formación musical sólida en Europa. Las familias acomodadas, solían acostumbrar a enviar a sus hijos a ese continente. Esa costumbre era parte de una estrategia de quienes pretendían encauzar al país en el proyecto de la civilización occidental.⁴⁵¹ Su larga trayectoria musical la realizó regularmente en la académica. Sin embargo, se sentía atraído desde muy joven por la música popular a la que se involucró durante años, al contactarse con los intérpretes de esta música en la capital y a través del material de música impresa que llegaba a sus manos. El México imaginario, sobre todo los propietarios de la industria político-mediática, cabe decir, tomó y adecuó la música popular para convertirla a su imagen y semejanza. Los ritmos afroamericanos no escaparon a esa estrategia; partía de la realidad musical elitista, la cual adquirió una particularidad no solo en ese lugar, sino en muchas otras partes del país.⁴⁵² Aunque lo que se tomaba de esos ritmos, también era la más comercializada por la industria político mediática dominante en México.

Luis Jáidar, en tanto, produjo foxtrots, quien era descendiente de libaneses asentados en su natal Villahermosa. Se formó en el Conservatorio Nacional de Música de la Ciudad de México en donde no solo obtuvo conocimientos de la música académica, sino de la popular como la afroamericana. Las relaciones sociomusicales que construyó en la capital le permitió acercarse a esta música. Se especializó en el piano y creó cerca de ciento cincuenta composiciones entre valeses, tangos, caprichos, serenatas, fantasías, estudiantinas, danzones y foxtrots.⁴⁵³ Aunque con la llegada de músicos de otras partes del país y afroamericanos, y la consolidación de la industria político-mediática estadounidense que producía y publicaba partituras, también se fue adaptando paulatinamente a las modas. Su preocupación se centraba en satisfacer al México imaginario, presentando su música en fiestas y salones de baile y en las que ejecutaba composiciones de su autoría, entre las que se encontraban foxtrots. Cabe decir que las élites también solían escuchar y ejecutar estos ritmos, justo en el tiempo en que el jazz se generalizaba, aunque solo era la difusión del nombre y la formación de conjuntos de *jazzband*, porque en realidad se ejecutaban foxtrots. Su prematura muerte a la edad de 21

⁴⁵¹ Guillermo Bonfil Batalla, *México profundo. Una civilización negada*, op. cit., p. 14.

⁴⁵² Las composiciones de Cupido, que llegaron a ser muy conocidas en el estado, se cuentan "Anochecer tabasqueño", "Amor fronterero", "Hoguera de amor", "Mañanita tabasqueña", "De la Chontalpa a la sierra" y "Las blancas mariposas", entre las cuales algunas contienen elementos sincopados o jazzeados, pues no fueron en realidad de jazz.

⁴⁵³ Francisco J. Santamaría, *Antología Folclórica y Musical de Tabasco*, op. cit., p. 103.

años no le permitió avanzar en su carrera musical, no obstante, no impidió que su música se difundiera a lo largo del territorio nacional. Su descenso ocurrió cuando cursaba la carrera de medicina en la Universidad Nacional Autónoma de México en 1926.

2.1.4. Del norte y centro al suroeste: mexicanos, cubanos y afroamericanos

En el lado del Pacífico, también la interconexión sistémica entre las diferentes culturas, permitió la expansión de los ritmos afroamericanos. Se observaba una red de interacción e interrelación entre los músicos y la música afroamericana, específicamente en el estado de Oaxaca desde el decenio de 1930. Desgraciadamente no abundan los registros acerca de las relaciones de conflicto entre quienes la defendían y quienes la rechazaban, pero es cierto que una parte de los pueblos tendieron a ver con desconfianza lo que les resultaba ajeno a sus costumbres, además de quienes regularmente los negaban o reprimían por distintos medios. En la música también se daban relaciones de poder entre los grupos que han permanecido confrontados. No obstante, no todos los pueblos originarios veían de igual forma los ritmos afroamericanos, pues también tendieron a verlos con entusiasmo a través de la versión que, como se dijo antes, había sido la más difundida por la industria político-mediática.

Por lo que en la mixteca proliferó una cantidad importante de orquestas típicas desde fines del siglo XIX, luego de que el gobierno porfirista impulsó su organización a lo largo del territorio nacional y fuera de sus límites territoriales. Después, dentro del habitus afroamericano, algunas se apropiaron de instrumentos y ritmos propios de los grupos de jazz y blues estadounidenses. En el caso de los primeros, el banjo se convirtió en uso cotidiano entre las orquestas, quienes regularmente se componían de cuerdas, y se complementaba con un bajo quinto, un tololoche, un violín y un banjo.⁴⁵⁴ No hay ningún vestigio que nos confirme que una parte de esa dotación instrumental sea de la región, por el contrario, el sistema de relaciones socioculturales constituida por los músicos y la presencia de los nuevos instrumentos y los ritmos, muestra la nueva realidad del campo musical afroamericano.

Por el Istmo de Tehuantepec también las relaciones socioculturales se expandieron, permitiendo la entrada de los ritmos afroamericanos. A través del Pacífico llegaron embarcaciones de mercancías y viajeros (músicos), trayendo consigo nuevas prácticas culturales. Se convirtió en un espacio estratégico para la circulación comercial y cultural

⁴⁵⁴ Antonio Malacara, *Atlas del jazz en México*, op. cit., p. 177.

prevenientes de distintas partes del mundo. Era una zona rica en recursos naturales, habitada por los pueblos huaves, zapotecos y zoques. Esta particularidad determinó la presencia de la cultura estadounidense a través de músicos mexicanos como afroamericanos que transitaron por el Pacífico. Algunos de los primeros pertenecían al México imaginario que veían estos ritmos como expresión de la modernidad (occidental) que en cierto sentido chocaba con los ritmos de los pueblos de la región. Esta experiencia se confirma con la lentitud en la que esos sonidos se fueron asentando.

El Istmo de Tehuantepec de principios de siglo creció económicamente y prometió un mayor nivel de vida. El comercio se desarrolló y amplió, favorecido por las vías marítimas del Pacífico y las terrestres que conectaban el territorio nacional. El ferrocarril, como medio de exploración geográfica y expansión de la ley del valor, generó nuevas relaciones sociales, económicas y culturales. Esta parte del país, se conectó con Veracruz, y a su vez, por vía marítima, con Nueva Orleans y Cuba, atravesando el golfo de México. Los músicos mexicanos, cubanos y afroamericanos recreando relaciones socioculturales, transitaron por esas rutas. En ese escenario, se establecieron nuevas formas de interpretación musicales en la región, algunas provenientes de las islas del Caribe como el danzón y el son, y otras, afroamericanas, como el foxtrot y el jazz. En el decenio de 1930 las grandes orquestas de jazz provenientes de Estados Unidos arribaron al lugar y mantuvieron contacto e intercambio musical con los intérpretes locales, con ello iniciaron un nuevo proceso que transformó la cultura musical. La expansión de la música afroamericana se vio facilitada por la existencia del ferrocarril y los vapores.⁴⁵⁵

Al mismo tiempo se estableció otra ruta que posibilitó la expansión de la música afroamericana. En los puertos de Oaxaca y Veracruz, es decir, el Istmo de Tehuantepec como Coatzacoalcos en el golfo de México, y el de Salina Cruz, en el golfo de Tehuantepec, llegaron embarcaciones de Estados Unidos, pero también de América Latina. El Puerto de Salina Cruz, que nunca dejó de estar en contacto con el de Veracruz, se vinculó con otros puertos de América del Norte, Centro y Sur. Albergaba a diferentes embarcaciones pertenecientes a diversas cooperativas de todo el territorio citado que llevó a cabo actividades mercantiles y comerciales. En esta ruta no dejaron de transitar músicos

⁴⁵⁵ El origen, desarrollo y expansión del jazz es inseparable de los avances tecnológicos y el negocio, este último todavía en proceso de consolidación, pues industria político-mediática a penas se estaba desarrollando.

de distintas partes de América.⁴⁵⁶ Se creó una interrelación, vinculación e intercambio musical con el sur del continente. Incluso, se estableció un diálogo sociomusical permanente que no dejó de distanciarse con el tiempo. Desde mediados del siglo XIX no solo sería el Puerto de Salina Cruz por el que transitaron chilenos, sino también en los puertos Escondido y Huatulco. Los trabajadores y marines de este país, a su paso por la región, dejaron constancia de la cueca, que influyó en algunos lugares de Oaxaca y Guerrero, convirtiéndose después en lo que suele llamarse chilena oaxaqueña o guerrerense. Es muy probable que esa ruta haya sido usada, en los primeros decenios del siglo XX, por algunos músicos chilenos que provenían de Estados Unidos para trasladarse de regreso a su lugar de origen, desembarcando en el Puerto de Valparaíso. Incluso, es aquí donde entró por primera vez el jazz a Chile, que luego llevó a la conformación de las primeras orquestas como la Royal Orchestra, formada por el director, compositor y arreglista Pablo Garrido Vargas.⁴⁵⁷ Estas relaciones y acontecimientos exponen las múltiples conexiones y diálogo permanente entre la música y los músicos latinoamericanos (y afroamericanos), una alimentación mutua que se sostuvo con el tiempo.

El desarrollo económico en el Istmo de Tehuantepec generó al mismo tiempo la consolidación y el crecimiento de la industria político-mediática estadounidense que se hallaban en un proceso de constitución en México y con intenciones de ser una auténtica industria que daba muestras de una constante transformación. La música afroamericana, no sería posible sin el desarrollo de nuevos escenarios de entretenimiento dominante en donde se consumía. En la ciudad de Ixtepec, que desarrolló un lazo comercial importante al introducirse algunas inversiones extranjeras y constituirse una vía de comunicación a través de los ferrocarriles y los vapores como estrategia de la expansión de la ley de valor, particularmente con la introducción del ferrocarril panamericano, se fundó una cantidad de cabarets y casinos, en los que, según los entrevistados por Malacara, solían tocar orquestas de jazz, así como de danzoneras, algunas de las cuales provenían de Veracruz

⁴⁵⁶Por allí pasaron chilenos que no dudaron en quedarse en México, quienes con su presencia e influencia sobre las comunidades del lugar dieron origen a nuevas interpretaciones culturales, que según Yolanda Moreno Rivas: “algunos de ellos hicieron prolongada escala en Acapulco, dejando el recuerdo de sus atractivos cantos y bailes”; otros la utilizaron como tránsito a Estados Unidos o de regreso a Chile, luego de su permanencia durante la fiebre de oro de California. Yolanda Moreno Rivas, *Historia de la música popular mexicana*, op. cit., p. 47.

⁴⁵⁷ Álvaro Menanteau, “Percepciones y recepciones del jazz en Chile”, en *Cátedra de Artes*, No. 6, 2009, p. 44, disponible en: <http://catedradeartes.uc.cl/pdf/Catedra6-03Menantau.pdf> [acceso: 12 de octubre de 2021].

y de la Ciudad de México.⁴⁵⁸ Las grandes orquestas de jazz estadounidenses y mexicanas, generaron en el Istmo una convivencia sociomusical con las de son y danzón, que también vivieron un periodo de auge en esos años.

Hacia el norte del estado de Oaxaca, en la Sierra Juárez, músicos de la capital y algunos empresarios de la industria político-mediática le dieron apertura al jazz, generando cierta influencia en los músicos locales. Aunque estos buscaron tener contacto con aquellos compartiendo sus conocimientos musicales. A través de los cuales se generó un mecanismo de apropiación de los ritmos afroamericanos. Cuando se expandió en el decenio de 1930, proliferaron una cantidad significativa de composiciones con ritmos sincopados que los músicos idearon para adaptarse a la cultura musical dominante. Es posible que sólo haya sido un acercamiento muy subjetivo, pero de alguna manera tuvo cierta incidencia, generando cierta práctica de esta cultura musical. No obstante, los músicos oaxaqueños crearon composiciones musicales que no solo provenían de la cultura afroamericana, sino también de la afroantillana (cubana). El músico, compositor y cantante más prominente de la época fue Jesús “Chuy” Irigoyen Rasgado, nacido el 7 de enero de 1907 en Asunción Ixtaltepec, quien fuera autor del bolero *Naila*. Siendo profesor rural, dio clases en la Sierra Juárez durante algunos años. Formó a varias generaciones de músicos y organizó una serie de orquestas (o *jazzband*) en varios pueblos del estado.⁴⁵⁹ La música afroamericana también atrajo a los maestros rurales y profesores de música. Aunque estos, en la mayoría de los casos, promovían una educación nacionalista, proyecto que promovía el Estado posrevolucionario. Con dicha práctica aparentemente salía a relucir una contradicción pues el maestro rural tenía un estatus social reconocible, no solo por el lugar que lo situaba en la sociedad, sino porque de alguna manera representaba al Estado. Por medio de los maestros se llevó a cabo la aplicación de la cultura que le sirvió para consolidar el proyecto político nacionalista. De hecho, fueron quienes llevaron a cabo un cambio cultural utilizando la Secretaría de Educación Pública (SEP). Propagaron los conocimientos y valores, no solo en el salón de clases, sino también fuera, en otro terreno de aplicación (o informales). Pero algunos maestros se sentían atraídos por la música afroamericana y la cultura cosmopolita euroestadounidense en general, lo veían como expresión de la modernidad, que coincidía

⁴⁵⁸ Antonio Malacara, *Atlas del jazz en México*, op. cit., p. 177.

⁴⁵⁹ *Ibid.*, p. 178.

con el proyecto de civilización occidental al que admiraban los grupos de poder político y económico mexicanos.

“Chuy” Irigoyen Rasgado solía hacer composiciones muy particulares, que mostraba el jazz dominante de su época. Solía compartir sus conocimientos musicales con sus estudiantes.⁴⁶⁰ Sus obras se ubican entre el decenio de 1930 y 1940, periodo de auge del foxtrot (y en parte el swing) y una de sus composiciones en torno a estos ritmos fue *Malta*, que sobrevivió hasta nuestros días. Sin embargo, también componía boleros y sones como *La misma noche*, *Cruel destino*, *Punto final*, *Vida y amor*, *El penúltimo beso*, *Vuelve otra vez*, *Emperatriz*, *Renunciación* y *Tehuana*.

2.1.5. En el centro del país: entre el foxtrot y el jazz

En Puebla los músicos locales, en contacto con los intérpretes del resto del país, los afroamericanos y la difusión por parte de la industria político-mediática, retomaron el foxtrot y en cierta manera el jazz (el dixieland y el swing) de manera continua desde su proliferación en el territorio nacional. En el decenio de 1920 surgieron una serie de orquestas compuestas de quince músicos, regularmente pequeñas en relación a las porfirianas. Siguieron la tradición de las de los circos, por ser grupos pequeños, que arribaban a la ciudad desde el siglo XIX y principios del siguiente. Se contrataban para hacer improvisaciones musicales en los espectáculos circenses, convirtiéndose en un antecedente del trabajo improvisatorio que coincidió con el jazz. Algunos circos que arribaban al Estado, llegaban sin orquesta y buscaban a músicos locales para armar una, con el fin de complementar sus espectáculos.⁴⁶¹ Esas experiencias fueron los antecedentes de los nuevos ritmos afroamericanos que estaban por establecerse: el foxtrot y el jazz.

En San Antonio, en el Centro Histórico de Puebla, lo que fue la llamada Zona Roja, un grupo importante de orquestas locales se contrató para tocar en los salones de baile y cabarets. Aristeo Morales, siendo un músico que laboraba para distintas orquestas durante largos años, solía ejecutar ritmos afroamericanos (jazz) y afroantillanos (danzón), que se interrumpiría con su muerte acaecida en el decenio de 1970. Su orquesta alternaba con intérpretes como el pianista Agustín Lara, quien entre 1927 y 1928 llegó allí contratado para tocar en ese lugar, y en donde empezó su periodo más productivo siendo el lugar

⁴⁶⁰Decía Óscar Xavier Martínez que “algunas de las composiciones que se tocaron con las bandas que él formó tenían una notación muy curiosa, porque las notaba como “Suin”, ése era su indicativo; obviamente no sonaba a swing, pero de alguna manera Chuy conocía el swing de aquella época”. *Ibid.*

⁴⁶¹ *Ibid.*, p. 199.

más representativo de la ciudad en torno al entretenimiento, por lo que no es casual que el pianista haya estado allí.⁴⁶² La música que se reprodujo, según la información de Antonio Malacara, no solo se limitaba a Aristeo, sino a varias generaciones que llegaron a ser parte del personal que trabajaba en el entretenimiento masivo dominante,⁴⁶³ que había iniciado con los circos, y continuó con los cinematógrafos, los salones de bailes y los teatros de tanda. Sin embargo, este lugar entró en decadencia con los efectos de la crisis de 1929; poco después se refundó, pero al norte de la ciudad, llamada 90 Poniente, favorecida con el desarrollo de las vías de ferrocarril, y permitiendo el arribo y nuevo contacto con músicos mexicanos y estadounidenses que alimentaron el intercambio de los ritmos que entraban en auge.

En León, Guanajuato, la industria político-mediática dominante se estableció paulatinamente desde los primeros años del nuevo siglo. Es un medio por el que permitió la expansión de las relaciones sociomusicales afroamericanas. En el caso de la industria circense, por citar un caso, generó las primeras condiciones para el desarrollo del jazz; aunque se reproducía a nivel nacional, su cercanía con Guadalajara, Monterrey y Ciudad de México desde donde atravesaban algunas líneas de ferrocarril por el que se desplazaban los músicos, aceleró la expansión de esos ritmos. El Circo Atayde Hermanos, fundado en 1888 en Mazatlán, Sinaloa, quien experimentaba por uno de sus momentos más prolíferos,⁴⁶⁴ también produjo el desplazamiento de los músicos que ejecutaban los ritmos afroamericanos y afroantillanos. Dedicado a entretener a las “familias mexicanas” y no solo a los infantiles, desde principios de nuevo siglo integró a sus espectáculos (el llamado arte escénico) a grupos musicales, cuyas presentaciones se daban por temporadas. En el decenio de 1920 este circo fundó su orquesta de jazz o *jazzband*, en un periodo en que gran parte de esas empresas reorganizaron sus espectáculos.⁴⁶⁵

Esos cambios empezaron a darse luego del ascenso del entretenimiento dominado por el baile que obligó a las empresas de circo a tomarla en cuenta. Si bien fue una iniciativa impulsada por los hermanos Orrin desde principios de siglo: adaptar a sus espectáculos la músicaailable en vivo, mucha de ella foxtrot y en algunos casos jazz. El Circo Atayde viajaba a lo largo y ancho del territorio nacional trasportándose, en la mayoría de las

⁴⁶² Agustín Lara, *Canciones*. Edición e investigación de Pável Granados, México, Océano 2008, pp. 7-8.

⁴⁶³ Antonio Malacara, *Atlas del jazz en México*, op. cit., p. 199.

⁴⁶⁴ Columba Vértiz De La Fuente, “El Circo Atayde lanza un SOS”, en *Proceso*, 22 de abril de 2018, núm. 2164, p. 33.

⁴⁶⁵ Antonio Malacara Palacios, *Atlas del jazz en México* op. cit., p. 117.

ocasiones, por ferrocarril, siendo un mecanismo de expansión y contacto entre los músicos y los ritmos en ascenso. Una parte del maquinismo capitalista (los ferrocarriles), se relacionó con el espectáculo circense y el jazz. Los circos también fueron los medios por los cuales se crearon relaciones sociomusicales y se expandieron y se difundieron estos ritmos. Las orquestas se contrataban en los lugares en los que arribaban los circos, manteniéndose hasta el decenio de 1950 cuando el tiempo de los músicos de orquestas de baile, entre las cuales se encontraban las de jazz, se daban nuevos cambios, es decir, se exponía una nueva ruptura, límites de desgaste y decadencia motivadas por el contexto económico, político, militar y cultural. Se podría considerar que en cada estado que visitaban, había orquestas disponibles para asistir a esas empresas. *El Circo Unión*, por citar un caso, llegó a León, Guanajuato a fines del decenio de 1930 a dar algunas temporadas, y ya desde entonces decidió fundar su propia orquesta de jazz (*jazzband*): la Orquesta Unión. El Circo Unión nació en 1938, años en los que esta industria se consolidaba, y los salones de baile contrataban a músicos quienes organizaron sus propias orquestas. De las cuales se les daba el nombre de la empresa que la fundó. La mayoría de los circos integraron música afroamericana en vivo, pues el espectáculo exigía nuevos cambios. En los salones cinematográficos ambulantes de León, se presentaban orquestas y músicos solistas para hacer la música de acompañamiento.⁴⁶⁶

2.1.6. Los ritmos síncopados en la capital: una experiencia representativa

En la Ciudad de México se concentraron las relaciones sociomusicales entre los intérpretes que ejecutaban, en nuestro caso, los ritmos afroamericanos y afroantillanos. Se convirtió en el espacio geográfico urbano-industrial más representativo del país. Fue el centro de la experiencia en la reproducción y difusión de culturas cosmopolitas como el cine, la música, la pintura, la poesía, entre otras, principalmente de procedencia estadounidense y europea. Aquí la industria político-mediática como un instrumento del poder capitalista se impuso de manera decidida, y los beneficios político-ideológicos con los que elabora y reconstruye la sociedad mexicana capitalina al establecer sus ideas, sus valores, su concepción del mundo y su cultura se volvieron en un presente eterno. El proyecto de civilización occidental que ha pretendido encausar el México imaginario, tuvo algún resultado y se manifestaba en el consumo de esos nuevos hábitos, y la música de no dejaba ser parte de ese proceso. Como veremos en seguida, en la capital del país se

⁴⁶⁶En la calle Pino Suarez, en la zona Centro, regularmente se instalaba un cine para presentar dicho espectáculo, de acuerdo con Jorge García Hernández. *Ibíd.*

generó en mayor medida la reproducción de las relaciones sociomusicales de los nuevos ritmos; el más representativo del tiempo de los músicos de jazz de este periodo. Ya desde la llamada Primera Guerra Mundial y sus consecuencias en todo el mundo y particularmente en México y el Caribe, modificaron en gran medida el tiempo que permite el ascenso de estos ritmos y que simbólicamente se concentró en la capital, sostenido y difundido por la industria político-mediática dominante y de procedencia estadounidense, que impulsó particularmente la industria del baile. Este dejó, en su momento de mayor auge, jugosos beneficios. La versión de los ritmos afroamericanos que se conocerían en territorio mexicano, es la que sostuvo dicha industria. No es aquella, la contestaria, sino la más comercial, es decir, las nuevas condiciones motivadas por el mercado, que generaron nuevas formas de percibir y entender la realidad sonora que se convirtió en dominantes en los primeros decenios del siglo XX.

Entre 1920 y 1930 se mantuvo, en la capital, una población de artistas e intelectuales que, según Serge Gruzinski, “muchas ciudades de Europa envidiarían”.⁴⁶⁷ Desde actores y directores de cine, hasta poetas y músicos, pasando por los fotógrafos y muralistas, dominaron en la escena cultural y política posrevolucionaria. Todas esas elites, pertenecientes al México Imaginario, se sentían atraídas por la cultura cosmopolita euroestadounidense que la reprodujeron a su imagen y semejanza. En medio de esas condiciones, favorecieron el establecimiento y desarrollo de la música afroamericana y la profundización de las relaciones sociomusicales de los intérpretes mexicanos y estadounidenses. Lo que mostraba que el tiempo de los músicos de los ritmos síncopados ligados al baile estaba totalmente legitimados. Sin embargo, se enfrentó algunos grupos de poder dominantes, tales como los periodistas y un cierto grupo de músicos, que no los veían de buena manera. Su atracción se manifestaba en la obra poética de un grupo de poetas de las vanguardias. En donde se exaltaban diversos objetos como el avión, la radio, la fotografía y el jazz. Se hacía en nombre de la civilización y la modernidad con tintes de futurismo y expresionismo, todo lo cual contrariaba a la realidad mexicana tradicional, conservadora, indígena y campesina. La vanguardia de los años veinte inventó su modernidad al diversificar sus manifestaciones que provenían de Francia, Estados Unidos y la URSS. Sus integrantes se reunían en los cafés de moda, en los que también se congregó otro grupo como periodistas, músicos, actores, cineastas, entre otros. Asistían en los cafés Tacuba, La Flor de México, el Sanborn`s, Selecty y América, impulsados por

⁴⁶⁷ Serge Gruzinski, *La ciudad de México. Una historia*, México, FCE, 2004, p. 38.

el frenesí de la vanguardia francesa de entre guerras.⁴⁶⁸ Se volvieron centros no solo reunión de literatos en donde se daban charlas de carácter trivial y frívolo, sino también de espionaje, de asilo de políticos, de exaltación de vivir el mejor mundo posible, entre otros, en el que se tocaba música afroamericana en vivo o grabada. En ese sentido, no solo fue centro de representación y refugio de las élites, sino también de extranjeros, entre los cuales se distinguieron cineastas y músicos. Estos últimos de Estados Unidos, entre los cuales se encontraban algunas orquestas de jazz, compositores y directores de conjuntos musicales como Aaron Copland. Fueron también espacios para las relaciones socioculturales entre los intérpretes mexicanos y afroamericanos en los que se intercambiaban conocimientos musicales. O en su caso apropiaciones.

La capital expresó no sólo el simbolismo, sino concentró los resultados de la Revolución, entre ellos la cultura nacionalista, sin dejar de lado que también se amplió la cultura cosmopolita euroestadounidense, a la que una parte del México imaginario aspiraba. Aunque se contaron también músicos de las orquestas militares, así como sectores populares y marginados, entre estos, pueblos originarios que se sentían atraídos por la música afroamericana. La citada capital se convirtió en el área por antonomasia del desarrollo político-económico capitalista más avanzada que ciudades como Monterrey y Guadalajara. De ahí que se agrupó la realización de los músicos, la música y el baile, y toda la industria político-mediática estadounidense dominante que se desarrolló y que la hizo posible. No es casual que fuera el lugar en donde se desarrollaron y consolidaron varias tendencias culturales. Se entiende, de esta manera, la producción y reproducción de las relaciones sociomusicales, tanto popular como académica, tales como el nacionalismo, la afroantillana (son, danzón) y la afroamericana (jazz, fox-trot y charlestón) e inglesa (one steps).

Los espacios urbanos de la capital más representativos y simbólicos de la revolución fueron el Zócalo, la Alameda, los teatros, los cabarets, los salones de baile, que eran, en parte, la consolidación de la industria político-mediática dominante. Allí se vivía la experiencia que redimía un estrato social o asentaba una solvencia económica producto del poder adquisitivo, sobre todo antes de los efectos de la crisis de 1929 y luego de la lenta recuperación. Las rupturas trajeron consigo múltiples cuestionamientos a las relaciones con el tiempo, por lo que los efectos de esta crisis impidieron una continuidad

⁴⁶⁸ *Ibid.*, p. 43.

en la realización de los ritmos síncopados. De hecho, la reproducción del consumo ligado al baile y esos ritmos se interrumpió más de un par de años, recuperándose luego, pero modificándose los espacios de la industria político-mediática dominante para la ejecución de los mismos, pues algunos, como los salones de bailes se refundaron y otros desaparecieron.

En medio de este contexto, producto también del individualismo que se consolidó en el México urbano, nacionalista y a la vez cosmopolita, se encontraba la posibilidad de popularizar y ampliar las celebraciones y diversiones de la abundancia. La práctica de esa realización, asignó nuevas visiones de lo que sería el dominio de la renovación de un orden social. El proyecto político y económico, construido desde el siglo XIX, representaba una ruptura y continuidad luego del advenimiento de la Revolución de 1910-1917. Como decíamos antes, es un periodo de catástrofes que un público, en ocasiones, buscaba olvidarse asistiendo a los lugares en los que se ejecutaban los ritmos síncopados. Ese ambiente, en el nuevo siglo, es parte de lo que las elites mexicanas crearon con el proyecto que se trazó por el sendero de Occidente, en su versión estadounidense.⁴⁶⁹ Una parte de la música que producían y reproducían los músicos en el naciente nuevo siglo, formaba parte, de alguna manera, del proyecto trazado por el México imaginario para integrarse en la civilización moderno-capitalista occidental. Aunque una parte de la subcultura como el jazz o el danzón no tengan que ver en él, se los apropiaron y se representaron como parte de la modernidad y civilización occidental.

En la capital se establecieron movimientos bailables, es decir, se manifestaba lo que hemos llamado la Era del Baile luego del fin de la Revolución. Sus partidarios mexicanos siguieron la tradición bailable afroamericana como el foxtrot, el jazz, el charlestón o el one steps.⁴⁷⁰ Esos movimientos eran, a su vez, símbolos del dominio del nuevo tiempo, en los que participó una parte por la pequeña burguesía, aunque también una parte

⁴⁶⁹ Aunque ese proyecto ya se había establecido desde el siglo anterior, pues de acuerdo con Guillermo Bonfil Batalla, “El surgimiento y la consolidación de México como un estado independiente en el traspaso turbulento del siglo XIX, no produjo ningún proyecto diferente, nada que se aparte de la intención última de llevar al país por los senderos de Occidente. Las luchas entre conservadores y liberales expresan sólo concepciones distintas de cómo alcanzar esa meta, pero en ningún momento la cuestionan”. Guillermo Bonfil Batalla, *México profundo. Una civilización negada*, México, Conaculta, Grijalbo, 1990, p. 103.

⁴⁷⁰ Dichos bailes mostraban seguridad y espontaneidad en su postura en los escenarios, como asegura Scott Cupit en el caso del charlestón, por citar un caso: “es un baile callejero que, aunque no requiere la postura erguida formal de los salones de baile de salón, se acerca más a esta postura que el Lindy hop [...]. (Si bien, en ocasiones se) mantiene erguido y orgulloso”. Scott Cupit, *Swing. Modas, música, cultura y pasos básicos*, México, Larousse, 2016, p. 56.

importante de obreros, campesinos e incluso algunos de los pueblos originarios.⁴⁷¹ Así, dichos ritmos que se establecieron en la Ciudad de México, se abrieron camino como música de baile social que trastocó a algunas clases sociales mexicanas, por eso su reacción para deslegitimarlos. De hecho, revolucionaron y transformaron, al mismo tiempo, a la pequeña burguesía y a obreros y campesinos. Desde principios de siglo, el baile social dominado por una parte de las élites, pero también consumido por otras clases sociales, empezó a transformarse con la consolidación de los nuevos ritmos. Eric Hobsbawm destaca dos aspectos que muestran los cambios en el baile en esta época que se extendieron en gran parte del mundo occidental, incluida América Latina. Por un lado, refiere que el baile urbano ya había dejado de ser una ocupación de temporada y solo vinculada a ocasiones especiales, para practicarse como actividad regular, social, masiva y de ocio, sobre todo en clubes o salones de baile, como veremos en el caso de México. Por otro lado, el baile perdió ceremonia y se volvió más sencillo, fácil de aprender y menos difícil y agotador.⁴⁷² Esta manera de percibir y de apropiarse de las nuevas fórmulas de practicar el baile se extendió a México y contagió a los mexicanos de las zonas urbanas, particularmente de la capital. Las empresas de la industria político-mediática dominante tuvieron que ver en el impulso del baile. La prensa amplía su propaganda para inducir a su consumo. En el *Universal Ilustrado*, como veremos y por citar un caso, solía publicar numerosos artículos que referían a cómo aprender a bailar.

Con la influencia estadounidense se distinguieron estas y otras actitudes que se expandieron y crecieron, que entraron en auge desde el decenio de 1920, siendo parte de la nueva temporalidad en las relaciones sociomusicales de los intérpretes y los ritmos afroamericanos. Este proceso cultural se impuso paulatinamente en todo el país, particularmente en la Ciudad de México, generando encuentros que transformaron el entorno social y cultural. Dicha cultura fue aceptada y reproducida por una parte de la población entre las distintas clases, cuya admiración se mostró con fervor que lo relacionaban con la modernidad. Eso no quiere decir que no hubo reacción en contra, por el contrario, el rechazo entre varios grupos sociales y culturales también se contó en el país, cuyos impugnadores, de los que se conocen, fueron algunos músicos y un grupo de

⁴⁷¹ Cupit asegura que el charlestón: “es un baile de ocho tiempos. Para empezar, el compás es simple y hace así: golpe (tap), paso (step), golpe, paso. El término golpe (tap) indica que no se pone peso sobre el suelo, y se trata de eso, un golpesito”. *Ibid.*, p. 57.

⁴⁷² Eric Hobsbawm, *Gente poco corriente. Resistencia, rebelión y jazz*, Buenos Aires, Crítica, 2013, p. 243.

periodistas. En realidad, se ubicaba dentro de un proceso de una renovación cultural occidental que partía del país vecino del norte, y se expandía por América Latina.

Una de las reacciones en contra de los ritmos afroamericanos provino en un primer momento de la prensa, entre la que se distingue *El Universal Ilustrado* y *El Universal*. En el caso del primero, publicó artículos que tenían la intención de frenar su influencia en México, pero también lo destaca como una expresión cultural digna de atención.⁴⁷³ Luego también se manifestaron algunos músicos de la academia. Muchos de sus detractores publicaron en la prensa sus opiniones que llegaron a tener cierta repercusión, principalmente entre una parte de las elites y una pequeña parte de las clases populares, en las que se encontraban precisamente los músicos que no consintieron estos ritmos. Sus contactos con la prensa, les permitió ser vocero y, al mismo tiempo, trasmisor de opiniones en torno al jazz. Había una relación entre la prensa y el poder político, en tiempos en que el país se encontraba un periodo de efervescencia motivado por la Revolución y la construcción de un nuevo Estado. La supuesta “información” que ejerció y difundió la prensa dominante consideró “enemigo” a aquel que modificaba o intenta modificar el orden establecido, o a quien no respetaba su discurso. De hecho, la prensa perseguía algunos objetivos políticos, económico y sociales o en su caso “científicos”. En el caso del diario *El Universal*, sus articulistas de opinión sostenían su discurso apoyándose de conceptos como “invasión”, “demonio”, entre otras cuestiones, para imponer miedo entre sus lectores, que regularmente pertenecía a una clase de mayor condición social que el resto de la población. El periodista Abate Benigno de *El Universal*, por citar un caso para no alargarnos en un tema que requiere un análisis especial, publicó un artículo el 9 de mayo de 1921, en el que refería no tanto al jazz, sino a la prohibición del baile: “en que comenta la petición de que se prohibieran estos bailes por inmorales”.⁴⁷⁴ Meses después, es decir, el 20 de noviembre de ese año en el mismo periódico, se publicó un artículo que hacía referencia a esta música con el título *La invasión del jazz* del periodista Jacobo Dalevuelta. Allí transcribió una parte de una entrevista que le hizo al músico compositor Miguel Lerdo de Tejada (1869-1941), quien no difería de la postura del periodista.⁴⁷⁵ De aquí que podemos comprender la actitud de

⁴⁷³ Gerardo Mendoza Gutiérrez, *Orígenes del jazz en México, 1923-1928 (Un acercamiento histórico desde El Universal Ilustrado)*, op. cit. p. 67.

⁴⁷⁴ Alain Derbez, *El jazz en México. Datos para esta historia*, op. cit., p. 187.

⁴⁷⁵ Jacobo Dalevuelta, “La invasión del jazz”, *El Universal*. El gran diario de México, 20 de noviembre de 1921, año VII, tomo XXI, no. 1, 859, tercera sección, p.2.

un grupo de músicos que no simpatizaba con los ritmos afroamericanos. Cabe decir que se dirigían hacia los ritmos, pero no contra los músicos que los ejecutaban, o quizá eso era lo que daban a entender. Con el tiempo esta parte de la prensa fue cambiando de tono, fue un poco más tolerante, aunque no dejó de ser parte esa realidad musical. Lo que queremos decir es que el tiempo de los músicos y estos ritmos no gozaron de una realización plena. Será con el cambio del tiempo de los músicos de jazz, es decir entre 1940 y 1950, que un grupo de periodistas apoyará de cierta manera la ejecución de los ritmos síncopados o cambió de actitud.

Los ritmos afroamericanos en el periodo posrevolucionario mexicano se ejecutaban dentro del apogeo del consumismo obligado, en el que una fracción de la pequeña burguesía renovó las normas morales para hacer frente a las que trastocaban el orden cultural dominante, que tuvo el apoyo de las instituciones gubernamentales y un grupo de fervientes católicos. Esta última, cuya clase promovió una educación defensora de la familia y la moral católica, ocasionó una confrontación con el consumo y prácticas culturales de otras latitudes como la música popular y entretenimiento masivo euroestadounidense y afroamericano. Esto no impidió que se estableciera la industria político-mediática estadounidense como comercios, centros de entretenimiento y almacenes como espacios de consumo y socialización.

La música afroamericana y las relaciones sociomusicales de los intérpretes empezaron a gozar de apogeo en el periodo posrevolucionario que compartió con los ritmos afroantillanos, aunque estos gozaron de mayor fuerza. Aun así, la universalización del espectáculo procedente del país vecino del norte se impuso paulatinamente. Generando nuevos hábitos, procesos, fantasías, sueños y personajes ficticios. Se distinguieron dos expresiones musicales que se alimentaron y al mismo tiempo se diferenciaron mutuamente, que fueron parte del desarrollo cultural durante el proceso de industrialización.

Los nuevos grupos que se impusieron en el poder del Estado y modificaron las estructuras políticas, económicas y socioculturales, destacándose la promoción de una política nacional-desarrollista. Abrieron y posibilitaron las condiciones para la presencia de nuevas manifestaciones sociales. En lo cultural, el nacionalismo adquirió gran importancia. Desde 1910, luego de iniciarse la lucha revolucionaria, permitieron nuevos

cambios en la vida musical, dando inicio a una etapa denominada “pre-nacionalista”.⁴⁷⁶ El período nacionalista musical, sin embargo, dominó entre fines de 1920 y los primeros años de 1950. El cual se distinguió, en parte, por el papel que jugaron la Orquesta Sinfónica de México y el compositor Carlos Chávez en la construcción de una identidad nacional musical apoyado por el Estado; sin dejar de lado a otros músicos que tuvieron un papel importante. Al mismo tiempo, figuró el influjo cultural euroestadounidense, que en menor medida tendió a penetrar en la sociedad mexicana; tal es el caso de la música afroamericana como el jazz, el foxtrot y el charlestón.⁴⁷⁷

El crecimiento económico en la realidad urbana de la capital hizo posible la llegada de nuevos migrantes procedentes del campo que buscaban un mejor nivel de vida.⁴⁷⁸ Al mismo tiempo, se consolidaba la industria político-mediática estadounidense a la par de la economía. Una mayor cantidad de población concentrada en esa y otras ciudades también fue la oportunidad para el desarrollo de dicha industria, pues cuanta más gente se aglutinaba en un solo espacio, más fácil y más rápido permitía crear una nueva relación acorde a las nuevas condiciones de consumo. La finalidad, entre otras cosas, consistía en lucrar con las nuevas relaciones económicas, en donde las relaciones sociomusicales de los intérpretes que ejecutaban los ritmos afroamericanos estaban presentes. En el decenio de 1920, los grupos de poder articularon en la industria político-mediática un orden social de acuerdo a su visión del mundo, creando un mercado que continuó expandiéndose en los siguientes años. Solo se detuvo y luego se transformó, en cierto sentido, con los efectos de la crisis de 1929.

Los nuevos grupos de poder que surgieron de la Revolución y que se impusieron durante la posrevolución, correspondía a una clase usufructuaria y detentadora de los grandes logros. Por un lado, representó posibilidades inmediatas que se expresaron en la cultura de consumo. Una de esas relaciones se dio con la creación y desarrollo del entretenimiento masivo de tipo estadounidense como los salones de baile, los cabarets, la prensa político-mediática escrita (que funcionó regularmente como espectáculo), la radio, entre otras. Además, el desarrollo de la industria turística con similares características del país vecino

⁴⁷⁶ Dan Malmström, *Introducción a la música mexicana del siglo XX*, op. cit., p. 16.

⁴⁷⁷ Luego lo serían el rock and roll y el blues.

⁴⁷⁸ Diane asegura que “La población total de la ciudad de México pasó de 541 516 habitantes en 1900 a 729 153 en 1910, lo que significa un incremento de 33%; para 1921, la población había aumentado otro 26% y llegó a 903 063”. Diane E. Davis, *El Leviatán. La ciudad de México en el siglo XX*, México, FCE, 1999, p. 50.

del norte como los hoteles, en los que también tuvieron lugar las relaciones sociomusicales de las orquestas de jazz mexicanas como estadounidenses. Los lugares más representativos, entre otros, fue el Hotel Regis fundado en 1914 y el Salón México en 1920, en donde las grandes orquestas ejecutaron los ritmos síncopados y en el que se dieron cita diversos públicos de las diferentes clases sociales. Por otro lado, el planteamiento del proyecto nacionalista musical. Estas, en algunas ocasiones, se enfrentaron entre sí, porque son diferentes en lo ideológico como en lo práctico. Sus inquietudes comenzaron a cristalizarse dentro de una serie de reivindicaciones sociales y grandes proyectos, entre otros, los político-culturales.

La rápida expansión de las relaciones sociomusicales afroamericanas que una parte impulsó la industria mediática, puso a la sociedad a sentirse de repente invadida, al no estar acostumbrada a percibir una nueva realidad que le resultaba ajena. La principal reacción, como decíamos antes, fue de rechazo y condena, sobre todo hacia el jazz, foxtrot y charlestón. Los sonidos, desconocidos por aquel entonces y todo lo que los rodeaban, chocaron con lo que hasta ese momento dominaban en el escenario musical.⁴⁷⁹ El nacionalismo musical entró en proceso de gestación, pero bastó para que algunos músicos pertenecientes a esa política cultural pudieran tomar distancia hacia esas nuevas realidades. Representaron nuevos tiempos que no fue fácilmente digerido. Variaban los sectores sociales que reaccionaron frente a esa realidad. La mayoría, grupos de poder del Estado e instituciones y familias católicas. Al mismo tiempo, se dio cierta aceptación en torno a los cambios en la cultura y en la música.

De acuerdo con el historiador Eric Hobsbawm, el estudio del jazz empezó con el negocio y la tecnología, porque allí se sustentó gran parte de su proliferación y desarrollo. En el caso del negocio de la industria político-mediática dominante, consistió en suministrar el ocio y la diversión de las masas.⁴⁸⁰ En México es muy claro que los ritmos afroamericanos estaban íntimamente relacionados con el negocio de esta industria, sobre todo en este

⁴⁷⁹En una correspondencia que mantenía Carlos Chávez con Manuel M. Ponce cuando este se encontraba en una estancia en París, Francia, fechada el 28 de julio de 1930, menciona su rechazo al jazz que le hace saber a Chávez: "hasta hoy contesto tu amable carta (de la cual me enteré por la copia que tuviste la bondad de enviarme, pues la original no llegó ni al Consulado, ni a casa Pleyel ni mi rincón de Mont Cenis) y te pido me dispenses la tardanza en felicitarte -lo mismo que a tus colaboradores- por el magnífico proyecto de recoger con amor e inteligencia nuestros cantos, sobre todo los que se esconden en los lugares distantes de ferrocarril, hasta donde no ha llegado la musa zarzuelera ni la ola invasora del jazz". Carta de Manuel M. Ponce, en Gloria Carmona (Selección, introducción, notas y bibliografía), *Epistolario selecto de Carlos Chávez*, México, FCE, 1989, p. 107.

⁴⁸⁰ Eric Hobsbawm, *Resistencia rebelión y jazz*, op. cit., p. 242.

periodo, que es la primera expresión que conocemos en el proceso continuo de los ritmos afroamericanos en el país. En la tecnología, el ferrocarril sirvió para la conexión de los músicos y la difusión del jazz, pero también las industrias del fonógrafo y la radio que se desarrollaron en mayor medida en la capital. El intercambio sociocultural entre los diversos pueblos, en cierto sentido el México profundo, mostró otro aspecto que subsistió desde mucho tiempo atrás. La nueva realidad empezó a ser influido decididamente desde los primeros decenios del siglo XX. En territorio mexicano, se difundió ampliamente el jazz, pero muchas veces lo que se tocaba era foxtrot, y se asociaba a este.

Esas manifestaciones musicales tenían características propias. No debe confundirse el foxtrot con el jazz. En el caso de la primera, se distinguió por ser un baile de salón. En Estados Unidos la industria político-mediática, así como los músicos, lo popularizaron a principios del decenio de 1910. Consistió en un compás binario con ritmo síncopado, es una derivación que provino directamente del ragtime. De esta música, sin embargo, se desarrollaron luego varias expresiones musicales a principios del siglo XX, entre otras, se encontraba precisamente el jazz.⁴⁸¹ La música afroamericana de baile generalmente se le asignó nombres de animales, a todos se les llamaba en conjunto “trotos”.⁴⁸² El foxtrot se traducía como el trote del zorro. Y a otros se les llamó *buzzard lope* o paso largo del buitre, el *turkey trot* o trote del pavo y el *grizzly bear* o paso del oso. En México no se sabe de la ejecución de estos ritmos, a excepción del foxtrot. Las orquestas que se autodenominaban de jazz, es decir, las *jazzband*, ejecutaban en mayor medida foxtrot y no tanto jazz. El foxtrot que dominó en el escenario musicalailable mexicano, como decíamos, fue un tipo de baile que se asociaba al jazz.

Sin embargo, algunos músicos mexicanos ejecutaban el jazz de Dixieland, así como el ragtime y el jazz de Nueva Orleans, sobre todo en el norte del país, por su cercanía en el tiempo y en el espacio;⁴⁸³ aunque se manifestaron en menor medida. En la frontera norte,

⁴⁸¹ Bennett decía que “existían dos pasos: uno deslizante en dos tiempos por paso y un trote rápido en un tiempo por paso. Más tarde, sin embargo, surgieron muchas variantes del baile”. Roy Bennett, *Léxico de música*, Madrid, Akal, 2003, p. 127.

⁴⁸² James Lincoln Collier, *Jazz. Canción tema de los Estados Unidos*, op. cit., p. 27.

⁴⁸³ El jazz de Nueva Orleans “se caracteriza por tres líneas melódicas que en general son tocadas por una corneta (o trompeta), un trombón y un clarinete. La dirección está a cargo del brillante sonido de la corneta, de la cual se destaca con mucho efecto el sonido pesado y potente del trombón. El clarinete teje también alrededor de estos dos instrumentos sus múltiples hilos melódicos. Frente a estos tres instrumentos melódicos se encuentra el grupo de los instrumentos rítmicos: el contrabajo o la tuba, las percusiones o la batería, el banjo o la guitarra; a veces el piano”. Joachim E. Berendt, *El jazz. De Nueva Orleans a los años ochenta*, op. cit., p. 32.

los intérpretes afroamericanos, así como mexicanos, llevaron esos ritmos a las ciudades fronterizas mexicanas que rápidamente se expandieron a la Ciudad de México. Las relaciones socioculturales que se conectaron entre el norte y el sur permitieron rápidamente su expansión por territorio quizá poco conocido. Pero también directamente por medio de los ejecutantes de nuestro país que trabajaban en Estados Unidos en los años en que florecieron dichos ritmos, que luego introdujeron cuando regresaron a territorio mexicano. El estilo del jazz de Dixieland fue un producto creado y dominado por los músicos angloamericanos,⁴⁸⁴ que no fue tan fácilmente asimilado por los músicos latinoamericanos debido a su ejecución más refinada y relacionada con la experiencia de la cultura angloamericana.

El jazz, no obstante, llegó al centro del país también con la naciente y expansión de la música grabada estadounidense. A principios de siglo, las empresas grabadoras en México eran casi inexistentes. Había empresas que realizaron grabaciones que se hicieron con aparatos portátiles, productos primitivos o precarios que no se escuchaban con fidelidad las ejecuciones. Lo más avanzado provenía del país vecino del norte. La industria y la cultura de consumo masivo de fonógrafos contribuyeron también a la difusión de los ritmos sincopados. No solo porque en ellos se les integraba algunas grabaciones, sino que fue el medio de reproducción y difusión musical en los hogares de la conservadora familia mexicana que una parte aceptaba lo nuevo y lo moderno con gran admiración.

Desde 1897 los fonógrafos se habían difundido en gran parte del territorio nacional. Aunque ya se conocía desde 1876, es en aquel año en que dichos aparatos comenzaron a venderse masivamente.⁴⁸⁵ La tecnología, los sonidos y los negocios, representaron una corriente ideológico-cultural y estética proveniente de Estados Unidos, cuyo propósito, entre otros, consistía en el consumo material masivo, producto de una sociedad moderna. Esas nuevas relaciones de consumo formaron parte de las aspiraciones de una parte de la población del país y de la capital, que continuaba encauzando al país en el proyecto de la

⁴⁸⁴Lo que lo hace ser diferente pues era “menos expresivo, pero con mayores recursos técnicos. Las melodías eran más pulidas, las armonías más ‘limpias’. La formación del sonido no era tan primitiva; pasaron a segundo término los glissandi, el vibrato expresivo, los sonidos arrastrados, y cuando se empleaba todo esto adquiriría siempre un poco el acento de lo consciente, de que era así, pero podía ser de otra manera”. *Ibíd.*, p. 33.

⁴⁸⁵ Juan Santiago Garrido asegura que se fue “amplificando su sonido con una gran bocina metálica. Por medio de cilindros huecos de cera endurecida, introducidos en un eje giratorio y aplicándoles una aguja de acero, se podían escuchar piezas de música conocidas”. Juan S. Garrido, *Historia de la música popular en México*, México, Extemporáneos, 1974, p. 21.

civilización occidental, pues desde muchos decenios atrás mostraba su obsesión por la modernidad. Serge Gruzinski asegura que se manifestaba abierta y atenta por lo nuevo,⁴⁸⁶ pero manteniendo la vista sobre el país vecino.

La distribución y comercialización de partituras también contribuyó a la difusión de los citados ritmos. La aparición y masificación del fonógrafo de fabricación estadounidense, sin embargo, afectaría al comercio de partituras, que pocos años antes ocupaba un lugar privilegiado en el mercado de la distribución, comercialización y consumo en México. La cultura de la partitura tenía largos años, siendo también un medio de difusión ideológica y estética, no solo por su carácter mercantil (individual y masivo), sino también como una forma de reproducción de los sonidos. La aparición del fonógrafo y de la industria discográfica estadounidense que se expandió, puso en segundo plano el negocio de las partituras. El advenimiento de la cultura de consumo estadounidense en el país se apoyó indirectamente de aquellas, pues también fue un medio de expansión, consumo y entretenimiento político-cultural. La aparición de esa industria mostró otra parte de las múltiples interconexiones con el vecino, que motivaron el cambio cultural producto del desplazamiento y transformación permanente de la práctica musical de los músicos.

En medio de las nuevas relaciones de consumo cultural masivo, se desarrollaron y expandieron las orquestas musicales de estilo estadounidense en la Ciudad de México. La cultura de las grandes orquestas tenía una larga tradición. Las orquestas militares ocupaban un lugar privilegiado en el entretenimiento masivo porfiriano. Esta práctica incluso generó que algunas de ellas tocaran no solo en las Exposiciones universales como la del algodón de 1884 en Nueva Orleans, sino en otras partes del mundo, quienes tuvieron un gran impacto y repercusión en el quehacer musical de los siguientes años. Por tanto, la visita e influencia de las grandes orquestas estadounidenses y afroamericanas no resultaron del todo nuevas en México. El sonido que se producía, sin embargo, sí era nuevo.

En Estados Unidos la Original Dixieland Jazz Band (ODJB) masificó el jazz, desplazándose por territorios antes desconocidos, impulsado por el comercio mediático del país vecino que buscaba mercados y espacios de consumo. Las orquestas integradas por músicos blancos representaron un estilo de jazz que, entre otras cosas, generó que se

⁴⁸⁶ Serge Gruzinski, *La Ciudad de México. Una historia*, op. cit., p. 23.

hablara de “éxitos” (composiciones).⁴⁸⁷ De la misma manera llamaron a eso “popularidad”, que se sumó al lenguaje creado por la industria político-mediática. Esa supuesta “popularidad” de la banda se extendió rápidamente por México; esto motivó a que en el ambiente musical mexicano pudiera conocerse el jazz; aunque solo una versión.

Al conformarse la ODJB por músicos blancos, le permitió tener mayores beneficios tanto en términos económicos como políticos y culturales, pues las instituciones que promovieron su música, mantenían la exclusión hacía la producción musical de los afroamericanos. Esto llevó a la rápida difusión de sus ritmos y mayores ofertas laborales, así como de la disponibilidad de grabar sus composiciones. Además, la expansión de su música por América Latina y en el caso de México fue muy perceptible. Cabe recalcar que esta fue una de las versiones del jazz más conocidas en el territorio mexicano. Esta banda practicaba regularmente un estilo de improvisación colectiva. La experiencia improvisadora no se asumía por los solos, sino en la que todos participaban. Los solos se conocían en territorio mexicano, pues se practicaba en muchos espacios. Los llamados “éxitos” de jazz de la ODJB como “Dixie Jazz Banda One Step” y “Tiger Rag” (1917) y “At the Jazz banda Ball” (1919), se conocieron más allá de las fronteras estadounidenses repercutiendo en territorio mexicano. La improvisación colectiva, sin embargo, no era la única que producían esos músicos, también comprendía la improvisación solista. Se halla un ejemplo en la New Orleans Kings en donde un clarinetista y un trombonista hacían sus solo de improvisación (como hacían León Rappolo y George Brunies respectivamente).⁴⁸⁸ Estas formas de improvisación tuvieron cierta incidencia en territorio mexicano cuando esta banda se presentaba en nuestro país, convirtiéndose en un mecanismo de apropiación al reproducir esta manera de ejecutar esos ritmos. No obstante, ya se hacían en los salones cinematográficos en donde se dieron improvisaciones colectivas e individuales. Las orquestas comerciales conformadas por músicos blancos o angloamericanos generaron cierto impacto en México. En primer lugar, en la conformación de bandas de ese estilo. En segundo lugar, y quizá la menos importante, en la práctica de la improvisación colectiva e individual que tomó forma en el quehacer musical mexicano, distinguiéndose en los espacios de la industria político-mediática, particularmente en los salones de baile y cabarets.

⁴⁸⁷ Joachim E. Berendt, *El jazz. De Nueva Orleans a los años ochenta*, op. cit., p. 33.

⁴⁸⁸ *Ibid.*, p. 34.

Dos años después, “At the Jazz banda Ball”, que se había convertido en una reelaboración de standard para uso general, acabó por imponerse el nuevo sonido en las zonas urbanas como la Ciudad de México. Hay poca información sobre las versiones de jazz de Dixieland en territorio mexicano. La mayoría de los informes periodísticos o la opinión de los propios músicos, lo mencionan en términos generales sin definir qué tipo de jazz hacen referencia. Las empresas grabadoras estadounidenses empezaron a acumular gran poder económico desde entonces que, en términos ideológicos, estéticos o culturales, no solo tenía la intención de manipular al crear un cierto sonido que fuera acorde a su visión del mundo, sino también en crear espacios de consumo en el que fueran consumidas sus mercancías, dándole mayor publicidad y difusión más allá de sus fronteras territoriales.

La palabra que definía una parte de los ritmos afroamericanos, es decir jazz, empezó a adquirir un carácter masivo. Si bien se conoció desde 1913, es en 1917, año en que la música de ODJB se expandió comercialmente, en que el nombre se convirtió de uso generalizado y de consumo que traspasó incluso a la práctica de la música. Un fenómeno que adquirió una particularidad en México. Las empresas de cigarros, por citar un ejemplo de la industria político-mediática dominante, se la apropiaron para nombraron a uno de sus productos con ese nombre. La palabra estaba relacionada con el mercado de consumo masivo de muchos productos o mercancías de moda de la época. Es un invento de la industria político-mediática estadounidense, sobre todo del periodismo convencional. Esto se puede constatar con la opinión de los propios que se negaron a aceptar que su música se encajonara en un concepto que poco definía lo que interpretaban.⁴⁸⁹ Incluso el llamado “crítico” de jazz surgió del ámbito del periodismo que se creyó un experto en esos ritmos.⁴⁹⁰ Los músicos, en realidad, no intervinieron en la forma en cómo se definió. Aunque con el tiempo una parte de los músicos terminó por aceptar el término. El afroamericano Amiri Baraka, hablaba de la manipulación de los “críticos” blancos en

⁴⁸⁹ Algunos músicos estadounidenses, por citar un caso, no aceptaban el término jazz para definir su música. Lester Bowie, entrevistado por Víctor Roura, le decía que ese término no quiere decir más que mierda. No era un nombre apropiado para definir su música. A los músicos, en muchos casos, nunca les gustó. No estaban de acuerdo que a su música se le describiera con este calificativo. La razón estribaba en que resultaba ajeno a la realidad musical y que gente como los periodistas le impusieron ese nombre. Otros músicos como Duke Ellington y Miles Davis se negaron también a aceptar este término. Víctor Roura, “Art Ensemble of Chicago”, en *El viejo vals de casa. Textos de periodismo musical*, México, Universidad Autónoma de Puebla, 1984, p. 69.

⁴⁹⁰ Los editores del diario electrónico llamado Rebellion.org, entre ellos Luis Carlos Muñoz Sarmiento que se auto define “crítico de jazz”, se negaron a publicar un artículo en el que hago una crítica al papel que tiene este supuesto “crítico”.

torno al jazz que en la mayoría de los casos eran ajenos a la producción de esos ritmos.⁴⁹¹ En la capital mexicana de los primeros decenios del siglo XX, la música que la definía (la palabra descriptiva “jazz”) y la industria mediática que la controlaba, fueron productos meramente comerciales. No tenían ninguna relación con la experiencia de los músicos mexicanos o afroamericanos. Esta versión fue recibida con entusiasmo por la elite empresarial y una parte de la pequeña burguesía mexicana, representantes a su vez de una parte del México imaginario.

Los propietarios de la industria político-mediática y los de la producción de cigarros y licores se la apropiaron para constituir una nueva institución que impulsara su consumo, dentro de los linderos de la vida urbana de la Ciudad de México. De hecho, eran los mismos que poseían un salón cinematográfico que una fábrica de cigarros, que después se hicieron de algunas estaciones de radio, en las que difundieron los ritmos afroamericanos y contrataron a músicos que también la interpretaban en vivo con un pago ínfimo o sin ello. Dominaron la producción y el consumo de lo que fue entretenimiento masivo. Muchas otras prácticas se impusieron en la vida urbana que en la capital se mostró de manera más abierta y decidida, donde se concentraban los centros de poder político, económico y cultural. La empresa Compañía cigarrera *El Buen Tono*, puso a la venta “nuevos” cigarros imprimiéndole el nombre de jazz a ese producto.⁴⁹² Este producto fue llamado Jazz Extra.⁴⁹³ Con base en la producción y difusión masiva de lo “nuevo”, la empresa hizo suponer “nuevas” relaciones con las cuales incitó a que no solo se aceptara y consumieran estos productos, sino de estar a la altura de los “nuevos” tiempos. La intención consistió también en satisfacer las necesidades que no dejaron de ser artificiales.

El jazz y todo lo que lo rodeó tuvieron un fuerte impacto entre las elites intelectuales universitarias. Los grupos de las vanguardias que vivieron un periodo de esplendor a inicios del siglo XX, algunos se sintieron atraídos por los ritmos afroamericanos. Una parte estaba ligada directa o indirectamente con los músicos del llamado nacionalismo musical. Les atrajo esa música cuando escucharon a algunos músicos de jazz en su visita

⁴⁹¹ Decía que “generalmente los críticos se han preocupado primero por la apreciación de la música antes que entender la actitud y el contexto sociocultural que la produjo. Esta diferencia implica que el potencial crítico de jazz solo debía apreciar la música, o lo que él creía que era la música, y no debía entender o preocuparse por las actitudes que la producían, excepto quizás como una consideración sociológica”. Leroi Jones (Amiri Baraka), “El jazz y la crítica blanca”, en *Black music. Free jazz y conciencia negra 1959-1967*, Buenos Aires, Caja negra, 2013, p. 15.

⁴⁹² Alain Derbez, *El jazz en México. Datos para esta historia*, op. cit., pp. 100-101.

⁴⁹³ Jesús Flores y Escalante, *Historia documental y grafica del danzón en México: Salón México*, op. cit., p. 94.

por algunas ciudades de Estados Unidos, e incluso Europa. El sistema de relaciones socioculturales que imperaba, es decir, las interconexiones entre las dos partes, nuevamente tuvo una importancia fundamental para el desplazamiento y transformación permanente de la práctica y gusto musical. El movimiento literario llamado “estridentismo” se sintió muy entusiasmado por estos ritmos; se trataba un grupo artístico de vanguardia de los años veinte que se caracterizaba por su análisis cultural plural. Este se vio incitado por la música afroamericana, la cual se superponía sobre la realidad mexicana. Los conceptos que en ese tiempo influyeron en los estridentistas, fueron “revolución” y “vanguardia”, que se relacionaba con las nuevas expresiones cosmopolitas dominantes del momento. En uno de sus manifiestos declaró su propósito cosmopolita, al mismo tiempo, su espíritu maquinista. Vanguardias, jazz y tecnología (máquinas), estuvieron íntimamente relacionados. Todas estas influencias se manifestaron en la sociedad occidental moderna, donde los ritmos afroamericanos formaban parte.⁴⁹⁴

El movimiento se movió dentro de dos tensiones definitorias, por un lado, en la raíz nacional, por el otro, en las tendencias internacionales.⁴⁹⁵ Las condiciones sociales en que surgió, se mostró como un movimiento mexicano, pero teniendo como referencia las vanguardias europeas. Entre sus integrantes, sin embargo, influyó la cultura euroestadounidense. En el decenio 1920 una parte de sus integrantes visitaron algunas ciudades estadounidenses, contactándose con los músicos afroamericanos de jazz. Esa cercanía con los músicos y ritmos afroamericanos influyeron en el movimiento.

El estridentismo lo fundó el poeta Manuel Maples Arce (1898-1981) a finales de 1921 con la aparición de la revista *Actual*. Tuvo un periodo de vida corto y a partir de 1927 dejó de ser un movimiento. Sin embargo, durante ese tiempo, fue un grupo con gran influencia internacional, compitiendo con los Contemporáneos.⁴⁹⁶ Los estridentistas regularmente relacionaban el jazz, el foxtrot junto con otros fenómenos de la época que se reflejaba en su obra poética.⁴⁹⁷ El estridentismo, en realidad, tenía un carácter opuesto

⁴⁹⁴ El poema “Estación” de Germán List Arzubide, por citar un caso, decía lo siguiente:

“Mientras las locomotoras bufan su impaciencia/
las arañas tejen/
su tela con hilos de música/
para apresar la mariposa eléctrica”.

Benjamín Valdivia, “La vanguardia estridentista”, en Rogelio Guedea (coordinador), *Historia crítica de la poesía mexicana*, México, FCE, 2015, p. 394.

⁴⁹⁵ *Ibíd.*, p. 384.

⁴⁹⁶ Guillermo Sheridan, *Los contemporáneos de ayer*, México, FCE, 2003, p. 126.

⁴⁹⁷ Alain asegura que “Ese término es incluido por los miembros del movimiento literario llamado Estridentismo al lado de velocidad y de ondas hertzianas, en su particular diccionario colectivo echado a

al jazz, pues aquel “no es un arte que esté al alcance del pueblo, ni en su factura ni en su percepción, pues se plantea como el más avanzado objeto de la sensibilidad actual, asequible sólo para espíritus refinados”.⁴⁹⁸ En tanto que el jazz, adquirió un carácter masivo y popular, accesible a amplias masas de la población. Esta posición que aparentemente podríamos considerar como contradictoria, se expresó también por su carácter progresista. Veían en el jazz una expresión de la modernidad y una cultura que cambiaría las relaciones culturales dominantes en México. Lo cierto es que esta música rompió con los cánones de la sociedad conservadora, teniendo una especie de carácter subversivo que de alguna forma coincidía con la postura de los estridentistas. El progresismo en la historia de México, sin embargo, ha tenido una relación íntima con las elites o ha sido impulsada por estas. No han sido las clases explotadas y marginadas las que lo han promovido. En la vanguardia estridentista, no obstante, convergía la rebelión contra las tradiciones, el humor, la crítica, las rupturas formales y la renovación expresiva. Se inscribía íntimamente con el jazz, no solo por su aspecto cultural, sino por su carácter musical. Gerardo Mendoza plantea que el estridentismo, particularmente Árqueles Vela, promovió una doble significación del jazz, por un lado, lo refería a la modernidad, por el otro, al primitivismo, y lo promovía como una exótica moda comercial.⁴⁹⁹ Esto tiene algo de cierto pues algunos se sentían influenciados por el sentimiento de la modernidad, pero al mismo tiempo, por sus prejuicios raciales que influyó en las distintas clases sociales de la época.

El jazz, sin embargo, se convirtió en un objeto de consumo masivo en gran parte del territorio nacional. Penetró en muchos hábitos culturales de las diferentes clases sociales del México posrevolucionario. Se expandió por el centro del país luego que algunos músicos mexicanos decidieron volver de Estados Unidos tras las Exposiciones universales, sobre todo desde la Industrial Universal y Centenario Algodonero de Nueva Orleans en 1884. Durante el periodo revolucionario (1910-1917) esos músicos que anteriormente integraron algunas orquestas estadounidenses en aquel país, organizaron orquestas de jazz en México, y mantuvieron vivo el campo musical afroamericano en

andar en diciembre de 1921 con “los incendios fonográficos”, “gritos acorralados” y “niñas foxtroteantes” insertos en la publicación que el papantleco Manuel Maples Arce (1898-1981) hizo del volante Actual No. 1. Jazz es, para algunos, sinónimo de inconsciente frenesí (en alguna publicación se habla del intenso beso-jazz de moda en Hollywood) y exacerbada frivolidad [...]”. Alain Derbez, *El jazz en México. Datos para esta historia*, op. cit., p. 101.

⁴⁹⁸ Benjamín Valdivia, “La vanguardia estridentista”, op. cit., p. 386.

⁴⁹⁹ Gerardo Mendoza Gutiérrez, *Orígenes del jazz en México, 1923-1928 (Un acercamiento histórico desde El Universal Ilustrado)*, op. cit., p. 103.

Latinoamérica que se había desarrollado en aquellas tierras. La actividad de dichas orquestas proliferó debido a la profundización y ampliación del comercio mediático estadounidense en territorio mexicano.⁵⁰⁰ Los miembros de las bandas que tocaron a lo largo y ancho de Estados Unidos formaron las primeras orquestas en México,⁵⁰¹ quienes seguían teniendo fuertes vínculos tanto sociales como musicales con los afroamericanos y angloamericanos. Eso llevó, por mencionar un aspecto, a que los ritmos que ejecutaron en Nueva Orleans o Nueva York, se intentaron tocar también en tierras mexicanas. Si bien el conflicto ocasionado por la Revolución generó cierta inestabilidad en el mantenimiento de la industria político-mediática.

Los músicos fundaron sus orquestas entre 1919 y 1927 que se hacía llamar de jazz, se contaron, entre otras, con la All Nuts Jazz Band,⁵⁰² Los Siete Locos del Jazz, la Winter Garden Jazz Band, Norman King,⁵⁰³ Al Nuts Jazz Band, que recorrieron el territorio nacional ejecutando los ritmos de foxtrot.⁵⁰⁴ El transporte ferroviario que se construyó en la capital conectó con varios puntos del país, facilitó la rapidez con que se desplazaron los músicos. La estación de ferrocarril de Buenavista se convirtió en un espacio muy frecuentado no solo por una variedad de personas, sino también por los intérpretes que utilizaban para trasladarse al interior del país o viceversa.⁵⁰⁵ De hecho, durante el decenio de 1920 fue la puerta de entrada al resto del país. Algunas orquestas se les nombró con el término “locura”, en referencia a lo que provocaba la música de baile. Si bien también en México se vivieron los “años locos” provocados por esa cultura musical, aunque de la misma manera se refería a la satisfacción económica y social, pues describía los años del supuesto crecimiento y beneficio social. Se sumaba el sentimiento a despojarse del recuerdo amargo que provocó la Primera Guerra Mundial y la pandemia de la gripe española y lanzarse a vivir. Esta imagen resultaba, en parte, ajena al contexto mexicano. En los decenios de los diez y veinte la experiencia mexicana experimentó una prolongada

⁵⁰⁰ Ricardo Lugo Viñas, “La revolución del jazz. La explosión musical que conmocionó a México a principios del siglo XX”, op. cit., p. 78.

⁵⁰¹ Gabriel Pareyón, *Diccionario enciclopédico de música en México*, op. cit., p.534.

⁵⁰² La traducción sería: La banda de jazz “todos locos”. Por el año de 1924 esta orquesta empezó a tocar en la radio. Alain Derbez, *El jazz en México*. Datos para esta historia, op. cit., p. 91.

⁵⁰³ “Cabaret del Hotel Imperial”, *El Universal Ilustrado*. Semanario artístico popular, 15 de septiembre de 1927, año XI, no. 540, p. 80.

⁵⁰⁴ Gabriel Pareyón, *Diccionario enciclopédico de música en México*, op. cit., p.534.

⁵⁰⁵ Se ubicaba en lo que hoy es la estación del Ferrocarril Suburbano de la Zona Metropolitana del Valle de México, entre la avenida Mosqueta e Insurgentes Norte, en la Colonia Buenavista.

crisis.⁵⁰⁶ Esta situación incluye a músicos, como el caso del trompetista Rafael Méndez que se vio obligado a migrar a Estados Unidos. La creencia de los años locos fue una idea que no coincidió en su totalidad con la realidad del país. Los propietarios de la industria político-mediática mexicana y una parte de los músicos, solían apropiarse de una expresión o creencia de otros países, intentando adoptarse a la vida estadounidense.⁵⁰⁷

A fines de los años veinte proliferaron muchas otras orquestas que sus nombres referían a sus fundadores.⁵⁰⁸ La Regis Hotel Orchestra, por citar un caso, describía al lugar de su fundación, es decir, al Hotel Regis, que fue uno de los más representativos de la Ciudad de México en el periodo posrevolucionario. Sus públicos, eran funcionarios, actores de cine, turistas estadounidenses, entre otros, que asistían a las temporadas programadas por el establecimiento. Fundado en 1914, su construcción se asemejaba a la arquitectura euroestadounidense, y formaba parte del desarrollo de la industria hotelera en expansión. Para el decenio de 1920 se fundó allí el cine la Bombonera Regis,⁵⁰⁹ en el que asistían numerosas orquestas entre las que se cuentan las bandas de danzón o las *jazzband* para ejecutar la música que requerían las cintas cinematográficas, así como para los bailes que tenían lugar en las fiestas. Allí los músicos, sobre todo de las bandas de estas últimas, ejecutaban interesantes improvisaciones que se asemejaban a las de los músicos afroamericanos de ragtime quienes interpretaban en los pequeños y medianos negocios de Luisiana.

Las *jazzband* (u orquestas de jazz) se conformaban de siete a veinticinco integrantes. Muchas de ellas, que forma parte del *habitus*, con una sección de metales, una de percusión y otra de cuerdas. Las secciones variaban en cada una. Algunas tocaban danzones o foxtrot, es decir, una parte de la música de baile que se asociaba al jazz. Las orquestas, e incluso los pequeños grupos, no solo se especializaron en los ritmos afroamericanos, sino también afroantillanos. Desde los primeros decenios del siglo XX

⁵⁰⁶ Enrique Cárdenas, "El proceso económico", en Alicia Hernández Chávez (Coord.), *México. Mirando hacia adentro*, Madrid, Fundación Mapfre, Santillana, 2012, p. 185.

⁵⁰⁷ En el decenio de los veinte, decía Eric Hobsbawm, "la única economía que funcionaba realmente en pleno rendimiento era la de Estados Unidos". Es cierto que en ese decenio se dieron algunos cambios de actitud de las personas, que quedó implícito y explícito en el consumo de la moda en la música (como el jazz, foxtrot, one step y charlestón), la gastronomía y la arquitectura. En el caso de México no resultaba ajeno. Eric Hobsbawm, *Historia de siglo XX*, Barcelona, Crítica, 2003, p. 97.

⁵⁰⁸ Gabriel Pareyón decía lo siguiente: "alrededor de la época de la depresión económica de 1929 ya se advertían protagonistas del jazz en el centro de México, como Rubén Darío Herrera Fatty Jazz, la familia Domínguez Borrás o la Regis Hotel Orchestra". Gabriel Pareyón, *Diccionario enciclopédico de la música*, op. cit., p. 534.

⁵⁰⁹ Sergio Peralta Sandoval, *Hotel Regis. Un protagonista del siglo XX*, México, Diana, 2015, p. 37.

ejecutaban, al mismo tiempo, varios estilos musicales.⁵¹⁰ Las orquestas, en algún sentido, también se distinguían desde dos vertientes, por un lado, el estilo afroamericano (foxtrot, charlestón); por otro, el afroantillano (danzón.) Desde estos ritmos se dieron muy importantes ejecutantes o directores de orquesta que produjeron muchas composiciones que tuvieron gran repercusión en el entretenimiento urbano. La canción mexicana adquirió una particularidad con el impacto de estos estilos rítmicos, que destaca, por un lado, la canción-foxtrot, por el otro, el bolero yucateco, que entraron en un periodo de gran efervescencia. Las primeras grabaciones de estos ritmos no se realizaron en territorio mexicano, sino en Estados Unidos.⁵¹¹

2.1.7. La proliferación de foxtrots, blues y one steps

En el segundo decenio también proliferó el foxtrot, el blues y el one steps en muchas partes del país, concentrándose sobre todo en la Ciudad de México. La mayoría de las composiciones que dominaron la escena mexicana, sin embargo, fueron foxtrots que regularmente se asociaban al jazz de los que surgieron grandes virtuosos luego de apropiarse de las composiciones estadounidenses que se difundían en México y al crear sus propias composiciones. El habitus mexicano se asemejó al afroamericano desde el principio. La Casa Veerkamp, una parte de la industria político-mediática dominante, fundada en 1908 en el Centro Histórico de la capital, desde el principio promovió el consumo de la música impresa e instrumentos musicales. No obstante, el Repertorio Wagner y Levien, que después cambió su nombre a Repertorio Wagner, lo había hecho antes, aunque con poco éxito. Juntas facilitaron las condiciones para que los músicos y aficionados pudieran adquirir la música de moda, según se puede apreciar en la numerosa publicidad que difundió, por citar un caso, *El Universal Ilustrado*.⁵¹² Las *jazzband*, así como los intérpretes de moda regularmente ejecutaban foxtrots. A lo largo del país

⁵¹⁰Yolanda Moreno Rivas asegura que “la influencia norteamericana persistió y durante los años veinte proliferaron en México las orquestas tipo jazz band formadas con los mismos músicos que más tarde se especializaron en danzón, como Jazz Band Concha, formada por célebre trompetista Juan Concha en la ciudad de Mérida”. Yolanda Moreno Rivas, *Historia de la música popular mexicana*, op. cit., p. 238.

⁵¹¹Asegura Yolanda Moreno Rivas que “las primeras grabaciones de canciones mexicanas se hicieron en Nueva York, y esto creó una indudable influencia en la instrumentación. Artistas como Guty Cárdenas grabaron con orquestas norteamericanas canciones al estilo de Ojos tristes, con instrumentaciones en las que participaron cuerdas, clarinetes, oboes y flautas. Aun algunas canciones que utilizaban forma de clave fueron grabadas al estilo de danzonete, probablemente por la dificultad de los músicos yanquis para captar más sutiles diferencias rítmicas”. Yolanda Moreno Rivas, *Historia de la música popular mexicana*, op. cit., p. 238.

⁵¹² *El Universal Ilustrado*. Semanario artístico popular, 15 de septiembre de 1927, año XI, número 540, p. 88.

proliferaron casas de música que vendían partituras de ritmos afroamericanos. Tal es el caso de *The Mexico music Co.*, que se había fundado en apartado 203 en la ciudad de Monterrey, Nuevo León.⁵¹³ En 1919 esta industria se había consolidado en gran parte del territorio nacional.

El habitus de los músicos mexicanos consistió en crear sus propias composiciones de foxtrot siguiendo una parte de la tradición de los afroamericanos. En 1919 Higinio Ruvalcaba creó su foxtrot “Chapultepec”, que contiene elementos de la música sincopada y el vals; esta última seguía siendo muy popular en el país, pero que representaba un ejemplo de la apropiación de elementos culturales ajenos para someterlos a intereses propios. Esta composición de Ruvalcaba en ritmo foxtrot,⁵¹⁴ manifiesta sus simpatías que desde su juventud tuvo con la música afroamericana.⁵¹⁵ Fue, además, el primer violín del Cuarteto Lener, en el que compuso un Cuarteto para cuerdas,⁵¹⁶ y otras composiciones para música de cámara.⁵¹⁷ En 1920 popularizó el foxtrot *Mi querido capitán* convirtiéndose en otro nuevo “éxito”, esta vez compuesto por José Alfonso Palacios, fundador de la Sociedad de Autores y Compositores de México.

El foxtrot se usó en el teatro de revista. Si bien este funcionaba desde el decenio 1870, es el segundo decenio del nuevo siglo que se fusionó con algunos ritmos afroamericanos. Las dos se caracterizaban por su carácter popular, y en el caso del segundo, describía diversos cuadros curiosos y pintorescos de la vida urbana de la Ciudad de México. En este teatro desfilaron una cantidad de personajes populares de la época, que reflejó el

⁵¹³ “Anuncio”, *El Universal Ilustrado*. Semanario artístico popular, año V, núm. 263, 18 de mayo de 1922, p. 60.

⁵¹⁴ Juan Santiago decía que “El gran éxito de este año lo obtuvo un niño prodigio, Higinio Ruvalcaba, violinista notable de catorce años de edad, de Yahualica, Jalisco, con un foxtrot titulado Chapultepec, para piano solo. Siguiendo la tradición de los antiguos compositores mexicanos, y como nadie cobraba derechos de ejecución en esos años, Ruvalcaba vendió su participación a una persona que ganó bastante dinero con la explotación de este foxtrot. Hay que perdonarle por ser un niño cuando hizo este mal negocio, pero tal vez pudo entablar demanda más tarde para recuperar sus derechos, pues por ser menor de edad el trato no debió llevarse al cabo”. Juan S. Garrido, *Historia de la música popular en México*, op. cit., p. 46.

⁵¹⁵ Con el tiempo y sin abandonarla, adquirió conocimientos de la música académica luego de formarse como músico profesional y hasta integrarse a la Orquesta Sinfónica de México en la segunda mitad del decenio de 1930.

⁵¹⁶ Juan S. Garrido, *Historia de la música popular en México*, op. cit., p. 46.

⁵¹⁷ La música de cámara se concibe para ser interpretada en salas pequeñas. Se escribe para pequeños grupos de solistas, con un intérprete por parte. Es la forma de hacer música en conjunto, de dos o más intérpretes solistas, es una forma de hacer música de cámara. Sin embargo, esta música abarca una variedad de música de todas las épocas, desde el boquetus medieval, a las sonatas en trio o solo de barroco. Roy Bennett, *Léxico de música*, op. cit., p. 48.

sentido periodístico del llamado género frívolo.⁵¹⁸ Su nombre se debe al hecho de pasar revista a los acontecimientos de actualidad; los representaba en forma de cuadros escénicos, música, bailables y escenas cómicas. Adquirió notoriedad por la relación con el arte popular, sobre todo por su relación con la música y el folklore nacional. En los primeros decenios del siglo XX, se popularizaron en gran parte del territorio nacional. Con la música afroamericana los teatros adquirieron una nueva forma de manifestarse.⁵¹⁹

A inicios del nuevo decenio Higinio Ruvalcaba creó el foxtrot *Juventud*, con letra de Rubén Darío Herrera.⁵²⁰ Al establecerse estos ritmos, se generaron instituciones que impulsaron su consumo como el caso del Circuito Olimpia, quien organizó concursos de canciones de foxtrot.⁵²¹ En 1922 Emilio Fernández compuso (con letra de Alfonso M. Pérez) el foxtrot *Jardines de Río Blanco*.⁵²² En 1920 Celia Montalván hizo su debut y dos años después Emilio D. Uranga y Ángel Rabanal componen la música y letra respectivamente para el foxtrot *Hawaiiana* que esa interprete la presentó en el teatro.⁵²³

En el caso de la prensa, publicó algunas partituras de foxtrot, danzón y vals. Desde 1917 *El Universal Ilustrado* publicó composiciones de Manuel M. Ponce,⁵²⁴ danzón, vals y foxtrot. Del mismo modo, publicó algunos métodos para interpretar o aprehender los bailes.⁵²⁵ Los foxtrots sirvieron para intérpretes profesionales y aficionados añadiéndole

⁵¹⁸ Alejandro Ortiz Bulle Goyri, "El teatro de revista mexicano. Una forma de periodismo escénico", disponible en: <http://zaloamati.azc.uam.mx/handle/11191/1653> [acceso: 21 de octubre de 2020].

⁵¹⁹ Juan Santiago Garrido afirma que "En la primera semana de diciembre de 1920 se estrenó en el Teatro Lírico, una revista de índole política y de gran actualidad, titulada: El Jardín de Obregón. Sus autores fueron Antonio Guzmán Aguilera (Guz Aguilera) periodista y ágil versificador zacatecano, quien escribió el libreto y José Alfonso Palacios, joven pianista ciudadano de 20 años de edad, autor de la música. Ambos habían escrito poco antes otra revista política, La huerta de don Adolfo, en la que Palacios introdujo el alegre foxtrot Los Pavitos y los famosos cuplés de son Simón, en los que disfrazada la viejecita, intervenía María Conesa, ídolo de los aficionados al género chico, y bella artista española que eligió a México como su segunda patria. El Jardín de Obregón fue anunciado como segunda parte de la Huerta de don Adolfo, y se aludía claramente a mister Harding, presidente de los Estados Unidos, a la toma de posesión del general Alvaro Obregón, y a las gestiones que se hacían para el reconocimiento de éste por el gobierno estadounidense. Lo mejor de El jardín de Obregón fue el foxtrot Mi querido capitán, letra y música de José Alfonso Palacios, con melodía de asombrosa sencillez de la que hizo una creación la hermosa tiple Celia Montalván. Con este número se salvó Celia, ya que había sido notificada de su cese por el empresario" Juan S. Garrido, *Historia de la música popular en México*, p. 47.

⁵²⁰ Alain Derbez, *El jazz en México. Datos para esta historia*, op. cit., p. 102.

⁵²¹ En uno de esos concursos lo ganó el violinista con su foxtrot "Perla de occidente", con letra de José G. Anda. *Ibíd.*, p. 103.

⁵²² Juan S. Garrido, *Historia de la música popular en México*, op. cit., p. 52.

⁵²³ Su mayor popularidad en el teatro de revista se dio con la presentación "El Jardín de Obregón. Un año después Belisario de Jesús García interpretó el foxtrot "La tristeza de Pierrot". *Ibíd.*

⁵²⁴ Manuel M. Ponce, "Valse Galayte", *El Universal Ilustrado*. Semanario artístico popular, año 1, núm. 33, 21 de diciembre de 1917, p. 9.

⁵²⁵ Por citar un ejemplo: Bona-Fide, "El secreto de los nuevos bailes", *El Universal Ilustrado*. Semanario artístico popular, año I, núm. 4, 1 de junio de 1917, p. 17.

originalidad que, en el caso de los primeros, por falta de trabajo, se involucraron en la reproducción de estos ritmos. Un asunto que no se resolvió durante decenios, y estaba relacionado con el nacimiento del “hueso”.⁵²⁶ Los foxtrots de compositores estadounidenses también imperaron en el México posrevolucionario. El marzo de 1921 se publicó el foxtrot *Kismet* para piano, del compositor William Russel.⁵²⁷ Luego el de Richard Armstrong Whiting (con letra de Raymond B. Egan) con el título *The Japanese Sandman*,⁵²⁸ que adquirió popularidad dentro y fuera de sus límites territoriales, al ser interpretada por Nora Bayes y el trompetista de jazz Bix Beiderbecke.⁵²⁹ En abril de 1921 se publicó *Whispering* del compositor y violinista John Schonberger (con letra de Richard Coburn).⁵³⁰ Después *Thought Twilight Lane* de Alfred Baldwin Sloane.⁵³¹

2.2. Los músicos en el entretenimiento masivoailable posrevolucionario

La sociedad mexicana no solo encontró satisfacción en la cultura masivaailable sincopado procedente de Estados Unidos, sino que al mismo tiempo la profundizó y la reprodujo en muchos espacios culturales dominantes. La industria político-mediática se plasmó, como se dijo, en los salones de baile, la radio, la prensa, el cine y las empresas grabadoras, en la que los músicos mexicanos y algunos afroamericanos encontraron un espacio. En el periodo posrevolucionario dicha industria ya se había convertido en una parte del instrumento de poder del capitalismo mexicano, capaz de imponer relaciones económicas que la sostenía. En medio de estas relaciones, se profundizaron el danzón, el tango, el jazz, el foxtrot, el charlestón, el blues, el shimmy y el one steps. Además, continuaron practicándose, aunque en menor medida, el vals y la polka. El frenesí del baile (o lo que hemos llamado Era del Baile) que contagió a las clases sociales del México posrevolucionario, no careció de críticas. Tampoco faltó el acoso y la persecución por parte del Estado, que impulso a través de su órgano propagandístico *El Nacional*

⁵²⁶ Alain Derbez cita un comentario de Miguel Lerdo de Tejada, en el que asegura: “pero el músico que ahora quiere tener hueso debe tocar foxes y jazz. Yo he oído el fox y cómo se ha escrito. Esa música es bella; pero debemos impedir que se llegue a ejecutar como lo hacen las orquestas de los cabarets americanos. Son clowns disfrazados de músicos que nos rompen el tímpano de los oídos”. Alain Derbez, *El jazz en México. Datos para esta historia*, op. cit., p. 112.

⁵²⁷ “Kismet”, *El Universal Ilustrado*. Semanario artístico popular, año IV, núm. 203, 24 de marzo de 1921, p. 54.

⁵²⁸ R. A. Whiting, “The japanes esandman”, *El Universal Ilustrado*. Semanario artístico popular, año IV, núm. 206, 14 de abril de 1921, s/p.

⁵²⁹ Joachim E. Berendt, *El jazz. De Nueva Orleans a los años ochenta*, op. cit., p. 138.

⁵³⁰ J. Schonberger, “Whispering”, *El Universal Ilustrado*. Semanario artístico popular, año IV, núm. 207, 21 de abril de 1921, pp. 44-45.

⁵³¹ A. Baldwin Sloane, “Thought twilight lane”, *El Universal Ilustrado*. Semanario artístico popular, año IV, núm. 208, 28 de abril de 1921, p. 46.

Revolucionario, al publicar una serie de notas en las que denigraba al baile y otras prácticas populares. Las fiestas que se organizaban, los funcionarios posrevolucionarios los miraban con desprecio,⁵³² como se manifestó en el Teatro Principal.⁵³³ La reacción de una parte de las elites y funcionarios del Estado (el México imaginario) en contra el baile masivo, fue la misma en contra de los ritmos afroamericanos. En conjunto se convirtió en un foco de ataques que expuso la poca tolerancia hacia las manifestaciones culturales que no entraron en el proyecto del Estado.⁵³⁴ La reacción no solo provino de las elites políticas, sino también de las culturales, entre los que se cuentan los músicos y los periodistas. Los músicos que se adherían a los ritmos afroamericanos tuvieron que resistir para hacer la música que les atraía. Esa resistencia tuvo diferencias en relación a Estados Unidos. Sin embargo, en cierto sentido compartió alguna similitud.⁵³⁵ A pesar de los ataques, los músicos mexicanos y algunos afroamericanos no dejaron de laborar en el ambiente musical de la Ciudad de México.

La industria discográfica, los aparatos receptores y la incipiente radiofonía, crearon las condiciones para que una parte de la población se entregara alegremente al frenesí del baile. Con ello no se permitió un espacio para analizar, cuestionar y transformar la realidad, con la cual se ligaba al abandono de las masas por parte del México imaginario (las elites posrevolucionarias). Aunque también estaba relacionado con el sentimiento liberador luego del aislamiento que provocó la gripe aviar. La capital mexicana se asemejaba con ciudades como Nueva York, Berlín o París, que vivieron sus propios “años

⁵³²Decía, por citar un caso, que “el espectáculo es bien monótono. Mejor, es bien estúpido. El canibalismo del público desea, puesto que ha pagado por una diversión que alguna pareja sufra un colapso”. “El baile de resistencia”, *El Nacional Revolucionario*. Diario matutino de información, segunda época, 13 de enero de 1930, año III, tomo IX, núm. 230, pp. 1 y 5.

⁵³³ Más tarde se afirmó en ese mismo diario, a propósito de que el Teatro Principal organizó el Concurso de Baile de Resistencia, que allí se llevaba “la inicua explotación que se está cometiendo en céntrico teatro, a la sombra del mal llamado Concurso de Baile de Resistencia”. “Y siguen bailando. Cuatro parejas del “marathón” del hambre y de la muerte arrastran aun a sus pies llagados sobre la pista suplicatoria del Teatro Principal”, *El Nacional Revolucionario*. Diario matutino de información, segunda época, 21 de enero de 1930, año III, tomo IX, núm. 239, pp. 1 y 6.

⁵³⁴ Incluso el concurso antes citado, fue finalmente reprimido y obligado a suspenderse. En ese medio propagandístico se publicó una nota en la que se hablaba de dicha suspensión. “Fue suspendido anoche por las autoridades, el `Marathón` del hambre”, *El Nacional Revolucionario*. Diario matutino de información, segunda época, 22 de enero de 1930, año III, tomo IX, núm. 240, p. 1.

⁵³⁵ Héctor Peña asegura que “la perspectiva o la función que tuvo el jazz dentro de la sociedad norteamericana no fue la misma que se tuvo dentro del territorio mexicano. Quizá la única similitud en cuestiones extra musicales fue el hecho de convertirse en una música de resistencia; para el país vecino una cuestión de resistencia racial, para los mexicanos una resistencia para que el jazz se mantuviera entre la cultura musical del país”. Héctor Peña, *La ruta del jazz*, ob. cit., pp. 15-16.

locos”.⁵³⁶ El ascenso de la Era del Baile en gran parte del territorio nacional mexicano, se ligaba a los efectos sociales y psicológicos inmediatos provocados por la Revolución. La guerra provocó pérdidas humanas, la destrucción de bienes materiales y desarticulación de relaciones sociales que imperaron antes del conflicto. Generó hartazgo entre la población que anhelaba el fin del conflicto y deseaba vivir un mundo en paz. Se volcó hacia las promesas de la industria político-mediática que les vendía diversión, o una supuesta vida feliz. Se construyó así una realidad dominada por el baile en la que participaron músicos y orquestas, entre las que se encontraban las *jazzband* y lo que después se llamaron danzoneras.

Algunos intérpretes se vieron sorprendidos no solo por el baile, sino también por la propagación de los ritmos afroamericanos en México.⁵³⁷ Entre los decenios de 1920 y 1930 se desbordó gran energía, producto de una supuesta satisfacción económica y cultural que se expresó a sus anchas en los salones de baile. El nuevo contexto se profundizó, sin embargo, cuando los ejecutantes de los ritmos afroantillanos ocuparon un lugar en este ambiente, en el mismo sentido que los de foxtrot.⁵³⁸ Dicho contexto mostraba a la vez su relación con las relaciones socioculturales que se había desarrollado en Estados Unidos, del que provenía de alguna manera.

2.2.1. Los salones de baile y las orquestas

Los salones de baile y las *jazzband* no siempre tuvieron un crecimiento ascendente. La crisis de 1929 afectó su existencia, pues una parte desapareció, otra sobrevivió y también se dieron casos en los que se fundaron o refundaron. Pero en todo caso dominaron la

⁵³⁶ Los “años locos” se ligan regularmente con los efectos de la pandemia de la gripe española que se expandió por el mundo entre los años de 1918-1920. Al superarse, la gente se volcó a explorar nuevas relaciones, sobre todo culturales, que la sociedad y la pandemia les impidió durante estos años. La práctica del baile y el sexo subieron de tono. En muchas partes del mundo, una parte de la población intentó recuperar el tiempo perdido buscando divertirse y sentirse libre que cualquier atadura social y cultural.

⁵³⁷ Con la proliferación del baile en la Ciudad de México, el intérprete y compositor Agustín Lara lo recordaba años después de la siguiente manera: “En esa época México se vio de improviso completamente invadido por el día del jazz, y el baile era la locura de la ciudad. No recuerdo que nunca se haya despertado en todas las 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...yo recuerdo haber visto en la academia de portillo viejos raboverdes tomando sus clases muy serios”. Alain Derbez, *El jazz en México. Datos para esta historia*, op. cit., p. 187.

⁵³⁸ Incluso, algunas investigaciones, como el caso del músico y compositor chileno Juan Santiago Garrido, no mencionaba las composiciones de jazz, sino que se refería a foxtrot. No se sabe a ciencia cierta si en la práctica se le veía igual, o se expresaban cada uno en forma distinta. Lo que sí sabemos es que las orquestas e intérpretes solistas muchas veces tocaban foxtrot y no tanto jazz. Al parecer esta música se tocaba muy poco.

escena social y cultural en la que continuaron ejecutándose los ritmos afroamericanos y afroantillanos. Se formaron en la capital una cantidad importante de *jazzband* en el decenio de 1920, que regularmente tocaba en los salones de baile y cines. El Salón Rojo se convirtió en uno de los lugares más famosos.⁵³⁹ Desde su fundación en 1906, funcionó como cine y con el tiempo se organizaron bailes en los intermedios cinematográficos, así como para fiestas. Jacobo Granat, su fundador, lo convirtió en un emporio que se compuso de cuarenta cines, entre los cuales se encontraban Lux, Palacio y Olimpia. Su cada vez más creciente poder económico le permitió fundar también su propia banda musical cuyo nombre sería Orquesta Salón Rojo, que ejecutaba música para las cintas cinematográficas. Con el advenimiento del foxtrot, el jazz y otros ritmos afroamericanos, no faltaron las orquestas en las presentaciones cinematográficas y bailes en esta empresa que ejecutaban dichos ritmos, como Los Diablos del Jazz. El 3 de abril de 1921, por citar un caso, se presentó esta orquesta,⁵⁴⁰ compartiendo escenario con la Orquesta Salón Rojo.⁵⁴¹

La industria político-mediática daba muestras de solidez, tanto económica, social como culturalmente, pues el 20 de abril de 1910⁵⁴² se fundó otro de los lugares emblemáticos de la época: el Salón México.⁵⁴³ El consumo de estos espacios en los que se exhibían los movimientos masivos e individuales, expresaban el tiempo de los nuevos ritmos. El interés por el baile en la llamada Era del Baile, consistió también en la exageración y exaltación de los dramáticos movimientos y estilos rítmicos que irrumpió bruscamente los patrones culturales de la sociedad conservadora mexicana. En dicho salón, no sólo se

⁵³⁹ Se ubicaba en la calle de Madero no. 33. Esa calle pasó a llamarse apenas en 1914 como Francisco I. Madero.

⁵⁴⁰ . En la programación se describe un concierto-baile, y luego se dio el acompañamiento musical en las cintas cinematográficas. "Cinematógrafos", *El Universal*. El gran diario de México, año VI, tomo XVII, núm. 1, 628, domingo 3 de abril de 1921, p. 4

⁵⁴¹ Poco después, en 1923, el empresario anunció que luego sería reproducido a través del diario *El Demócrata*, un concurso de foxtrot "al que acudirán millares de personas" en la que tocaría precisamente Los Diablos del Jazz. Alain Derbez, *El jazz en México. Datos para esta historia*, op. cit., p. 187.

⁵⁴² Héctor de Mauleón asegura que "con sus alrededores poblados de prostitutas francesas y calles provistas de cuartitos siempre abiertos, el Salón México constituyó el baluceo de lo que sería la vida nocturna de la capital en la década siguiente. Su función: el danzón del burdel para que obreros, empleadillos y marginados convirtieran el ritmo tropical en su trámite versallesco y su música clásica y vieran en el bailar cuerpo a cuerpo su primera orgía permitida". Héctor de Mauleón, *El tiempo repentino. Crónicas de la Ciudad de México en el siglo XX*, México, Cal y arena, 2017, p. 162.

⁵⁴³ El cual sería "un acontecimiento de gran transcendencia sucedió el 20 de abril de 1920, día en que fue inaugurado en las calles de El Pensador Mexicano, el Salón México, que fue centro de reunión de los amantes del baile durante la época más brillante de la música mexicana, razón por la que estamos registrando la inauguración de este salón donde se impuso el gusto por el danzón en un gran sector del público capitalino". Juan S. Garrido, *Historia de la música popular en México*, op. cit., p. 49.

le dio prioridad las bandas de danzón, sino a las *jazzband*, como Los Diablos del Jazz⁵⁴⁴ Su inauguración tuvo lugar no solo por la cada vez más creciente y dominante industria político-mediática, sino porque expresaban los planteamientos y actitudes de una parte de la pequeña burguesía mexicana que dominaba en casi todos los ámbitos de la vida social. Periodo en que había un mayor poder adquisitivo, “culturización”, educación y auge del periodismo euro-estadounidense.⁵⁴⁵ Esta clase había sido la única que estaba preparada para consumir y reproducir estos productos. En México y en el resto de América Latina no tenían las condiciones para que esa cultura fuera accesible para todas las clases, aunque después se extendió, nunca dejó de ser excluyente. A diferencia de Estados Unidos que en esos años tenía una clase consumidora, en México apenas cierta clase fue la privilegiada para acceder a ella.

La fundación y organización del Salón México fue una de las acciones de la reproducción capitalista posrevolucionaria, llevada a cabo desde la empresa privada. Se convirtió en un símbolo y práctica de la ritualidad del México imaginario, es decir, la concreción del encauzamiento del proyecto de civilización occidental. El uso del descanso libre de los obreros explotados y maltratados por los gobiernos posrevolucionarios, siguió esa tendencia de la regla de “pan y circo”, aunque más circo que pan, al negarles su existencia, pues dicho México dominaba ideológica, política y económicamente, imponiéndoles su versión de la realidad. Para las clases olvidadas y explotadas, se organizaron en el Salón México show musicales (algunas veces ejecutados por las *jazzband*) que impedían el cuestionamiento de la vida real. En otras palabras, los shows musicales de jazz o danzón fueron el entretenimiento que se convirtió en un fraude con respecto al bienestar de los asistentes. La travesía de la diversión y del entretenimiento para legitimar una sociedad, se convirtió en una historia fabulada. Sin embargo, la necesidad de la población por divertirse, también estuvo detrás de los efectos psicológicos provocados por el encierro de la pandemia y la privación por manifestarse sin control y vigilancia. Una parte de la población trabajadora siente insatisfacción y trata de alejarse también de las largas

⁵⁴⁴ Juan Santiago Garrido decía que “naturalmente aparte de la danzonera, había otras orquestas que amenizaban las tandas del Salón México, pues en 1920 estaban en moda el jazz, el tango, se bailaba el pasodoble que siempre ha contado con simpatizadores en nuestras salas de baile, la polka, y el vals, aunque éste casi como baile de exhibición. Había campeonatos de cada baile todos los años, así se tenía un campeón de danzón, de tango, de pasodoble y de jazz. Entre los danzones favoritos de esta época, mencionaremos: La negra, del doctor Gonzalo Bravo, Yucatán Club, El teléfono y Juárez no debió de morir, este último era una versión mexicana del danzón cubano Martí no debió morir”. *Ibíd.*

⁵⁴⁵ Alberto Dallal, *El 'dancing' mexicano*, México, Oasis, 1982, p. 93.

jornadas de trabajo impuesta por el capital, que se rearticulaba en el periodo posrevolucionario mexicano.

2.2.2. Los hoteles, restaurantes y academias de baile

Los hoteles, restaurantes, academias de baile se agruparon con los salones de baile. Esta industria y los ritmos afroamericanos y afroantillanos profundizaron sus vínculos en territorio mexicano. Las orquestas también lo hicieron. En esos años se fundaría la Orquesta Torreblanca que centró su actividad en la Ciudad de México, pero se vinculaba en el interior del país a donde se desplazaba para ejecutar sus ritmos. Los lugares de consumo musical bailable aparentaban cierta diferencia entre sí. Un salón, hotel o restaurante manifestaba cierto contraste, pero ideológica y culturalmente resultaba una expresión de un mismo proceso. Las bandas pasaban largas o medianas temporadas en un solo establecimiento.⁵⁴⁶ En el hotel y restaurante San Ángel Inn, situado al sur de la Ciudad de México,⁵⁴⁷ la Orquesta Torreblanca ejecutaba sus ritmos días continuos para amenizar los bailes.⁵⁴⁸ Eran los años en los que la industria restaurantera vivía un periodo de esplendor. Tenía por lo menos medio siglo de existencia, y seguía siendo un espacio de convivencia entre las elites.⁵⁴⁹ Los restaurantes se distinguían por su orden material, con grandes salones decorados con lujo extravagante y servidos por meseros uniformados, cocinas equipadas con estufas de gas, donde cocineros extranjeros (franceses, italianos y estadounidenses) elaboraban manjares solicitados a través de menús. Fueron lugares para “socializar”, con comida, bebida y música (foxtrot y danzón). Desde el decenio de 1920 este lugar adquirió mayor “prestigio”, periodo en que nació la industria turística. No existía un turismo nacional, pero había hotelería y se fundaron las primeras agencias de viaje y los órganos especializados cuyos propietarios eran estadounidenses y europeos.⁵⁵⁰ Poco después, en 1922, apareció el primer grupo organizado de la industria turística y se creó la Asociación de Administradores y Propietarios de Hoteles que luego se transformó en Asociación Mexicana de Hoteles. El

⁵⁴⁶ En el caso de la Torreblanca se contrataba en el Salón Alameda. Fundada en 1916, tocaba para sus asistentes danzón, foxtrot y jazz a inicios del decenio de 1920. Jesús Flores y Escalante, *Historia documental y grafica del danzón en México: Salón México*, op. cit., p. 315.

⁵⁴⁷ *El Universal Ilustrado*. Semanario artístico popular, año 1, número 2, 18 de mayo de 1917, s/n.

⁵⁴⁸ “Anuncio”, *El Universal Ilustrado*. Semanario artístico popular, año IV, núm. 210, 12 de mayo de 1921, p. 44.

⁵⁴⁹ Víctor Maximiliano Martínez Ocampo, *Los restaurantes en la Ciudad de México: espacio, sociabilidad y mundo laboral a principios del siglo XX (1910-1915)*, Tesis de maestría en historia, UNAM, 2018, p. 6.

⁵⁵⁰ Reyna M. Ibáñez Pérez y Carmelita Cabrera Villa, *Teoría general del turismo: un enfoque global y nacional*, México, Universidad Autónoma de Baja California Sur, 2011, p. 48.

Estado posrevolucionario legitimó esa nueva realidad económica dominada por la industria privada euroestadounidense y mexicana, creando nuevas leyes para fomentar su consumo. El general Plutarco Elías Calles promulgó la Ley de Inmigración el 15 de enero de 1926 en donde aparece, por primera vez, el concepto de turista. Desde entonces se consideró que el extranjero que visitaba el territorio nacional, lo hacía por distracción o recreo y cuya permanencia no debía exceder los seis meses.⁵⁵¹ Esa nueva ley permitió no solo el fortalecimiento de la industria político-mediática hotelera dominante en el país, sino la constante visita de turistas y músicos, entre los cuales se encontraban algunas orquestas de jazz angloamericanas y afroamericanas. Mediante esta industria se reactivó la interrelación y vinculación permanente que permite la reproducción de la música sincopada. En 1929 se introdujeron en el país 14,000 turistas.⁵⁵² Las *jazzband* mexicanas, por tanto, no fueron las únicas que había en la Ciudad de México. Luego de la fundación del Hotel Regis, llegaron a hospedarse numerosos turistas estadounidenses, así como orquestas afroamericanas que provenían principalmente de Nueva Orleans para tocar en los espectáculos que se organizaban en el bar. Las estaciones de radio aprovechaban las visitas de estas orquestas para invitarlas a sus programaciones. En 1919 empezó a transmitir la estación XYZ en la avenida Juárez número 56, y poco después invitó a orquestas estadounidenses quienes tocaban en vivo.⁵⁵³

La aparición de nuevas *jazzband* solventó la demanda de los músicos de orquesta en muchos salones y academias de baile. En la Academia El Principal, situada en los altos del Teatro El Principal, en la calle de Bolívar en el centro de la capital, también se ejecutaban los ritmos afroamericanos con la banda Los Locos del Jazz, que se integraba por el trompetista “El Chino” Ibarra, el violinista “El Tuercas” Villacencio, el pianista de apellido Villalobos y el bajista apodado el “Chilaquil”.⁵⁵⁴ Esta banda se convirtió en una de las más populares de la época, que recorría, junto con otras, gran parte del territorio nacional. En la citada academia se organizaron numerosos concursos de baile, entre los que destacaban los ritmos del tango, danzón, vals, fox-trot, paso-doble y jazz. En esos

⁵⁵¹ *Ibíd.*, p. 49.

⁵⁵² *Ibíd.*

⁵⁵³ Sergio Peralta Sandoval, *Hotel Regis. Un protagonista del siglo XX*, op. cit., p. 41.

⁵⁵⁴ Jesús Flores y Escalante, *Historia documental y grafica del danzón en México: Salón México*, op. cit., p. 315.

años proliferaron numerosas academias de baile, fundadas por los propietarios de salones y regularmente anunciados por la prensa político-mediática dominante.⁵⁵⁵

Los Locos del Jazz solían ser contratados en el Salón Alhambra. Desde 1919 el propietario de este lugar renovó su programación para hacer un showailable más propio de la sociedad de las buenas costumbres. Se realizaron cambios de actitud, más apegada a una sociedad con una fuerte moral conservadora. Allí los conflictos no estuvieron ausentes, y el lugar se le tachó de violento desde su fundación en 1909. Aunque no era el único, la mayoría optaron por transformar sus espectáculos, debido a la presión del Estado y organizaciones católicas para que cambiaran programación. El gobierno posrevolucionario autorizó este tipo de eventos con el fin de evitar la violencia, la prostitución, consumo y tráfico de drogas. Pretendía construir espacios de consumo que regularmente llamaba “decentes”. No debe sorprender la doble moral que en la práctica expresaba una parte del México imaginario. La historia del capitalismo mercantil y financiero, de la que es promotor, es inseparable del engaño, la mentira, la trampa, que incumple las leyes existentes que ella misma construye e impone. Este grupo no solo constituyó esos lugares a su imagen y semejanza, sino también los frecuentó y consumió. Se comportó de manera ambigua, se expresó también entre lo legal, alegal e ilegal. Los conflictos en los salones siguieron siendo frecuentes por diversos motivos. Además, se sumaron los ataques del Estado que buscó regular el ambiente nocturno. Los salones de baile se convirtieron en un producto de la sociedad de consumo que chocó con un sector conservador quien se mostraba preocupante por ese ambiente. Desde 1914 los gobernantes diseñaron un nuevo *Reglamento para el ejercicio de la prostitución en el D. F.*⁵⁵⁶ El cual estaba supuestamente relacionado con las enfermedades venéreas, que fue en realidad un pretexto para mantener un control. Ese reglamento se dirigió a los prostíbulos, pero también contempló a los salones de baile tales como el Salón Alhambra. Bajo esas condiciones se multiplicaron las orquestas de danzón y las *jazzband* en los salones. Al mismo tiempo que el foxtrot se expandió y se convirtió en un producto aceptado, los salones se duplicaron. El Salón Allende fundado en 1917, coincidió con la

⁵⁵⁵ En ese lugar solía presentarse Cutberto Jaramillo y sus Diablos Azules que llenaban el lugar los asiduos bailarines del jazz y del danzón. Poco después, esa banda, ocupó un espacio en un programa de la XEB Radio, La Estación del Buen Tono, perteneciente al propietario de la Compañía Cigarrera el Buen Tono, el francés Ernesto Pugibet. *Ibid.*

⁵⁵⁶ Sergio González Rodríguez, *Los bajos fondos*, op. cit., p.66.

llegada de la música afroamericana al centro de México.⁵⁵⁷ Luego del establecimiento de ese lugar, se dieron múltiples concursos de vals, tangos, foxtrots, jazz y danzones. En el Salón Allende el representante, Laurentino González, pidió permiso para que en el mes de agosto de 1919 se presentaran bailes especiales en días no autorizados.⁵⁵⁸

Los ritmos afroamericanos y afroantillanos también irrumpieron en el Salón El Azteca, ejecutados por la Orquesta Torreblanca y la Banda Columbia, que fue fundado en febrero de 1918 por Elpidio Hernández Guevara en la calle de Aztecas número 5.⁵⁵⁹ Se organizaban bailes, aunque a veces se vendían licores, vinos y refrescos. Allí se prohibía el tráfico y consumo de drogas y la prostitución, cuyos propietarios trataron de no herir la sensibilidad de la sociedad de las buenas costumbres que mantenía una estricta vigilancia. La omnipresencia de miradas vigilantes existía hasta en los recónditos espacios de la vida social posrevolucionaria. La vigilancia generalizada involucraba a la prensa, el vecino común y corriente y los sacerdotes.

La Orquesta Torreblanca también ejecutaba sus ritmos en la Academia Carpio. Instalada en la 3ª calle de Marsella, funcionó como salón de baile desde su fundación en 1916. Los efectos de la crisis obligaron a que se cerrara en 1929. Fundado por Antonio Carpio y Miriam Ponce de Carpio, regularmente contrataban a las orquestas yucatecas, entre las cuales se encontraba la Orquesta Torreblanca (dirigida por Juan N. Torreblanca) que ejecutaba danzones y foxtrots y jazz.⁵⁶⁰

La industria político-mediática, instrumento del poder económico y cultural posrevolucionario, daba muestras de una organización coordinada y consolidada. Los salones de baile, las academias y la prensa controlaban la producción, reproducción y consumo. La prensa se coordinaba con los salones, las academias y los cinematógrafos para la realización de los espectáculos, que muchos se copiaban del viejo continente. Los propietarios de los salones estudiaban los programas de las funciones que se disponían en Europa y Estados Unidos. Incluso algunos viajaban para observar directamente como se

⁵⁵⁷ Se ubicaba en la 3a. calle de Allende número 38.

⁵⁵⁸ Jesús Flores y Escalante, *Historia documental y grafica del danzón en México: Salón México*, op. cit., p. 315.

⁵⁵⁹ Según Jesús Flores y Escalante, el nombre del salón se dio “principalmente por la necesidad de que en nuestra gran ciudad existiera por lo menos un lugar popular con nombre prehispánico, ya que por esta época se dio una gran euforia por los títulos extranjeros que siguieron la costumbre afrancesada de los grupos porfirianos”. *Ibid.*, p. 316.

⁵⁶⁰ “Teatros y cines”, *El Universal*. El gran diario de México, viernes 25 de marzo de 1921, año VI, tomo XVIII, no. 1, 619, segunda sección, p. 13.

diseñaban los espectáculos, tal fue el caso de los dueños de los cinematógrafos.⁵⁶¹ El interés por copiar y ejecutar los espectáculos, daba cuenta como se llevaba a cabo una parte del encauzamiento al país en el proyecto de la civilización occidental. En esta industria podemos hablar también de un sistema de relaciones socioculturales o campo cultural con un carácter independiente, pero al mismo tiempo dependiente de los cambios que se daban de la de Estados Unidos y Europa. Los salones y academias recurrieron regularmente a esta prensa para difundir su programa del día. Estos establecimientos dependieron en gran medida de ella para difundir su programación habitual. Los ritmos que ejecutaban las orquestas de danzón y *jazzband*, los legitimó, en parte, este medio. En el caso de la Academia Carpio, regularmente se anunciaba con numerosas notas en el diario *El Herald de México*, por citar un caso.⁵⁶²

Sin entrar en detalles en cada uno de los lugares más emblemáticos de la Ciudad de México, quisiéramos mencionar también el Salón Colonia, fundado el 15 de julio de 1922. La particularidad de este lugar es que en el escenario principal se colocaba un rostro negro gigante, en cuya boca se instaló el piano, que se utilizaba cuando los solitas o las orquestas de danzón y *jazzband* llegaban a ejecutar sus ritmos. Emilio, Amado, Antonio, Enrique y Manuel Jara Valadés fundaron el salón en la colonia Obrera, que se coordinaba con el Salón México para dar servicio a los consumidores del baile.⁵⁶³ Se tocaban, entre otros, los ritmos afroamericanos y afroantillanos. Se hacía para acompañar las cintas cinematográficas, así como para bailes que se organizaban durante los intermedios de estas exhibiciones.⁵⁶⁴ Abundaron numerosos espacios que no fueron los únicos. No faltaron los restaurantes, cabarets y burdeles, cuyos consumidores también se componían de obreros. En dichos escenarios, este público asistía para expresar sus alegrías o mitigar sus angustias diarias provocadas, entre otras cosas, por problemas sociales, políticos y

⁵⁶¹ El dueño del Salón Rojo, por citar un caso, solía hacer viajes a Europa para copiar la programación de los espectáculos cinematográficos.

⁵⁶² El Salón Rosa, ubicado en Orizaba, Veracruz, en Apartado 154, avenida Gorostiza número 210, fundado por Francisco C. Broissin, se anunciaba regularmente en *El Universal Ilustrado*. En este lugar, por cierto, no solo se organizaban bailes, sino también un cinematógrafo que exhibían películas silentes. "Salón Rosa", *El Universal Ilustrado*. Semanario artístico popular, año VI, núm. 272, 20 de junio de 1922, p. 13.

⁵⁶³ En sus inicios en ese salón "la familia Jara propuso instalar un fonógrafo que de inmediato invitó a los mayores al baile. De esta manera incipiente nació el Salón Colonia. Más adelante fue construido un jacalón de lámina galvanizada y madera que suscitó oficialmente su inauguración el día 15 de julio de 1922". Jesús Flores Escalante, *Historia documental y grafica del danzón en México: Salón México*, op. cit., p. 319.

⁵⁶⁴ Sin embargo, durante el auge de la música afroantillana y en cierta medida la afroamericana, también se organizaron concursos de baile. El cine-teatro Colonial, que se encontraba en la calle de Fray Servando Teresa de Mier, se solían organizar concursos de baile y fiestas en las que se contrataba a grandes orquestas de danzón y de jazz. *Ibíd.*

culturales a los que los sometía el orden social dominante. La familia tradicional entraba en un proceso de transformación o crisis, principalmente por las nuevas formas de entretenerse, que al mismo tiempo servía para alejarse de un mundo que les provocaba angustia. El cabaret manifestó una manera de percibir y experimentar la diversión. El concepto no existía, pero su práctica ya se manifestaba desde entonces y fue hasta los decenios de 1930-1940 cuando se empezó a usar ese calificativo. No obstante, esos lugares fueron representativos de tráfico de blancas, práctica prostibularia, baile y drogas (alcohol), bajo el régimen de ficha, en donde las prostitutas convivieron con los clientes, las cuales los inducían a consumir alcohol para ganarse un dinero extra. Esos asistentes buscaban allí, lo que la familia tradicional no satisfacía. La ambigüedad de esta sociedad tradicional y conservadora, dejó un gran vacío que la industria político-mediática aprovechaba para obtener jugosas ganancias.

El gobierno y los grupos empresariales al detonar la inversión pública y privada, la construcción de infraestructura y vivienda, generó no solo la degradación ambiental, la sobreexplotación del trabajo que hizo crecer el estrés y las adicciones, sino al mismo tiempo la ampliación de la prostitución. En los prostíbulos, burdeles y cabarets no solo se incitaba al sexo y el consumo de drogas, sino también al baile. Hacia 1918 había en la Ciudad de México aproximadamente 114 casas de asignación, burdeles y casas de cita.⁵⁶⁵ En el siguiente año se incorporaron las prostitutas francesas que huyeron de la guerra. En 1920 se contaron con 58 burdeles, dirigidos por 47 matronas.

En este decenio la propaganda mediática, una estrategia que utilizaba una parte de la industria político-mediática como expresión y símbolo del poder capitalista, no dejó de cuestionar esos lugares, etiquetando por igual a las academias de baile (en aquel entonces las academias se dividían en academias de baile y dancing hall)⁵⁶⁶ con los burdeles y cabarets. Al mismo tiempo, atacaban al pulque catalogándolo de embrutecedor como se apreciaba en numerosas notas que la prensa dominante publicaba.⁵⁶⁷ Según da a entender dicha prensa, por las numerosas notas que llegué a revisar, el pulque se veía como algo

⁵⁶⁵ Héctor de Mauleón asegura que “las zonas de tolerancia incluían la calle de Cuauhtemotzin (hoy Fray Servando), la colonia Guerrero, la Merced, las Vizcaínas, República de Panamá, la calle del Órgano, Santa María la Redonda, el callejón del Ave María, Pajaritos, Libertad, Icazbalceta y López”. Héctor de Mauleón, *El tiempo repentino. Crónicas de la Ciudad de México en el siglo XX*, op. cit., p.161.

⁵⁶⁶ Desde 1917 y hasta 1929 funcionó el Dancing Hall Mata, ubicado en el segundo piso de una casa porfiriana en la calle de Bolívar. En donde se practicaba el vals, el tango, la polka y el paso doble. *Ibíd.*

⁵⁶⁷ “El pulque es el líquido que ha ocasionado la derrota del salario y el libro”, *El Nacional Revolucionario*. Diario de información y política, segunda época, 7 de septiembre de 1929, año II, tomo V, núm. 104., pp. 1 y 4.

atrasado y primitivo; mientras que las bebidas de origen europeo como actual y moderno. No obstante, también se optó por el aumento de impuestos, para restringir el consumo de alcohol.⁵⁶⁸ Aquella actitud provenía del diario *El Nacional Revolucionario*, órgano del Partido Nacional Revolucionario, quien publicaba notas refiriéndose a los supuestos “escándalos”, o al peligro que generaban dichos lugares;⁵⁶⁹ así como a la actitud que tomó el Estado.⁵⁷⁰ Los que permanecieran abiertos, se les aplicaron “medidas drásticas”.⁵⁷¹ La propaganda generó tanto revuelo que obligó a que algunos periodistas visitaran estos lugares para comprobar directamente si era cierto.⁵⁷² En una nota del 26 de enero de 1922 se sabe que lo que observaron era muy distinto a lo que se difundía; sin embargo, no dejó de cuestionarse.⁵⁷³ En los cabarets las orquestas de jazz ejecutaban los ritmos afroamericanos como el charlestón, y los ingleses como el one step que entraron en auge en la Ciudad de México desde 1925.

2.2.3. Los cinematógrafos, la radio y la música

Las *jazzband* se vincularon directa e indirectamente con la industria del cine y la radio. Si bien frecuentaban burdeles, cabarets y prostíbulos,⁵⁷⁴ también se contrataban, por citar

⁵⁶⁸ “Aumento de impuestos a las bebidas como primer paso para combatir el vicio del alcohol”, *El Nacional Revolucionario*. Diario matutino de información, segunda época, 9 de marzo de 1930, año III, tomo IX, núm. 289, pp. 1 y 5.

⁵⁶⁹ Se decía que “ha evidenciado una vez más, el morbo de las academias de baile y de los llamados ‘cabarets’. De uno de esos antros de vicio, salió el más feroz criminal de los últimos tiempos”. “Los cabarets, ¡he ahí otro peligro!”, *El Nacional Revolucionario*. Diario de información política y social, segunda sección, 8 de agosto de 1929, tomo IV, año II, núm. 74, p. 1.

⁵⁷⁰ Se dijo que habían cerrado dos cabarets, uno de ellos “que funcionaba en el mismo corazón de la ciudad, la calle de Bolívar, en los altos del Teatro Principal”. “Dos cabarets que son cerrados”, *El Nacional Revolucionario*. Diario de información política y social, segunda época, 31 de agosto de 1929, año II, tomo IV, núm. 97, p. 1.

⁵⁷¹ “Medidas drásticas con los cabarets”, *El Nacional Revolucionario*. Diario matutino de información, 13 de febrero de 1930, segunda época, año III, tomo IX, núm. 262, p. 1.

⁵⁷² En ciertos casos se desmintió, en otros, sin embargo, apoyaron la política de ese y otros diarios que se integraron a esa propaganda. Los espacios no fueron los únicos que rechazaban y atacaban. La música, los músicos y el baile que se reproducían allí, por tanto, fueron también objeto de arremetidas.

⁵⁷³ De paso refería a la música que se tocaba allí: “El negocio estaba en su apogeo. Una orquesta de banjos (instrumento sensual y con respuntes revolucionarios) ejecutaba un shimmy capaz de hacer bailar a la estatua del caballito. Había mesitas por todas partes (no es albur) y a lo largo del salón una multitud de parejas y algunas disparejas se dedicaban al empalme general”. “La descabaretización de México”, *El Universal Ilustrado*. Semanario artístico popular, año V, núm. 241, 26 de enero de 1922, p. 47.

⁵⁷⁴ Rafael López en un artículo publicado por *El Universal Ilustrado*, describe la música estadounidense en el interior de uno de esos espacios: “La sala está deslumbradora. La luz violenta de los focos lame pródigamente los hombros blancos y las espaldas desnudas que emergen con palidez de magnolia de la fronda delicada de los encajes. Mozos vestidos de etiqueta, circulan entre las concurridas mesas con seriedad de enterradores; los arcos de los violines sonámbulos chorrean un “jazz”, como gotas de un brebaje mixto, adecuado para provocar una locura tolerable y avivar la fantasía adormilada”. Rafael López, “Los cabarets en México”, *El Universal Ilustrado*. Semanario artístico popular, año I, núm. 105, 8 de mayo de 1919, p. 2.

un caso, en los cinematógrafos. Música y cine se expresaron y emergieron al unísono.⁵⁷⁵ La industria cinematográfica mexicana atravesaba un periodo de consolidación y desarrollo. Incluso el cine en el mundo, se había convertido en una empresa poderosa que ofrecía a bancos e inversionistas privados la posibilidad de obtener enormes ganancias.⁵⁷⁶ En el decenio de 1920 el cine mudo entró en un periodo de madurez que se percibía en la producción hollywoodense distribuida en territorio mexicano.⁵⁷⁷ No es casual que allí participaran precisamente las *jazzband*, que dominaba sobre otros escenarios del entretenimiento de la época.⁵⁷⁸ Entre 1916 y 1930, abundó un cine de argumento inspirado en arquetipos extranjeros.⁵⁷⁹ Su producción era tanto nacional como externo, entre la que se encontraba la estadounidense. Se producía también cine documental, que junto con el de argumento, se exhibía en los cinematógrafos. No obstante, el documental dominó sobre el de argumento, sobre todo por exigencia del gobierno de Álvaro Obregón de que se exhibiera aquel cine, que tenía la finalidad de legitimar el orden social y político dominante,⁵⁸⁰ y en donde las bandas fueron contratadas para producir música. Las proyecciones mexicanas se expandieron hacia el sur del continente latinoamericano a través de algunas *jazzband* mexicanas que apoyaron las exhibiciones. El cine, junto con la música, se convirtió en un medio en el que se vinculó, interrelacionó y dialogó la población musical latinoamericana. Los países de mayor desarrollo se encontraban México y Argentina, que fueron, en el decenio de 1920, los primeros que produjeron largometrajes,⁵⁸¹ y quienes tenían la capacidad de exportar sus producciones cinematográficas por distintas partes del sur del continente.

⁵⁷⁵ Carlos Aguilar asegura que “cine y jazz emergen, pues, al unísono, y no es desorbitado afirmar que desde entonces devienen expresiones artísticas colectivas particularmente representativas de sus décadas de existencia. Incluso podría sostenerse que estaban predestinados a congeniar de forma natural y sensible, las imágenes de uno y los sonidos del otro”. Carlos Aguilar, *Cine y jazz*, Madrid, Cátedra, 2014, pp. 11-12.

⁵⁷⁶ Helmut Korte y Werner Faulstich, “El cine entre 1895 y 1924: una visión general”, en Helmut Korte y Werner Faulstich (coordinadores), *Cien años de cine. Una historia del cine en cien películas. Volumen I: 1895-1924. Desde los orígenes hasta su establecimiento como medio*, México, Siglo XXI, 1997, p. 42.

⁵⁷⁷ Melvin Ledgard, *Una incursión por la historia del cine latinoamericano*, Lima, FCE, PUCP, 2018, p. 56.

⁵⁷⁸ Federico Davalos Orosco, “El cine mexicano en 1920”, en *Revista de la Universidad de México*, disponible en: <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/a79178cd-01ba-425e-bc1b-023f8db446dc/el-cine-mexicano-en-1920> [acceso: 7 de septiembre de 2021].

⁵⁷⁹ Aurelio de los Reyes García Rojas, *Cine y sociedad en México, 1896-1930. Vivir de sueños. Volumen I, 1896-1920*, México, UNAM, IIE, 1996, p. 5.

⁵⁸⁰ Aurelio de los Reyes García Rojas, *Cine y sociedad en México, 1896-1930. Bajo el cielo de México. Volumen II (1920-1924)*, México, UNAM, IIE, 2010, p. 1.

⁵⁸¹ Melvin Ledgard, *Una incursión por la historia del cine latinoamericano*, op. cit., p. 40.

El 4 de mayo de 1922 el Cine Odeón, fundado por Theodore Gildred, inició sus actividades en la Colonia Guerrero en la calle de Mosqueta no. 29, entre Galena y Santa María La Redonda.⁵⁸² Su idea era que desde en un primer momento solo se proyectaran cintas cinematográficas. Sin embargo, allí actuaron la Orquesta Jazz Band, la Orquesta Batería León y la Orquesta Típica Velázquez Moreno Jazz para ejecutar la música de baile como para producir música en las cintas cinematografías.⁵⁸³ La Orquesta Jazz Band, desde el decenio de 1920, solía producir los ritmos afroamericanos en el Cine Olimpia para las películas y en los intermedios. Un evento muy difundido por la industria político-mediática (la prensa, los salones de baile y la radio), fue la presentación de Los Diablos del Jazz que ejecutó la música para la película *El bebé crepuscular* en el Salón Rojo⁵⁸⁴ el 12 de febrero de 1921.⁵⁸⁵ En el mismo año en que la marimba de los hermanos Domínguez arribó a la Ciudad de México para trabajar en los cinematógrafos y salones de baile.⁵⁸⁶ Y en enero de 1923 arribó la marimba La Joya Guatemalteca en el Cine Venecia.⁵⁸⁷

Fueron los años en los que la radiofonía comercial y estatal se consolidó. Los primeros ensayos se realizaron para felicitar a Porfirio Díaz por su reelección.⁵⁸⁸ En 1903 el gobierno autorizó la construcción de dos estaciones de radio: una en Cabo Haro, Sonora, y otra en Santa Rosalía, Baja California, y al final de la era porfiriana se contaron con una docena.⁵⁸⁹ Una estación de radio en la Ciudad de México se fundó en la avenida Juárez número 56; siendo una casa de dos pisos que en el segundo se instaló la XYZ. Otra fue la CYB en la calle Ernesto Pugibet cuya propiedad pertenecía a la compañía de Cigarros

⁵⁸² Lo que es hoy Eje Central Lázaro Cárdenas.

⁵⁸³ En esa actividad inicial se estrenó la película *La mujer ideal*. Alain Derbez, *El jazz en México. Datos para esta historia*, op. cit., p. 101.

⁵⁸⁴ "Teatros y cines", *El Universal*. El gran diario de México, 12 de febrero de 1921, año VI, tomo XVIII, núm. 1, 578, p. 14.

⁵⁸⁵ En una parte de sus anuncios, según Alain Derbez, decía que con "el objeto de llevar a la mente del pueblo lo indispensable de la cinematografía con sus emociones y la música con sus melodías acariciadoras, se presenta Lloyd Hamilton, otro gran artista de Granat S. A. en 'El bebé crepuscular' con Los Diablos del Jazz". Alain Derbez, *El jazz en México. Datos para esta historia*, op. cit., p. 103.

⁵⁸⁶ *Ibid.*

⁵⁸⁷ Se ubicaba en Santa Veracruz no.19, y funcionaba desde 1911. Este cine solía contratar desde mayo de 1920, a la Orquesta León y Orquesta Rialto para acompañar con música las cintas cinematográficas, como *La Bella Lulu*. En el Cine Odeón (Mosqueta no. 29) se presentó en 1923 a la Orquesta Jazz-Band León y la Orquesta Velázquez Moreno. En el mismo año en el Cine Rialto (Pino Suárez y José Ma. Izazaga) laboraba la Winter Garden Jazz Band. Alain Derbez, *El jazz en México. Datos para esta historia*, op. cit., p. 103.

⁵⁸⁸ Roberto Ornelas Herrera, "Radio y cotidianidad en México (1900-1930)", en Aurelio de los Reyes (Coord.), *Historia de la vida cotidiana en México*. Tomo V. Siglo XX. Campo y ciudad. Volumen 1, México, FCE, Colmex, 2014, p. 128.

⁵⁸⁹ Según Roberto Ornelas Herrera, "fue la prensa escrita el medio para inducir a la sociedad de su tiempo en el mundo radiofónico y 'enseñar' al público a disfrutar los sonidos como un pasatiempo atractivo". *Ibid.*, p. 143.

Buen Tono. Juntas dominaban la radiodifusión comercial de la capital. La XYZ comenzó a transmitir desde 1919;⁵⁹⁰ y entre ese año y 1925 invitó a orquestas de jazz de Nueva Orleans, en las que se encontraba la Original Dixieland Jass Band, cuya orquesta había grabado dos años antes el primer disco de jazz que se difundió en territorio mexicano. Desde el inicio de la radio, la música afroamericana se transmitió regularmente.⁵⁹¹

En 1923 las estaciones más importantes pertenecían a la empresa *El Buen Tono* que transmitía desde la plaza San Juan,⁵⁹² en cuyos programas se ejecutaban ritmos afroamericanos, como foxtrot. En estas también se organizaron concursos, en las que participaba un público receptor, a quien se le obsequiaba cigarrillos. Dicha empresa producía cigarros Jazz Extra como ya se mencionó. En estas estaciones no solo se reunieron la radio y los cigarros, sino también jazz. Radio, cigarros y jazz representaron un placer único que prometió grandes expectativas de estabilidad y estatus, así como un medio para disfrutar la era de la modernidad.⁵⁹³ La programación de la Casa del Radio⁵⁹⁴ no tenía ninguna diferencia con la de El Buen Tono.

La industria radial exigió además la producción, distribución y consumo de aparatos receptores por donde se escucharon dichos programas; dispositivos que luego se produjeron en masa. Todos los que los poseían escuchaban el mismo programa musical, recibían el mismo mensaje y los mismos códigos de conducta. Las estaciones de radio no solo se expandieron en la capital, sino también en otras partes del país; casi al mismo tiempo en que lo hizo la música afroamericana como el jazz, el foxtrot y charlestón. Con dicha industria los músicos estadounidenses y mexicanos encontraron un espacio en los programas radicales dedicados a la música en vivo.⁵⁹⁵ De hecho, en esos lugares

⁵⁹⁰ Sergio Peralta Sandoval asegura que “en el primer piso de ese edificio se había instalado una tienda de material eléctrico llamada El Electrodo, cuyo dependiente era un joven que se convertiría en locutor caso oficial de la XYZ y se llamaba Jorge Marrón, mejor conocido mucho después como el Doctor IQ”. Sergio Peralta Sandoval, *Hotel Regis. Un protagonista del siglo XX*, op. cit., p. 41.

⁵⁹¹ Su difusión alcanzó grandes proporciones de la época, pues según Sergio Peralta, la XYZ “transmitía programas musicales con un alcance de diez kilómetros, copando prácticamente la zona más importante del valle de México”. Los fundadores de esa estación de radio fueron Carlos Ezquerro Jr., Juan Gutiérrez y Raúl Azcárraga Vidaurreta. *Ibid.*

⁵⁹² Roberto Ornelas Herrera, “Radio y cotidianidad en México (1900-1930)”, op. cit., p. 151.

⁵⁹³ Aunque solo se quedó en promesas, ya que nunca se entendió en realidad en qué consistía, y esa industria aprovechó la oportunidad para convertirse en una concepción dominante que una parte de la población aceptó y se prolongó en todo el periodo de la posrevolución.

⁵⁹⁴ Se ubicaba en la avenida Juárez 62, frente a la Alameda Central.

⁵⁹⁵ En 1920 se fundaron en Tampico, Tamaulipas varias estaciones de radios. En otro estado, según Juan Santiago Garrido, se fundó en 1921 en Monterrey la primera estación radiofónica: “fue la instalación hecha en Monterrey, Nuevo León, por el ingeniero de Tárneva, de la primera radiodifusora mexicana, con lo que se inició en la nación la industria radiofónica que pronto se desarrollaría en forma asombrosa

encontraron trabajo, pues desde el decenio de 1920 la industria político-mediática radiofónica dominante contrataba a las *jazzband* y orquestas de son y danzón. Allí el sistema de relaciones socioculturales producido por los propios intérpretes cobró mayor seguridad, al producir no solo sus ritmos, sino al intercambio de los mismos que fue determinado el espacio y seguimiento de sus habitus. En 1924 las estaciones de radio contaron con la presencia de la orquesta All Nuts Band (La Banda de Jazz Todos Locos) para tocar en vivo.⁵⁹⁶

No todas las estaciones de radio presentaron música en vivo, sino también organizaron programas de música grabada. Gran parte provenía de Estados Unidos, entre las que se encontraba foxtrot y danzón.⁵⁹⁷ No obstante en muchas ocasiones se le daba mayor apertura al foxtrot.⁵⁹⁸ En la XEN se transmitían grabaciones de músicos mexicanos, como el Trío Cancionero Michoacanos con el fox-canción *Las bodas de la muñequita pintada*.⁵⁹⁹ Luego se programó música en vivo la cual fue ejecutada por la Orquesta Wagner,⁶⁰⁰ cuya propiedad pertenecía a la Casa Wagner y Levien.⁶⁰¹ La orquesta interpretaba foxtrots y vals, como *Russiana* (foxtrot), *Noche de cabaret* (foxtrot), *Oración de la tarde* (vals).⁶⁰² Los fundadores de esta casa, Agustín Wagner y Guillermo Levien,

gracias al comercio, la industria y en especial la música popular que, introducida en este novedoso medio de comunicación, fue del grado general de los radioescuchas". Juan S. Garrido, *Historia de la música popular en México*, op. cit., p. 51.

⁵⁹⁶ Alain Derbez, *El jazz en México. Datos para esta historia*, op. cit., p. 91.

⁵⁹⁷ En la programación del 31 de diciembre de 1929, que incluía vals y marchas militares, la X E N (Onda 410 metros, 730 kilociclos) transmitió el foxtrot Mala Pata que interpretó la Orquesta Bennie Moten Kansas. Jazz como The Minor y Drag Harlem Fuss interpretadas por la Orquesta Fats Waller His Buddies, una de estas composiciones apenas unos días atrás se había grabado en la RCA Víctor en territorio estadounidense; de la misma manera, Stuttering blues stomp, fue interpretada por Tiny Parham And His Musicians. También se incluyó ragtime como Kansas City Stomps, Broogaboo y Slow blues, interpretadas por Jelly Roll Morton's y Red Hot Peppers. El pianista estadounidense Jelly Roll Morton mantenía una tradición del ragtime hasta bien entrado el decenio de 1920. Su música seguía escuchándose en la radio en México. Por lo que se puede observar, no había espacio para los intérpretes mexicanos de jazz. Joachim E. Berendt, *El jazz. De Nueva Orleans a los años ochenta*, op. cit., p. 27.

⁵⁹⁸ "Radio programa para hoy", *El Nacional Revolucionario*. Diario de información y política, segunda época, 13 de enero de 1930, año III, tomo IX, núm. 231, p. 5.

⁵⁹⁹ En esa programación, particularmente en el horario de 9:30 y 10:30 a. m., que tituló "Chapultepec Heights Jazzer's", hacía referencia al jazz, sin embargo, correspondía a foxtrots e incluía danzón y tango. "Radio programa para hoy", *El Nacional Revolucionario*. Diario de información y política, segunda época, 31 de diciembre de 1929, año II, tomo VIII, núm. 218, p. 6.

⁶⁰⁰ Dicho programa corría a cargo de José Moreno Santibáñez, quien dirigía en esos años la Orquesta Carta Blanca, una orquesta de jazz muy popular en los decenios de 1920 y 1930. "Radio concierto", *El Nacional Revolucionario*. Diario matutino de información, segunda época, 10 de marzo de 1930, año III, tomo XI, núm. 289, p. 6.

⁶⁰¹ La casa de instrumentos musicales se fundó en 1851 en la calle del Coliseo viejo, lo que hoy es 16 de septiembre.

⁶⁰² "Radio programa para hoy", *El Nacional Revolucionario*. Diario de información y política, segunda época, 17 de enero de 1930, año III, tomo IX, núm. 235, p. 5.

después de arribar a México provenientes de Alemania, organizaron esta tienda en la que ponía a la venta material musical.⁶⁰³ Tiempo después fundaron su propia orquesta que daba sesiones en salones de baile y los cinematógrafos.⁶⁰⁴

En los programas radiofónicos asistían *jazzband* que ejecutaban foxtrot, blues, vals, pasodobles, chotis y tangos.⁶⁰⁵ Demostraba que los ritmos afroamericanos no eran ajenos no solo a los músicos profesionales y aficionados, sino a la mayoría de la población.⁶⁰⁶ La proliferación de los músicos que ejecutaba música afroamericana, también se relacionó al desarrollo de la industria de la grabación que empezó a dar sus primeras manifestaciones en México. Creció vinculada a la radiofónica y más tarde con la televisiva. No existían grabaciones en el sentido formal hasta 1927. De esta fecha y hasta 1940, se realizaban fuera del país, aunque en ocasiones en el interior. La RCA Víctor las produjo desde principios del segundo decenio con equipos portátiles. Aunque hubo casos en que los músicos y orquestas enteras viajaban a Estados Unidos para hacerlo en estudios de Camden, Nueva Jersey. Estas grabaciones luego se exportaron y distribuyeron en territorio mexicano. La poca música popular que se grabó en México, no era extraña a lo que se vivía en Estados Unidos, estuvo vinculada inseparablemente al proceso de industrialización. Esas empresas no se comprometieron con estudiarla y valorarla

⁶⁰³ Durante mucho tiempo fue promotora de la música de moda, entre la que se encontraban marchas, vals y polkas en el siglo XIX. En los primeros años del nuevo siglo, promovió la música afroamericana y afroantillana entre las que se contaron el jazz, foxtrot, shimmy, one steps y danzón. Afines del decenio 1920 y principios del siguiente exhibía, algunas ocasiones en el interior de su tienda, la música afroamericana con su orquesta. Hoy la Casa Wagner y Levien se llama Repertorio Wagner, situada en Bolívar 41, en el Centro Histórico, Ciudad de México.

⁶⁰⁴ La cual también promovió sus instrumentos dando una serie de facilidades. *El Nacional Revolucionario*. Diario matutino de información, segunda época, 6 de marzo de 1930, año III, tomo X, núm. 457, p. 1.

⁶⁰⁵ En la X E N se programó en un horario de 9 a 10 a. m., a la Casino Orchestra. Otra de las orquestas muy conocidas en la capital en esos decenios. Se transmitió desde José Rosas Moreno número 54, en la Colonia San Rafael. La orquesta interpretó en su mayoría foxtrot, entre las cuales se contaron con "Cigarette", "The Right Kind of Man", "I'm Got a Gal", "Louise", "Río Triste" y "In a Japanese Garden"; así como el vals If I'm Dreaming. "Radio programa de hoy", *El Nacional Revolucionario*. Diario matutino de información, segunda época, 21 de enero de 1929, año III, tomo IX, núm. 239, p. 5.

⁶⁰⁶ La Orquesta Carta Blanca interpretó en esa estación, en un horario de 8:00 y 10:00 p. m., los foxtrots "La boda de la muñequita pintada", "Azares de la vida", "Carnaval, Río triste", "Noche de cabaret" y "En un jardín japonés". Así como el blues "Caminito azul", los vales "Amor pagano", "El faisán" y "Nido roto", los paso-dobles "Brisas Sevillanas" y "Mantones y claveles", el chotis "Pa' que distingas" y los tangos "Esta noche me emborracho", "Plegaria" y "Portero suba y diga". "Radio programa de hoy", *El Nacional Revolucionario*. Diario matutino de información, segunda época, 22 de enero de 1930, año III, tomo IX, núm. 240, p. 5.

estéticamente. Se produjeron sin ningún cuidado, dificultando ubicarlas en el tiempo, como el caso de la que ejecutaban las *jazzband*.⁶⁰⁷

Las empresas nacionales, no obstante, impulsaron las grabaciones en México. Eduardo C. Baptista fundó en 1927 la Compañía Nacional de Discos, usando las marcas Huici y Nacional. En 1930 le cambió el nombre a Peerless, cuando le produjo sus primeros discos a Guty Cárdenas. En esos años también les produjo a orquestas de baile,⁶⁰⁸ algunas *jazzband*. En 1935 la RCA Víctor se estableció formalmente en territorio mexicano y produjo algunas grabaciones a orquestas de baile (jazz, foxtrot y danzón); así como grupos de música regional.⁶⁰⁹ La empresa estadounidense Columbia también produjo algunas; aunque desde inicios del siglo XX grababa en México a músicos mexicanos con equipos portátiles; en el decenio de 1920 realizó no solo a las orquestas de baile, sino a los intérpretes de foxtrot. Estas no fueron las únicas, pues en 1948 se fundó la empresa mexicana: Musart, que completó una parte de la industria político-mediática dominante en la primera mitad del siglo XX. Dicha empresa realizó grabaciones a la Tacos Jazz Band, quien tituló uno de sus discos *Charlestón*, fechado en 1952.⁶¹⁰ Aunque el título no refería al jazz, contiene estos ritmos.⁶¹¹

Durante los primeros decenios del siglo XX arribó a la Ciudad de México una cantidad importante de músicos del interior del país; sin embargo, se concentró también un grupo de intérpretes cubanos y guatemaltecos, siendo los primeros el más numeroso, a quienes se les debe, en parte, la expansión del danzón en la capital que, junto con las *jazzband*, dominaron la escena musical. Se instalaron en México desde principios de siglo, a través del golfo de México y se introdujeron en el Puerto de Veracruz y la península de Yucatán

⁶⁰⁷Eduardo Contreras Soto coincide al asegurar que “las empresas fonográficas tienen más interés en vender música que en estudiarla y valorarla estéticamente, no suele venir de ellas la exactitud ni el rigor para presentar sus productos, y por ende reeditan sus grabaciones una y otra vez, sin mucho cuidado en los datos de origen ni ubicación de cada registro sonoro en la trayectoria del músico respectivo”. Eduardo Contreras Soto, “Referencias fonográficas para la música popular urbana mexicana”, en Aurelio Tello (coord.) *La música en México. Panorama del siglo XX*, México, FCE, 2010, p. 310.

⁶⁰⁸ *Ibíd.*, pp. 310-311.

⁶⁰⁹ *Ibíd.*, p. 312.

⁶¹⁰ Algunos investigadores, como Antonio Malacara, consideraron que fue una de las primeras grabaciones de esa música en territorio mexicano. Antonio Malacara Palacios, *Catálogo casi razonado del jazz en México*, México, Angelito editor, 2005, p. 201.

⁶¹¹ En la portada se registraron los nombres de Ramón Márquez y Pablo Beltrán Ruiz, músicos y compositores que se centraron en el mundo de las orquestas de baile; este último luego organizó su propia orquesta llamada Orquesta de Pablo Beltrán Ruiz. Por los datos del disco, podemos deducir que Pablo tocaba en la Tacos Jazz Band antes de formar y dirigir su propia orquesta. No existe mucha distancia en el tiempo, pues aquella banda, según Flores y Escalante, se fundó en 1938. Jesús Flores y Escalante, *Historia documental y gráfica del danzón en México: Salón México*, op. cit., p. 295.

en donde encontraron sus primeras residencias. La vinculación e interrelación de nuestro país con el Caribe siguió siendo constante desde mucho tiempo atrás. En el caso de los guatemaltecos esa vinculación fue también contante, aunque en menor medida.

En esos decenios numerosas *jazzband* integradas por músicos mexicanos, cubanos, guatemaltecos y afroamericanos producían y reproducían sonidos síncopados en distintos lugares. En el Frontón México, la Catedral de la Pelota, se organizó el 4 de julio de 1929 un aniversario de la “Colonia Americana por su libertad”. En el evento⁶¹² se presentaron dos partidos, además de un baile que interpretó la Orquesta Jazz Fronmesa.⁶¹³ Allí se presentaba la Banda de Policía del compositor Velino Preza,⁶¹⁴ que luego tendría a su cargo su propia orquesta: Velino M. Preza y su Orquesta, entre 1909 y 1940.⁶¹⁵

La proliferación de los ritmos afroamericanos se relacionaba también con la llegada a México de las versiones cinematográficas estadounidenses. En 1929 se exhibió por primera vez la cinta *El cantante de jazz*, que de jazz contenía poco, pero su exhibición tuvo gran impacto. Las primeras exhibiciones se presentaron en los cines Palacio, Oleón, Teresa, Goya, Granat, Rialto, Venecia, Alcázar, Bucareli, Lux, Royal y Majestic.⁶¹⁶ En el cine Olimpia se contrataron *jazzband* para que se ejecutara la música en vivo en la presentación de esa cinta.⁶¹⁷

Las orquestas de la Ciudad de México realizaron incontables viajes al interior del país que duraban meses. Las relaciones socioculturales vigentes generaron múltiples interconexiones, y motivaron el cambio cultural, producto del desplazamiento y transformación permanente de la práctica musical. La ruta México-Puerto de Veracruz, por citar un caso, salía de la terminal de Buenavista para recorrer a algunas partes de ese estado, que atravesaban ciudades como Orizaba y Córdoba.⁶¹⁸ Las presentaciones se

⁶¹² “Espectáculos para hoy”, *El Nacional Revolucionario*. Diario de información política y social, 4 de julio de 1929, segunda época, año I tomo II, núm. 39, p. 5

⁶¹³ La orquesta estuvo programada para tocar en el bar y cabaret a lo largo del partido. “Espectáculos para hoy”, *El Nacional Revolucionario*. Diario de información política y social, 25 de agosto de 1929, segunda época, año II, tomo IV, núm. 91, p. 5.

⁶¹⁴ “Espectáculos hoy”, *El Nacional Revolucionario*. Diario de información política y social, 28 de agosto de 1929, segunda época, año II, tomo IV, núm. 93, p. 5.

⁶¹⁵ Jesús Flores y Escalante, *Historia documental y grafica del danzón en México: Salón México*, op. cit., p. 295.

⁶¹⁶ “Espectáculos para hoy”, *El Nacional Revolucionario*. Diario de información política y social, 5 de julio de 1929, segunda época, tomo II, núm., 40, p. 5.

⁶¹⁷ “Cine Olimpia”, *El Nacional Revolucionario*. Diario de información política y social, 22 de agosto de 1919, segunda época, tomo IV, núm. 88, p. 5.

⁶¹⁸ Una nota del diario oficial decía lo siguiente: “Resultó brillante el primer baile de “posadas” que organizó la Junta Directiva del Círculo Social Veracruzano, el jueves 9, en los elegantes salones del Centro

daban en fiestas, reuniones de organizaciones sociales o graduaciones académicas.⁶¹⁹ En la capital numerosas *jazzband* se presentaron en muchos lugares,⁶²⁰ que gran parte tuvieron un periodo de vida muy corto, entre tres y siete años.⁶²¹ En los salones de baile estas se contrataban por un periodo de tres, cinco y siete años.⁶²²

Al entrar en el decenio de 1930 en la Ciudad de México la industria político-mediática no sufrió un estancamiento prolongado con la crisis de 1929, pues solo afectó su seguimiento durante algunos años, pero luego se recuperó y continuó. Producto de esa consolidación dio lugar a la fundación de la XEW con el lema “La voz de América Latina”, siendo una de las empresas radiofónicas comerciales y privadas más activas y poderosas del país cuyo propósito se encontraba la difusión de nuevas pautas de conducta. La nueva estación se adueñó de la atención de sus oyentes y transformó la realidad en puro entretenimiento, con lo que demostraba el poder en el que se encontraba el capitalismo en la posrevolución mexicana. Todos los temas, en los que se incluyó a la música, fueron tratados como pasatiempo. Nada de reflexión, ni mucho menos de intención de cambio de la realidad

Nacional de Ingenieros, segundo callejón del 5 de mayo 25, habiendo empezado a las 21. 30 horas y terminado al amanecer. La alegría y entusiasmo de la selecta concurrencia no decayó ni un solo momento al son de una de las mejores Jazz Band de la capital que deleitó con su variadísimo repertorio a todos los concurrentes”. “Sociales”, *El Nacional Revolucionario*. Diario de información y política, segunda época, 22 de diciembre de 1929, año II, tomo VII, núm. 209, p. 3.

⁶¹⁹ Otra nota decía que “Los miembros del personal docente y los alumnos de la Escuela Inglesa de esta capital, organizaron el día de ayer un lúcido baile que se efectuó en los elegantes salones del Circuito Coahuilense, 8 C. L., ubicado en la calle de calle de Iturbide número 21, habiendo resultado muy lúcido y animado. Este baile dio principio a las 21 horas en punto, y terminó cerca de la madrugada, siendo amenizada por dos de las mejores orquestas capitalinas”. “Sociales”, *El Nacional Revolucionario*. Diario de información y política, segunda época, 8 de diciembre de 1929, año II, tomo VII, núm. 195, p. 3.

⁶²⁰Se contaron, de esa manera, con la Jazz Band México, Pennsylvania Jazz, las cuales aparecieron por el año de 1924. Luego, en 1926, se sumó la Torre Blanca Jazz Band. Tres años después, es decir, en 1927, la Orquesta América León Jazz, los Cadetes del Jazz, La Radio Jazzers, La Parisien Orquesta, Marimba Jazz Band, Nueva York Jazz Band, Novelty Jazzers (de Villalobos y Hernández) y Trovadores del Jazz, según afirma Jesús Flores y Escalante. Jesús Flores y Escalante, *Historia documental y grafica del danzón en México: Salón México*, op. cit., pp. 289-295.

⁶²¹ Los Trovadores del Jazz, por citar un caso, se fundó en 1927 y en el año de 1934 ya no existían. No obstante, algunos músicos siguieron su camino tocando con otras orquestas como las danzoneras, o continuaron su labor como compositores, arreglistas o intérpretes.

⁶²² Escalante y su Jazz Band, Los Novelty Jazzers y La Típica Velázquez-Moreno tocaron en diferentes periodos y por muchos años permanecieron en el salón del Hotel del Basar. Un lugar que se encontraba en el centro de la Ciudad de México, en que regularmente se organizaban concursos de baile, entre los que destacaban los de danzón, y ocasionalmente foxtrot. Juan N. Torreblanca y sus Jazzers Band se mantenía en el Dancing Hall Mata Hari (ubicado en la calle de Bolívar 22) en gran parte del decenio de 1920 tocando danzón y foxtrot. Aunque luego Juan N. Torreblanca, después de formar su nueva orquesta, laboraba junto con la American León Jazz en el Palacio de Mármol. Lugar en el que también tocaba el pianista y compositor Agustín Lara, desde el año de 1927. En ese decenio, de acuerdo con Jesús Flores y Escalante, la Posadas Jazz Band y la Banda Municipal de Ecatepec había sido contratadas para tocar en La Granja Quinta, ubicada en la Calzada de Guadalupe. Jesús Flores y Escalante, *Historia documental y grafica del danzón en México: Salón México*, op. cit., pp. 322-329.

social. Allí se transmitieron valores culturales y sonidos musicales que le dieron sustento y legitimación de lo privado. La reproducción musical afroamericana y afroantillana se convirtió en una parte de las mercaderías fabricadas para que el consumidor entrara en un mundo imaginario. Dicha estación, produjo un espectáculo que dominó en los hábitos de sus consumidores. Allí una cantidad de intérpretes musicales, las *jazzband* y orquestas de danzón aparecieron en su programación.⁶²³ *El Nacional Revolucionario* publicó algunas notas en las que afirmaba de la inauguración de la “poderosa estación de radio”.⁶²⁴

Ésta empleó a una importante cantidad de músicos, compositores y directores de orquesta que luego fueron importantes creadores del jazz al estilo de las bandas tipo Glenn Miller. Se contaron con Gonzalo Curiel, Pablo Beltrán Ruiz, Juan García Esquivel y Luis Arcaráz; su música se distinguió entre los ritmos afroamericanos y afroantillanos. Los músicos de provincia buscaron en la XEW una oportunidad de encontrar un empleo. Algunos consiguieron “fama”; otros al ser excluidos, vagaron por las calles en busca de un medio para sobrevivir. La eliminación de músicos que se dejaron engañar por las promesas de la “fama”, el precio que debieron pagar fue sumarse a las masas de excluidos, olvidados y negados por la sociedad, y ser obligados a vivir en la pobreza.

Las élites posrevolucionarias organizaron reuniones en las que contrataban *jazzband* que solían ser difundidas en los medios de propaganda. El diario, *El Nacional Revolucionario*, surgió no solo para competir con los privados, sino como una herramienta para la legitimación del gobierno. En lo cultural, sobre todo en la música, le dio importancia a lo que llamó “educación de las masas”. El músico Luis Sandi que, desde la fundación del periódico en mayo de 1929, se encargó de la sección de música.⁶²⁵ Allí promovió el

⁶²³ Juan Santiago Garrido afirma que “En los primeros programas de XEW participaron el doctor Alfonso Ortiz Tirado, Juan Arvizu, Josefina (Chacha) Aguilar, Los Trovadores Tamaulipecos, el guitarrista Francisco Salinas, la Marimba chiapaneca de los Indios Foquez, la Orquesta Típica de la Policía dirigida por Miguel Lerdo de Tejada, el violinista Pascual Viderique, el compositor Jorge del Moral, el tenor Néstor Mesta Chayres, la pianista Ofelia Euroza, el violista Daniel Pérez Castañeda, Ana María Fernández y el compositor Agustín Lara. Después han participado en los programas de XEW los mejores cantantes y compositores mexicanos y extranjeros Juan S. Garrido, *Historia de la música popular en México*, op. cit., p. 67.

⁶²⁴ Decía en una de ellas que “En punto de las veinte horas de ayer, y con un selecto programa compuesto de dieciocho números, dio principio la inauguración de la potente estación radiodifusora ‘X E W’, la Voz de América Latina desde México, establecida en una de las plantas altas del conocido cine ‘Olimpia’. Las primeras frases que fueron pronunciadas, se refirieron al indiscutible valer del radio como factor decisivo de nuestra vida comercial, cultural y como elemento de fuerza para establecer la más sólida comprensión e inteligencia entre las naciones”. “Poderosa estación de radio, se inauguró. La radio-difusora XEW pondrá a México en comunicación con Europa”, *El Nacional Revolucionario*. Diario matutino de información, segunda época, 19 de septiembre de 1930, año III, tomo XII, núm. 478, primera sección, pp. 1 y 5.

⁶²⁵ Silvia González Marín, *Prensa y poder político. La elección presidencial de 1940 en la prensa mexicana*, México, Siglo XXI, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, UNAM, 2006, p. 39.

nacionalismo musical; aunque no era necesariamente “mexicana”, sino también la afroamericana y afroantillana. El diario, dirigido en un inicio por el profesor Basilio Vadillo, promovió una educación defensora de la familia y la moral católica como medio para solidificar una sociedad de las buenas costumbres. Fue una poderosa aliada contra el alcohol.⁶²⁶ Tenía su propio concepto de música que la definía como “del pueblo y para el pueblo”.⁶²⁷

2.2.4. Las asociaciones y las ejecuciones musicales sincopadas

La experiencia de los grupos de poder en los salones de baile en los que asistían *jazzband*, se profundizó desde la segunda mitad del decenio de 1920. Una parte de esos grupos se organizaron en asociaciones o “círculos”, reuniéndose en espacios como los clubes deportivos.⁶²⁸ Estos, que aspiraban integrarse a la civilización occidental, periodo que generaba gran entusiasmo y supuesta prosperidad para toda la humanidad, hacían gala de su estatus, destacándose sobre el resto de las clases sociales.⁶²⁹ Dichas reuniones se hacían por diferentes motivos. Fueron espacios, en su mayor parte, de reproducción de las élites, en donde los ritmos sincopados no faltaban.⁶³⁰ Allí los intérpretes o las orquestas presentaban novedades musicales, como algún nuevo foxtrot,⁶³¹ que continuaron creciendo en número entre los decenios de 1920 y 1930,⁶³² e interpretados regularmente

⁶²⁶ “La música un poderoso aliado contra el alcohol”, *El Nacional Revolucionario*. Diario de información y política, segunda época, 10 julio de 1929, año II, tomo II, núm. 37, segunda sección, pp. 1 y 2.

⁶²⁷ *Ibíd.*

⁶²⁸ Una parte importante se ubicaban en la Colonia del Valle. “Hogar y sociedad”. *El Nacional Revolucionario*. Diario de matutino de información, segunda época, 8 de octubre de 1930, año III, tomo XII, núm. 498, segunda sección, p.3.

⁶²⁹ Hoy da muestras de un rotundo fracaso civilizatorio. Toda posibilidad de prosperidad para la humanidad está totalmente negada; en parte, ocasionada por las guerras, debacles económico-políticas, pandemias y devastación de la dignidad humana.

⁶³⁰ En esos espacios se reproducía la transmisión de prácticas de consumo material e inmaterial, la producción y reproducción ideológica dominante, el poder político-cultural de las elites posrevolucionarias y la conservación político-social y económica empresarial. Allí “las mejores jazz-band deleitaban con su variadísimo repertorio”. “Sociales”, *El Nacional Revolucionario*. Diario matutino de información, segunda época, 7 de mayo de 1930, año III, tomo XII, núm. 344, p. 3.

⁶³¹ Como se expuso en uno de los bailes organizado por el Club L`Escargot: “Una de las mejores orquestas de esta capital amenizará esta fiesta con las piezas más en boga y estrenará por primera vez en México dos foxes que han encargado especialmente de los Estados Unidos”. “Hogar y sociedad”, *El Nacional Revolucionario*. Diario matutino de información, segunda época, 30 de octubre de 1930, año III, tomo XII, núm. 520, segunda sección, p. 3.

⁶³² Por citar algunos ejemplos se interpretaron las composiciones de Juan Díaz del Moral, “Diafanías”; de Beatriz Emparán, “Vidas cruzadas”; de Gonzalo Curiel, “Agonía”; de Agustín Lara, “Concha nácar”, de Joaquín Pardavé, “Tus cabellos”; entre otros. Juan S. Garrido, *Historia de la música popular en México*, ob. cit., pp. 66-73.

por una *jazzband*.⁶³³ No es casual que hayan sido parte del repertorio de las bandas en los salones y clubs de las élites posrevolucionarias.⁶³⁴

Algunas asociaciones fundaron su propia orquesta,⁶³⁵ regularmente para su organización.⁶³⁶ Su repertorio, en realidad, se integraba con foxtrots, tangos, paso-dobles, one steps y danzones que se ejecutaba en estos lugares.⁶³⁷ El ejército mexicano posrevolucionario también llegó a organizar sus propias *jazzband* en las que participaban militares de alto rango; estas instituciones no solo cuidaban de seguir la cultura nacional, también se sentían atraídas por los ritmos afroamericanos.⁶³⁸ En 1930 la Orquesta del Departamento de Tráfico y la del Departamento de Infantería solían tocar en las academias del centro de la capital en donde se realizaban sus reuniones.⁶³⁹ Sus orquestas se autonombraban *jazzband* y en su repertorio integraron ritmos afroamericanos como foxtrot,⁶⁴⁰ que interpretaban en lugares como la Terraza Cristales del Restaurant de

⁶³³ El foxtrot de Agustín Lara lo compuso a principios del decenio de los treinta y su autor lo grabó en 1933 en la grabadora mexicana Peerless. Un año después, la Orquesta Jazz Posadas volvió a grabarla en la misma empresa. No obstante, existen otros foxtrots de ese compositor que en ese año e incluso antes, se interpretaron en los salones de baile y se grabaron también en esa y otras grabadoras. El foxtrot “Junto a ti”, si bien la compuso Lara, la grabó Valentín Martínez en 1929 en Chicago, Estados Unidos. *Ibid.*, p. 39.

⁶³⁴ La Orquesta Jazz Posadas grabó en el decenio de 1930 “Ojos verdes” compuesta por Manuel Quiroga en la empresa Peerless. Se distinguen ritmos bailables. Se escuchan, de entrada, es decir, en los primeros diez segundos, varios músicos tocar los instrumentos de metal y cuerdas los ritmos que se asimilan o son parte del swing, que es el estilo, fase o modo interpretativo del jazz. Luego se integra el pianista ejecutando sonidos sincopados mostrando una interacción colectiva bien afinada con el resto de los integrantes. Pareciera que la velocidad en la que se ejecuta, se asimilaba a la de los ferrocarriles que buscaban camino a explorar. Orquesta Posadas - Ojos Verdes - Peerless 816, en <https://www.youtube.com/watch?v=cMQG3FQWwho> [acceso: 15 de septiembre de 2021].

⁶³⁵ Se decía que “anoche se efectuó en los salones de la Asociación del Colegio Militar, fundada el año 1871, situada en la calle Donato Guerra número 8, un gran baile que organizaron los miembros de dicha sociedad en honor de los socios”. “Sociales”, *El Nacional Revolucionario*. Diario matutino de información, segunda época, 3 de febrero de 1930, año III, tomo IX, núm. 251, p. 6.

⁶³⁶ En un baile tocó la Orquesta Villalobos. Se decía que “amenizó con las mejores piezas de su repertorio este baile, las que fueron del agrado de la concurrencia”. *Ibid.*

⁶³⁷ El 3 de febrero de 1930 se anunciaba también que “los Miembros de la Mesa Directiva del Centro Recreativo Militar, darán el sábado próximo un gran baile en sus salones de la calle de Mesones número 133 de esta metrópoli. La jazz-band del Departamento de Infantería de la Secretaría de Guerra y una buena orquesta tendrán a su cargo el carnet musical”. *Ibid.*

⁶³⁸ De la misma manera se anunciaba que “el sábado próximo se efectuará en el Centro Recreativo Militar un baile que han organizado los miembros de la Directiva de dicha organización en honor de sus socios y amistades. La Jazz-Band del Departamento de Infantería de la Secretaría de Guerra y una buena orquesta metropolitana amenizarán con las mejores piezas de su repertorio”. “Sociales”, *El Nacional Revolucionario*. Diario matutino de información, segunda época, 9 de febrero de 1930, año III, tomo IX, núm. 258, p. 3.

⁶³⁹ “Hogar y sociedad”, *El Nacional Revolucionario*. Diario matutino de información, segunda época, 25 de noviembre de 1930, año III, tomo XII, núm. 547, segunda sección, p. 3.

⁶⁴⁰ Se decía que “los miembros de la Mesa Directiva del Club `Ureli` de la vecina población de Mixcoac, D. F., están preparando activamente dos grandes fiestas de carnaval que se efectuarán a fines del presente mes en su local de aquella villa. Dos de las mejores orquestas capitalinas amenizarán con lo mejor de su

Chapultepec.⁶⁴¹ También la sociedad Coreográfica Recreativa “Alpha” organizaba sus reuniones en los que tocaban *jazzband*.⁶⁴²

Estas asociaciones también organizaban sus reuniones en los salones,⁶⁴³ con orquestas que provenían del interior del país.⁶⁴⁴ De la capital The Hot Boy`s Orquesta y la Jazz Band Telégrafos acostumbraban tocar en asociaciones organizadas por trabajadores del gobierno; por eso mismo dichas reuniones no solo fueron exclusivas de las elites posrevolucionarias, sino también de las clases trabajadoras. Entre fines del decenio de 1920 y principios del siguiente, los trabajadores se organizaron en asociaciones, como forma de protección y defensa del trabajador individual o colectivo, que hizo frente a las empresas privadas e incluso estatales. Se denominaban así mismas mutualistas, en las que destacaba la acción, el apoyo mutuo, la cooperación social y una ética colectiva del bien común. El contexto internacional, particularmente la Revolución rusa, había influido sobre las organizaciones obreras mexicanas. Solían organizar bailes para celebrar algún aniversario o alguna reunión para discutir algún problema laboral.⁶⁴⁵ En el decenio de 1920 las sociedades mutualistas tenían capacidad de organización y comprendió un

repertorio estas fiestas”. “Sociales”, *El Nacional Revolucionario*. Diario matutino de información, segunda época, 18 de febrero de 1939, año III, tomo IX, núm. 267, p. 3.

⁶⁴¹ En donde “La Orquesta `Politeama`, que amenizará estas fiestas es la mejor de la metrópoli y está a cargo de su director, señor Fernando Vázquez V. y del señor Juan de Dios Concha, más de 18 profesores que ejecutarán bellísimas piezas exprofesamente pedidas a Mérida y a la Habana, que serán una novedad en la capital”. “Sociales”, *El Nacional Revolucionario*. Diario matutino de información, segunda época, 23 de febrero de 1930, año III, tomo IX, núm. 272, p. 3.

⁶⁴² En este lugar se organizaban bailes casi desde un decenio atrás pues “el día 16 de julio de 1919, se le concede permiso al director de orquesta Juan N. Torreblanca para realizar un baile en El Restaurant Chapultepec”. Jesús Flores y Escalante, *Historia documental y grafica del danzón en México: Salón México* op. cit., p. 336.

⁶⁴³ Se decía que “el Club Arco Iris, de esta capital, ha organizado para el domingo próximo una fiesta que se efectuará en el salón del Cine Mundial, la que será amenizada por la Jazz-Band `Posadas`”. “Sociales”, *El Nacional Revolucionario*. Diario matutino de información, segunda época, 14 de marzo de 1930, año III, tomo IX, núm. 294, p. 3.

⁶⁴⁴ Se dijo que “muy lúcido resultó el baile que organizaron los miembros del club `Chiapas-México`, en honor señor José Pinto Yáñez, presidente de dicha agrupación, con motivo de su onomástico. Una buena orquesta de Chiapas, amenizó con las mejores piezas de su repertorio esta fiesta”. *Ibíd.*

⁶⁴⁵ En una ocasión se decía, por citar un caso, que “con el objeto de conmemorar dignamente el XI Aniversario de su fundación, el Circulo Mutualista de Peluqueros ha organizado para el próximo día 9 de los corrientes un gran baile que dará principio a las 20 horas después del desarrollo del programa”. En ese programa, dividido en nueve momentos, estaba contemplado que en el tercero tocara la Orquesta Jazz e interpretara una composición que refería al Circulo Mutualista, y en el nueve tocaría para el baile. “Hogar y sociedad”, *El nacional revolucionario*. Diario matutino de información, segunda época, 7 de noviembre de 1930, año III, tomo XII, núm. 528, segunda sección, p. 3.

número importante, capaces de mostrar su fuerza ante cualquier grupo de poder político y económico.⁶⁴⁶

Los ritmos afroamericanos también tuvieron cierta incidencia en algunas instituciones del Estado. Entre 1910 y 1920 la capital entró en un periodo de inestabilidad social y política motivada, entre otras cosas, por conflictos sociales, lo cual llevó a la creación de cuerpos policíacos que cuidaron de los ciudadanos. Aparecieron bandas “criminales” y proliferó el secuestro como uno de los “delitos” más recurrentes. Uno de los casos más señalados se trató de la banda del automóvil gris que surgió en 1915, quien realizaba robos y asaltos.⁶⁴⁷ Convirtiéndose en un nuevo pretexto para la fundación y consolidación de una institución. Inició en 1912 durante el gobierno de Francisco I. Madero, quien fundó el Batallón de Seguridad e inauguró el Casino de la Escuela de Policía. A fines del decenio de 1920 se reorganizó al crearse la Inspección General de Policía dirigida por el general sonorense Pedro Jorge Almada Félix. En 1928 se volvió a transformar y tomó el nombre de Policía del Distrito Federal, asumiendo Antonio Ríos Zertuche como director, quien fundó la Jefatura del Departamento del Distrito Federal. Luego fue sustituido por Valente Quintana en 1930, y a su vez fundó la Compañía Policial Femenil.⁶⁴⁸ El auge de los ritmos afroamericanos y la consolidación de esa institución crearon las condiciones para que también fundara su propia *jazzband*⁶⁴⁹ que tocaba en los salones en los que los trabajadores organizaban sus reuniones. Algunos de sus integrantes no tenían alguna formación musical, pero con el auge de los ritmos afroamericanos y los medios quizá precarios, como las grabaciones o partituras que se difundían en aquel momento, aprendieron a tocarlos.

⁶⁴⁶ En el tiempo en que la organización obrera conservó una fuerza independiente, existían organizaciones como Sociedad Mutualistas de Comerciantes, Sociedad Mutualistas de Mecánicos, Círculo Mutualista de Peluqueros, Sociedad Mutualistas de Relojeros y Joyeros, Sociedad Mixta Fraternal Cooperativa Obreros Líderes y Sociedad de Servicio Unión y Amistad.

⁶⁴⁷ Héctor de Mauleón, *El tiempo repentino. Crónicas de la Ciudad de México en el siglo XX*, op. cit., pp. 184-191.

⁶⁴⁸ Fabiola Bailón Vásquez, “El Cuerpo de la Policía Femenil: imágenes y representaciones, Ciudad de México, 1930”, en *Secuencia. Revista de historia y ciencias sociales*, Núm. 107, Instituto de Investigaciones Dr. José María Mora, mayo-agosto, 2020, DOI: <http://orcid.org/0000-0003-1745-6680>, p. 2.

⁶⁴⁹ En noviembre se organizó un baile con una intención “caritativa” en el que tocó su orquesta: la Jazz-Band de la Jefatura de Policía. Se decía que “el director, personal y alumnos de la Escuela Industrial de la Beneficencia Pública, han organizado para el día de hoy un baile que se efectuará en el salón principal de dicho establecimiento dando principio a las 21 horas, a beneficio de la Casa Hogar que se va a establecer como una de las obras magnas de tan benéfica institución. La Jazz-Band de la Jefatura de Policía y la de la Escuela Industrial amenizarán el acto con las piezas más de moda”. “Hogar y sociedad”, *El Nacional Revolucionario*. Diario matutino de información, segunda época, 8 de noviembre de 1930, año III, tomo XII, núm. 529, segunda sección, p. 3.

Desde principios del siglo XX proliferó una cantidad considerable de autos que circulaban por las calles de la ciudad.⁶⁵⁰ El llamado automóvil, se estableció como símbolo de éxito del capitalismo; significaba prosperidad, pero también consumo interminable. Representaba la supuesta superación y el avance personal o individual que se medían en función del nuevo modelo que se disponía. La velocidad del vehículo automotor, como lo habían sido antes los vapores y el ferrocarril, prometía nuevas relaciones basadas en la velocidad y el poder.⁶⁵¹ Un poder, por cierto, superfluo, superficial y vago. Esos transportes motivaron múltiples interconexiones en el mundo; al mismo tiempo produjeron cambios culturales producto del desplazamiento y transformación permanente de la práctica y las relaciones musicales. Los “automóviles” invadieron y contaminaron el espacio, en su mayoría de fabricación estadounidense, sobre todo de empresas como Ford y Chrysler. Su crecimiento, y consumo obligado porque aparentaba y prometía el mejor de los mundos posibles, hizo necesario la fundación de una institución pública que controlara y ordenara la ciudad debido al tráfico excesivo en las calles. En 1918 se organizaron los primeros policías de tránsito, pero fue hasta 1928 que se institucionalizó creándose el Departamento de Tráfico. Entre fines del decenio de 1920 y principios del siguiente, también organizó su propia *jazzband* que utilizaba, en parte, para sus reuniones en las instituciones estatales.⁶⁵² Sus ejecutantes, algunos, no tenían una formación musical académica, pero también obtenían conocimientos musicales a través de los medios a su alcance.

Las *jazzband* también ejecutaban sus ritmos en las instituciones universitarias. Desde fines de 1920 se convirtió en un hábito que se extendió hasta bien entrado el decenio de 1960. Los estudiantes de la Universidad Nacional Autónoma de México organizaron sus fiestas de graduación, en las que contrataron a orquestas de ritmos afroamericanos y

⁶⁵⁰ Héctor Mauleón, *El tiempo repentino. Crónicas de la Ciudad de México en el siglo XX*, op. cit., pp. 13-24.

⁶⁵¹ El que poseía un automóvil daba idea de imponerse, porque ofrecía directamente la posibilidad de ejercer una especie de micropoder, que incluso la misma sociedad no le permitía. Creía llevarse el mundo por delante y desplegar violencia en los sentidos en que se le consintiera. Es decir, abrió la posibilidad de un poderío tras el volante que hacía sentir importante a quien lo sujetaba, aunque fuera frívolo.

⁶⁵² Uno de ellos se organizó en el Centro Recreativo Militar en el que tocó la Orquesta del Departamento de Tráfico. “Hogar y sociedad”, *El Nacional Revolucionario*. Diario matutino de información, segunda época, 21 de noviembre de 1930, año III, tomo XII, núm. 543, segunda sección, p. 3.

afroantillanos.⁶⁵³ La Facultad de Música llegó a organizar sus bailes de forma regular.⁶⁵⁴ De la misma manera los estudiantes de preparatoria organizaban sus bailes.⁶⁵⁵ En 1926, la Escuela Nacional Preparatoria intentó enseñar charlestón como parte del Programa de Educación Física, dando motivos de descontento entre algunos estudiantes que consideraron ese baile como algo ajeno a su cultura.⁶⁵⁶

2.2.5. El ascenso de las nuevas orquestas

La perspectiva de transformación y cambio, y el sistema de relaciones socioculturales imperantes en ese periodo, se evidencia en la modificación de los ritmos provocado por las múltiples interconexiones culturales entre México y Estados Unidos. Son los años en que empezaba a abrirse una nueva temporalidad de los músicos y los ritmos afroamericanos e incluso de los afroantillanos, así como en la modificación del campo musical afroamericano, en un mundo que entraba en una nueva confrontación. El ascenso de las orquestas de nuevo tipo, y el descenso de lo que solía llamarse *jazzband*,⁶⁵⁷ condujo a una reconfiguración orquestal. La formación de orquestas estadounidenses de swing tuvo un gran impacto en territorio mexicano, aunque de manera tardía, pues cuando estos ritmos llegaron ya tenían más de una década de conocerse en su lugar de origen. El swing, en realidad fue una nueva forma de interpretación jazzística, que se distingue por la formación de grandes orquestas como las de Glenn Miller, Benny Goodman, Count Basie,

⁶⁵³ En alguna ocasión se decía que “la Directiva de la Sociedad de Alumnos de la Facultad de Derecho y Ciencias Sociales nos participa que está haciendo los preparativos para el gran baile anual que ofrecerá el próximo trece de septiembre, en los salones de la Facultad. Dos de las prestigiadas orquestas metropolitanas tendrán a su cargo el carnet musical”. “Hogar y sociedad”, *El Nacional Revolucionario*. Diario matutino de información, segunda época, 29 de agosto de 1930, año III, tomo XII, núm. 456, segunda sección, p. 3.

⁶⁵⁴ Se decía que “los Alumnos de la Facultad de Música, han organizado para el día de mañana un baile que se efectuará en los salones del Centro Nacional de Ingenieros, dando principio a las 21 horas y media, con el objeto de celebrar el primer año de la fundación de dicho plantel. Una orquesta formada por los propios alumnos de esta Facultad amenizará el acto con las piezas de moda. A media noche se servirá un lunch entre los concurrentes”. “Hogar y sociedad”, *El Nacional Revolucionario*. Diario matutino de información, segunda época, 10 de octubre de 1930, año III, tomo XII, núm. 500, segunda sección, p. 3.

⁶⁵⁵ Se decía que “reina gran entusiasmo en los círculos estudiantiles de esta capital, por asistir al Baile de Bachilleres que la sociedad de Alumnos de la Escuela Nacional Preparatoria, está organizando con esmero para el próximo día 18 del actual”. “Hogar y sociedad”, *El nacional revolucionario*. Diario matutino de información, segunda época, 5 de octubre de 1930, año III, tomo XII, núm. 495, segunda sección, p. 3.

⁶⁵⁶ Generó resistencia entre las autoridades de la escuela a raíz de la propaganda que montaron los medios de la industria político-mediática en la que denunciaba la proliferación de esa música en la institución. Ilihutsy Monroy Casillas, “En torno a una exhibición de charlestón en la Escuela Nacional Preparatoria, 1926”, en *Correo del maestro*. Revista para profesores de educación básica, México, mayo de 2014, año 18, núm. 216, pp. 50-55.

⁶⁵⁷ En adelante ya no nos referiremos a las *jazzband*, sino orquestas, aunque de nuevo tipo, pues entramos en un periodo que empezaron a dominar el escenario musical.

Duke Ellington, entre otras, que surgieron desde el decenio de 1930. Fueron los años de los grandes solistas como Gene Krupa o Teddy Wilson, que tuvieron cierta influencia en México, pero también a las vinculaciones sociomusicales entre los intérpretes de los dos países. Un nuevo contexto proliferó desde fines de 1940 y principios de 1950, luego del arribo de algunas orquestas estadounidenses. Su presencia repercutió en los músicos y en la formación de orquestas mexicanas de nuevo tipo. La Orquesta de Larry Sonn, por citar un caso, llegó a la Ciudad de México para tocar en salones de baile y cabarets. Al terminar su compromiso, su director decidió establecerse y formar una nueva orquesta compuesta por músicos mexicanos.⁶⁵⁸

Las nuevas orquestas no surgieron de la noche a la mañana. La mayoría de sus fundadores trabajaban tiempo atrás produciendo música para cine, creando arreglos para las orquestas de danzón o foxtrot. Algunos ya se conocían desde el decenio de 1930, de los cuales señalaremos a continuación los que consideramos fueron los de mayor popularidad. En primer lugar, se trata del compositor y pianista Agustín Lara. La mayoría de los investigadores aseguran que en 1928 inició sus actividades como intérprete de canciones populares que ejecutaba en los cinematógrafos. Se considera que entre 1928 y 1938 fue su periodo más productivo.⁶⁵⁹ Esa experiencia le permitió ampliar su horizonte interpretativo, tanto en la música afroamericana como afroantillana. La XEW fue el mayor medio de difusión de su música. Incluso Emilio Azcárraga le pedía una canción semanal para estrenar en cada uno de los programas,⁶⁶⁰ obligándolo a crear un ritmo que superaba cualquier capacidad creativa.⁶⁶¹ Con el tiempo formó su propia orquesta en donde iniciaron algunos músicos de jazz que proliferaron en el decenio de 1950, entre ellos el trompetista Cecilio “Chilo” Morán. Luis Arcaráz cobró notoriedad dentro de la

⁶⁵⁸ En entrevista con el autor el 1 de febrero de 2007, en la Ciudad de México.

⁶⁵⁹ Agustín Lara, *Canciones*. Edición e investigación de Pável Granados, op. cit., p. 8.

⁶⁶⁰ No obstante, “varios fueron los factores que ayudaron a triunfar a Lara, no siendo pocas sus habilidades artísticas, pero en los medios humanos hay que tomar en cuenta al cantante Juan Arvizu, quien llevó a Lara a los escenarios teatrales, un ambiente nuevo para el pianista”. *Ibíd.*, p. 7.

⁶⁶¹ Desde allí se difundió su bolero “Imposible”, siendo uno de las composiciones que marcó el inicio de su trayectoria. Un año después compuso su primer foxtrot “Junto a ti”, con el que definía, a su manera, su involucramiento con la música afroamericana. Juan Santiago Garrido afirmó que “hemos de advertir que Lara era lo que se ha dado en llamar un pianista “lírico”, dándose a entender por esto que no leía música, sino la interpretaba a su manera después de oírla una o dos veces. Rara condición para triunfar. Pero según asegura don Salvador Novo, historiador de la Ciudad de México, Lara había estudiado piano en su niñez y, por lo tanto, debía conocer las notas del solfeo. Yo trabajé en varias ocasiones con Lara y nunca pude darme cuenta de que de que leyese alguna nota. Sin embargo, al tocar sus composiciones y algunas ajenas, sus dedos recorrían el teclado con maestría de un pianista de estudios superiores”. Juan S. Garrido, *Historia de la música popular en México*, op. cit., pp. 64-65.

formación de las nuevas orquestas,⁶⁶² iniciando sus actividades como intérprete desde 1932.⁶⁶³ Su trayectoria no se puede separar de la de su padre Luis Arcaráz, que como intérprete y compositor destacó dentro de los ritmos afroantillanos, y siendo él quien lo llevó por el camino de la música.⁶⁶⁴ En la segunda mitad del decenio de 1940 organizó su orquesta integrada por músicos que luego destacaron dentro del desarrollo del jazz a mediados de siglo. Entre otros, se contaron con Mario Patrón, Víctor Ruiz Pasos, Héctor Hallal, Tomás Rodríguez, Jesús “Virola” Castro, Lupe López y Fortino “Tino” Contreras.

En 1949 la Orquesta de Luis Arcaráz grabaría, en la RCA Víctor, el disco titulado *Joyas disponibles*, en donde participaron músicos que luego ejecutaban jazz: los saxofonistas Héctor Hallal “El Árabe”, Refugio “Cuco” Valtierra y Juan Ravelo; los trompetistas Cecilio “Chilo” Morán, Jesús Navarro y César Molina; los trombonistas Jesús Aguirre y Enrique Sida, el baterista Fortino “Tino” Contreras, el contrabajista Víctor Ruiz Pasos y los pianistas Mario Patrón, Pablo Jaimes y Freddy Manzo.⁶⁶⁵ En el Teatro Principal actuó otro de los fundadores de orquesta: el compositor y arreglista Gonzalo Curiel.⁶⁶⁶ Se

⁶⁶² Luis Arcaráz “nació en la Ciudad de México el 5 de diciembre de 1910. En 1928 abandonó su carrera de ingeniero para dedicarse por completo a la música. Inició su carrera artística con un pequeño conjunto que debutó en el Teatro Palma de la Ciudad de Tampico. Poco después debutó en radio en el programa “Por la cultura y el arte de la XEG”, y más tarde en la XEFO “La Voz de la Metrópoli”. En 1934 ingresó a la radiodifusora XEW. Actuó en el Teatro Politeama junto con Gonzalo Curiel y Agustín Lara. Realizó con su orquesta grandes giras por Estados Unidos, Cuba, Puerto Rico, Panamá, Colombia, Venezuela y la República Dominicana. Su éxito como compositor, intérprete de sus canciones y director de su propia orquesta se traduce en los diversos trofeos que le han sido otorgados: por la mejor orquesta, por el mejor disco grabado en 1949 (Bonita) y por la mejor canción (Viajera). Entre los años 1953 y 1955 su orquesta fue considerada una de las más populares del mundo. Entre ellas: la Sociedad de Autores y Compositores de Música, el Sindicato Nacional de Música de la República Mexicana, el Sindicato de los Grandes Músicos de Estados Unidos. Compuso la música de más de 24 películas (Quinto Patio, Hotel de Verano, Cha cha chá), e inolvidables canciones como As de corazones rojos, Mentira, Distancia, Sortilegio, Sombra Verde, Por ella, Hamaca, Juguete de amor, Quiero, Dádiva, Bohemios, Prisionero del mar. Falleció en un accidente automovilístico, el 1 de junio de 1963”. Yolanda Moreno Rivas, *Historia de la música popular mexicana*, pp. 245-246.

⁶⁶³ En 1933 compuso el vals *Sombras* y el tango *Carnaval de la vida*. En el siguiente año creo varias composiciones que se relacionan con la música estadounidense: los foxtrots *Capricho* y *Vuelve* y el blues *Rímmel*. Juan S. Garrido, *Historia de la música popular en México*, op. cit., pp. 71 y 73.

⁶⁶⁴ Juan Santiago Garrido señala el inicio de su trayectoria, y las primeras composiciones de las cuales se encuentran la música afroamericana: “Luis Arcaráz, nuevo compositor capitalino, descendiente de una familia de afamados músicos y empresarios, precisamente en el Teatro Principal, que acababa de ser consumido por el fuego, entró a la palestra con un tango titulado Bohemios, el foxtrot Desilusión y el blues Olvida, todos de bonita melodía”. *Ibíd.*, p. 69.

⁶⁶⁵ El citado disco es considerado, por el investigador Antonio Malacara, como uno de los primeros discos de jazz de Luis Arcaráz de esa época en México. Antonio Malacara Palacios, *Catálogo casi razonado del jazz en México*, op. cit., p. 163.

⁶⁶⁶ Gonzalo Curiel: “nació en la ciudad de Guadalajara, Jalisco, el 10 de enero de 1904. De niño aprendió a tocar piano. Estudió la carrera de medicina, pero no llegó a terminar porque decidió dedicarse por completo a la música. En 1935 hizo su debut en la XEW trabajando como pianista. Fue entonces como conoció al doctor Alfonso Ortiz Tirado, quien lo contrató y realizó con él una gira por el interior de la

conoció más por su aporte musical a la radio que en el teatro y los cinematógrafos.⁶⁶⁷ Allí trabajaron intérpretes que también serían ejecutantes de jazz a mediados de siglo.⁶⁶⁸

Dichos compositores y directores de orquesta fueron adquiriendo mayor importancia en la industria político-mediática dominante que había creado un mercado para el consumo del baile, en donde también se contó con la orquesta de Pablo Beltrán Ruiz.⁶⁶⁹ Este compositor y director grabó en la RCA Camden en 1959 el disco titulado *Rock and Roll* en el que participaron músicos de jazz. Se contó, por citar algunos casos, con Luis González, Víctor Ruiz Pasos, Cecilio “Chilo” Morán y Jesús Aguirre.⁶⁷⁰ En suma, en las orquestas que hemos mencionado, se desarrollaron los músicos que luego ejecutaron los nuevos ritmos del jazz, también llamados modernos como fue denominado el bebop. Los nuevos cambio da cuenta también de la modificación del campo musical afroamericano, pero que en su esencia seguía manteniendo vigencia, incluso en cierto sentido se legitimaron las relaciones sociomusicales afroamericanos, el cual formaba parte de la consolidación de la cultura estadounidense en México. En el decenio de 1950 no solo

república. Poco después dio a conocer su primera composición, titulada He querido olvidar. Luego compuso Dime, que fue estrenada por José Mojica en el Teatro Abreu de la Ciudad de México. Fue autor de más de cien canciones. Entre ellas se ha destacado: Tu partida, Son tus ojos Verde Mar, Tu Vereda tropical, Un gran amor, Deseo, Confesión, Desesperanza, Di que es mentira, Con mi guitarra, Confidencia, Blanca, Cuando, Calla, Agonía, Adiós, Al fin, Brazalete, Adversidad, Calla tristeza. La canción Tu partida pasó ser el tema musical de su orquesta. Fue fundador de varios conjuntos, el primero de ellos fue Los Caballeros de la Armonía, posteriormente, buscando cambios en la interpretación vocal, se unió con Emilio Tuero, Pablo y Carlos Martínez Gil, y Ciro Calderón para formar el cuarteto Ritarmelo (ritmo, armonía y melodía). Más adelante formó el grupo Los Diablos Azules que hizo importantes series de radio en la XEW. En 1931 formó otro conjunto que se llamó Los Trovadores de ensueño. En 1937 fundó la orquesta El Escuadrón del Ritmo, con la que realizó, en 1940, una extensa gira por Estados Unidos, Brasil, Chile y Argentina, llevando de cancionista a Adelina García. [...]”. Yolanda Moreno Rivas, *Historia de la música popular mexicana*, op. cit. pp. 172.

⁶⁶⁷ Paz Águila, integrante del dueto Hermanas Águila, asegura que Gonzalo Curiel fue quien las apoyó para se conocieran dentro del contexto mediático, particularmente en la XEW, en donde continuamente trabajaba en los estudios de esa estación de radio. Entrevista a Paz Águila, en Agustín Lara, *Canciones*, Edición e investigación de Pável Granados, op. cit., pp. 14-15.

⁶⁶⁸ Juan Santiago Garrido asegura que “También surgió en este año (1932) Gonzalo Curiel, un gran valor musical originario de Guadalajara, Jalisco. Siendo estudiante de medicina se consagró a la música, primero como acompañante pianista del doctor y tenor Alfonso Ortiz Tirado, y luego como compositor y director de una orquesta de baile que llevó el nombre de “Escuadrón del Ritmo”. Curiel era un músico bien preparado, que más tarde había de escribir tres conciertos para piano y orquesta”. Juan S. Garrido, *Historia de la música popular en México*, op. cit., p. 69.

⁶⁶⁹ Pablo Beltrán Ruiz “Nació en Los Mochis en el estado de Sinaloa. Se inició como pianista en la emisora XEQ presentando además sus propias composiciones. Entre ellas se han destacado Contarás conmigo, Nada me importa el mundo, Nuestros besos (popularizada por Amparo montes), Somos diferentes, Quién será, Injusticia y Polvo en la Luna. Posteriormente se dedicó a dirigir a su orquesta de baile y por supuesto ha seguido componiendo. Junto con Harry James, director de orquesta norteamericano, filmó en Hollywood la película musical Cita en México, participaron también Betty Grable, Ray Anthony y Dámaso Pérez Prado”. Yolanda Moreno Rivas, op. cit., p. 246.

⁶⁷⁰ Antonio Malacara Palacios, *Catálogo casi razonado del jazz en México*, op. cit., p. 186.

continuaba tocándose los ritmos afroamericanos, sino también afroantillanos. Estos, a pesar de que entraron en crisis, siguieron siendo habituales con la participación de músicos cubanos que continuamente llegaban al territorio nacional.

Aunque entraba en un periodo de descenso la música afroantillana, la difusión y popularidad del mambo se dio de manera vertiginosa. Se le atribuye regularmente a Dámaso Pérez Prado⁶⁷¹ el haber sido el creador de esos ritmos, pues él mismo los dio a conocer en 1949 después de su llegada a México.⁶⁷² La nueva música integró dos estilos que en aquel momento tenían gran “popularidad” en México y en el Caribe: el ritmo sincopado del danzón y el sonido metálico del swing. Se plasmó así un encuentro entre los ritmos afroamericanos y afroantillanos. El mambo se impuso no solo como un producto más, sino como una nueva forma de percepción socio-musical de acuerdo al contexto que se estaban dando: la debilidad de los ritmos afroantillanos y en cierto sentido el fortalecimiento de los afroamericanos. Dámaso organizó una orquesta que fue invitada en casi todos los salones de baile, cabarets, prostíbulos, radio, prensa y televisión, es decir, en gran parte de la industria político-mediática dominante en la Ciudad de México. Lo cual daba cuenta de la relación de algunos músicos con el instrumento del poder capitalista mexicano. La expansión del mambo, sin embargo, impactó en la sociedad de las buenas costumbres y la decencia, pues la consideró una “música de salvajes o digna de arranques de caníbales”,⁶⁷³ lo cual trajo una serie de reacciones, censuras y represión.

⁶⁷¹ Dámaso Pérez Prado “nació en la Habana, Cuba, en el año 1921. Desde muy joven, a los trece años de edad, tocó en danzoneras y charangas de su ciudad natal, Matanzas. Finalmente llegó a ser pianista y arreglista de una de las orquestas más famosas de La Habana: Orquesta Casino de la Playa. Trabajó en esa orquesta hasta 1948, año en que vino a México. Aquí se buscó buenos músicos, formó su propia orquesta y a finales de 1949 dio a conocer el nuevo ritmo que enloquecería a la juventud: el mambo. Entre sus composiciones se destacaron Patricia, Qué rico mambo, El ruletero, Mambo no. 8, y muchísimas otras. Su éxito fue avasallante que suscitó las opiniones más controvertidas. Hubo voces respetables y autorizadas que pronosticaron que el mambo moriría de muerte natural en un plazo de tres meses. Pérez Prado fue expulsado de México en dos ocasiones: la primera por hostigamiento de los “miembros de las ligas de la decencia” y la segunda por un asunto migratorio. Partió entonces a los Estados Unidos donde pronto se convirtió en uno de los preferidos del público norteamericano. Allí continuó la demanda enorme de sus discos. El “rey del mambo” recibió en 1978 una merecida condecoración de parte del gobierno de Venezuela. Su música y su ritmo marcaron sin duda una época memorable”. Yolanda Moreno Rivas, *Historia de la música popular mexicana*, op. cit., p. 250.

⁶⁷² Yolanda Moreno Rivas, *Historia de la música popular mexicana*, op. cit., p. 241.

⁶⁷³ Esa música ya era conocida. Se venía desarrollando mucho antes en Cuba, y fue el multi-instrumentista también cubano Orestes López quien en los años treinta “creó un Danzón cuya parte final llamó ‘mambo’, con un motivo sincopado similar al que se utiliza para un montuno”. En la orquesta de Pérez Prado desfilaron un sinnúmero de músicos como asegura Federico Gómez Pombo “De sus músicos podría hablar durante diez días seguidos: ‘han pasado como cien por mi orquesta. Todos han sido los mejores. Como director soy durísimo, pero no me arrepiento. A cada ensayo acaban muertos, pero a todos los cuido y ganan dinero como yo’. De los músicos mexicanos dice: “son los más grandes del continente. ¿Dónde ha

Incluso, a su creador se le privó o le fue impedido ingresar al país en alguna ocasión. Esa actitud mostraba la contradicción y la ambigüedad de una parte de las clases sociales del México imaginario. En esta orquesta también tocarían el saxofonista Cuco Valtierra, el baterista Richard Lemus, los trompetistas Lupe López y Cecilio “Chilo” Morán, quienes fueron ejecutantes de jazz a mediados de siglo. El sistema de relaciones socioculturales motivada por el contacto e interrelación continuaba o se fortalecía en la región, y profundizó la relación entre músicos mexicanos y cubanos en el jazz. La nueva realidad, por tanto, no se concibió sin la continua transformación, reproducción y consolidación de la industria político-mediática dominante. El nacimiento de la televisión, marcó un nuevo mecanismo de consumo y una nueva realidad en la sociedad mexicana.⁶⁷⁴ La creación de este medio favoreció el trabajo de los músicos, como la orquesta de Pablo Beltrán Ruiz, que trabajaba en el canal 4, por citar un caso, en el programa titulado el “Metronomo del Aire” en 1955.⁶⁷⁵ Ismael Díaz y su Orquesta Espectacular también asistían a programas como “Intermezzo Musical Max Factor de Hollywood”, que se transmitía los viernes en los canales 2 y 9, así como en la estación de radio XEW.⁶⁷⁶

Estas cualidades mostraban la entrada de una nueva coyuntura. Dichas formas de producción se relacionaban con el declive de la temporalidad de los músicos que se había instalado a inicios de la primera posguerra. Los llamados “alegres años veinte”, así como la seguridad y la masificación de la vida en el que imperaron los ritmos afroamericanos que se manifestaron en todo este periodo, aunque con altibajos con los efectos de la crisis de 1929, ya no se sostenían del todo. Como se ha dicho antes, los intérpretes habían sentido la relación entre los ritmos que ejecutan y el tiempo que experimentaban. Dichos ritmos producían la marca de su tiempo, se convirtió en un anuncio de la visión del mundo que se sostuvo por la creencia en el progreso y la modernidad, que llegó a su fin con nuevas contradicciones del mundo capitalista, con los efectos de la Segunda Guerra

oído si no es aquí una trompeta que téngale tono fuerte, que no sea como de lata? Cualquier mariachi de esos que no estudiaron música se lo puede demostrar””. Federico Gómez Pombo, op. cit. p. 52.

⁶⁷⁴Juan Santiago Garrido asegura que “El 1º de septiembre de 1950 se inauguró en la ciudad de México el canal 4 de televisión (xhtv), propiedad de Televisión de México, S. A. Transmitía este canal desde la torre del edificio de la lotería Nacional y se inauguró con la lectura del Cuarto Informe del presidente Miguel Alemán Valdés. Esta fue la primera emisora de televisión que funcionó en Hispanoamérica, siendo su presidente don Rómulo O’Farrill; gerente general Rómulo O’Farril, junior, y el jefe de programación Aurelio Pérez. Fue, pues, un acontecimiento de enorme importancia para todo el continente y significó para los compositores una perspectiva de mayor divulgación de la canción popular, [...], tanto en las emisiones radiales como en la programación televisada”. Juan S. Garrido, *Historia de la música popular en México*, op. cit., p. 113.

⁶⁷⁵ *Excélsior*. *El Periódico de la vida nacional*, 9 de enero de 1955, p. 18-A

⁶⁷⁶ *Excélsior*. *El Periódico de la vida nacional*, 28 de enero de 1955, p. 10-A.

Mundial que repercutió en México. No obstante, el desencadenamiento del nuevo conflicto no solo se relacionaba con la explosión de los intereses nacionales de la burguesía internacional, sino por el intento de eliminar la resistencia de las clases obrera y la influencia que ejercía la Unión Soviética. En el caso de Estados Unidos, estaba también relacionado con la resistencia de los afroamericanos al racismo, que se reflejó en el jazz. Este tiempo también entró en crisis porque las relaciones de consumo que lo sostuvo dejaron de ser sostenibles. Se explotó y exprimió la materialidad sonora y los espacios que lo sostuvieron, hasta dejar el mínimo indicio para seguir dándole acogida. Es decir, dejaron de ser aceptables no solo para sus consumidores, sino también para sus creadores, quienes ya no se sentían identificados. Los salones de baile, por citar un caso, disminuyeron, permitiendo la entrada de nuevos espacios y ritmos afroamericanos que se ejecutaron para ahora modificados o transformados. El campo musical afroamericano, como se dijo, se transformó. Los músicos inmersos en nuevas experiencias sociales y culturales, pero manteniendo viejas relaciones sociomusicales, llevaron a modificar sus creaciones.

Las nuevas condiciones o la nueva temporalidad de los músicos habían sido resultado de las contradicciones en el que estaban inmersos, es decir, en un mundo en el que se profundizó la conflictividad sociocultural, económica y política. El ascenso del nuevo tiempo y de los ritmos afroamericanos, se generó luego de una especie de interrupción revolucionaria, no solo por las condiciones que imperaron en aquel tiempo (la masificación de la vida y el baile), sino por las amenazas que se cernieron sobre la especie humana, en su búsqueda por el progreso. Así dichos músicos reaccionaron ante estas condiciones, modificando sus ritmos que era resultado de sus vivencias.

Capítulo 3

Los músicos de jazz a mediados de siglo

En México, las primeras notas de *rock and roll* se tocaron en la escena adulta, dentro del ambiente de los centros nocturnos donde los artistas convencionales, contagiados por el ritmo de moda en los Estados Unidos, comenzaron a intercalar números de *rock and roll* en su repertorio de boleros, mambos, chachachás y demás géneros establecidos. Sí, antes de que apareciera una escena juvenil específicamente rocanrolera. Así, a mitad de los cincuenta, boleristas y vedette como la chicana Gloria Ríos, o jazzistas como Chilo Morán y Pablo Beltrán Ruiz, entre otros, comenzaron a tocar rock and roll en cabarets emblemáticos como el Iris, el Lírico, el Margo o Mar y Cel bajo carteleras recurrentes como “Chachachá vs. *rock and roll*”, “*rock and roll* y chachachá”, “doce mujercitas tocando *rock and roll*, calipso, chachachá” o el “rock-cha-blues”.⁶⁷⁷

A mediados de siglo, la cultural estadounidense tendió a ser más creíble que durante un periodo anterior, pues ya se manifestaba en ciertos ámbitos de la vida social. Se impuso abiertamente y con mayor seguridad a lo largo del territorio mexicano. De aquí que, por consolidación del jazz en México, me refiero a la consolidación de la cultura que la rodeaba en la que este es parte, y en donde el campo musical afroamericano sufre una modificación. Desde el decenio de 1940 una parte de la población ya no se sentía identificada con el proyecto de las elites dominantes posrevolucionarias (México imaginario). Entre 1947 y 1968 tuvo lugar el clímax y desgaste de la cultura nacionalista,⁶⁷⁸ que coincide con el advenimiento de orquestas y grupos de jazz estadounidenses a México. Al mismo tiempo, los intérpretes mexicanos se desplazaban y establecían temporal o definitivamente en Estados Unidos, manteniendo las relaciones sociomusicales con los afroamericanos y angloamericanos. Estas y otras realidades, mostraron el nuevo tiempo de los músicos. Bajo este contexto, nuevas influencias y relaciones musicales se instituían en territorio mexicano, como el rock and roll y los ritmos renovados del jazz, que ejecutaban las orquestas que dominaban el escenario musical. Como decían Paredes Pacho y Blanc, el rock es adoptado por las orquestas o

⁶⁷⁷ José Luis Paredes Pacho y Enrique Blanc, “Rock mexicano, breve recuento del siglo XX”, en Aurelio Tello (coordinador), *La música en México. Panorama del siglo XX*, México, FCE, CONACULTA, 2010, p. 395.

⁶⁷⁸ Claudio de Jesús Vadillo López, *La historiografía política mexicana al diván del análisis: 1970-2000*, México, Navarra, 2016, p. 13.

combos de jazz. En este capítulo parto de la siguiente interrogante: ¿Cómo se fue reestructurando y transformando el campo musical del jazz en México? Es decir, me centro en estudiar la transformación y consolidación de las relaciones sociomusicales permanentes del jazz en el país y su relación y vinculación con los países de la región, como parte del nuevo tiempo de los músicos y los ritmos afroamericanos. No dejó de observar su conexión, contacto, vínculos e interrelación con el territorio estadounidense, cubano y latinoamericano. El objetivo también es saber qué elementos musicales de esa música y lo que la rodeaba se consolidó y transformó en medio del continuo desplazamiento de los músicos mexicanos, cubanos y afroamericanos e influencia en la región que definieron en cierta forma al jazz en México a mediados de siglo XX.

La producción y reproducción de los ritmos afroamericanos tanto en México como en Estados Unidos, en el nuevo tiempo de los músicos, sufrió un nuevo cambio. En su esencia mantuvo su conversión permanente. El formato de las grandes orquestas casi perdió interés, y tendieron a organizarse grupos pequeños (entre cuatro y seis integrantes); estos fueron llamados “combos” y se integró al lenguaje jazzístico. Esa manera de nombrarse, se volvió parte de la cotidianidad mexicana luego de que se apropiaron de ese concepto.⁶⁷⁹ A través de la convivencia entre los músicos se generó un mecanismo de apropiación, no solo de los ritmos, sino del lenguaje que los sostuvo. Se destinaba a un público que lo escuchaba, y lo acompañada con una bebida o una lectura. En México nunca fue para cuestionarla, sino para reproducirla, muchas veces con el fin de adaptarse a las nuevas condiciones socioculturales que se daban en el país vecino del norte. Otro de los fenómenos socio-históricos nuevos que se dieron en los espacios para la reproducción de estos ritmos, es aquel que se anuncia con el lema “llega, toca, lárgate”. Los músicos llegaban a un lugar, casi siempre en un bar, para tocar jazz y luego se retiraban para asistir a otro, con la misma finalidad: satisfacer a un público que pertenecía a una clase de mayor estatus social que no aparecía antes en los salones de baile, o quizá en menor medida.

Los ritmos y los músicos de jazz mostraron lo propio: la consolidación de un mundo para públicos minoritarios. Al mismo tiempo, se dio en un periodo de contradicciones y confrontaciones en el seno de esa misma clase social, porque si bien fue una práctica del sentido común, siguió siendo intolerante para una parte del México imaginario que no

⁶⁷⁹ El combo de jazz refiere a un conjunto de músicos que, de acuerdo al número de personas que lo integran, se denomina cuarteto, quinteto o sexteto. Existen combinaciones en las que hay una sección de ritmo que consiste en un piano, un contrabajo y una batería. Otro componente es uno o varios solistas, tocando cada uno de los instrumentos melódicos (saxofón alto, saxofón tenor, trompeta, vibráfono, etc.).

solo residían en el gobierno, sino que era parte de los grupos dominantes. Los músicos que se desarrollaron en entornos populares y masivos, ahora se volvieron hacia lo particularizado y presuntuoso. Influenciados, pero también vinculados con cultura musical del país vecino, exigieron nuevos cambios tanto sociales como musicales que renovaron lo que parecía anticuado. El renovado sistema de relaciones socioculturales muestra sus particularidades que dan forma al nuevo tiempo.

3.1. Los músicos y la música afroamericana en el decenio de 1940

La nueva coyuntura se intensificó con la proliferación de nuevas relaciones socioculturales y la actividad musical de los músicos estadounidenses en territorio mexicano, como las de Larry Sonn, Glenn Miller y Benny Goodman quienes trabajaban en salones de baile y cabarets de la Ciudad de México. El caso más representativo de esos encuentros fue en el cabaret Wai-ki-kí.⁶⁸⁰ Centro cosmopolita euro-estadounidense y representante de una parte de la industria político-mediática dominante que junto con el Salón México, se convirtieron en los lugares más populares en los decenios de 1930 y 1940, sobre todo para un público conformado por las élites mexicanas y algunos extranjeros.⁶⁸¹ Larry Sonn siguió frecuentando la capital del país en los siguientes dos decenios, según opiniones del contrabajista veracruzano Víctor Ruiz Pasos.⁶⁸² La mayoría de esos músicos y las orquestas que dirigían, tocaban swing, el cual pocos años antes se había convertido en una de las interpretaciones jazzísticas más consumidas en el espectáculo estadounidense.

El swing se popularizó en la ciudad de Nueva York en el decenio de 1930. Poco antes de su ascenso, se designó con el two beat, es decir, jazz de dos golpes o tiempos.⁶⁸³ A fines del decenio de 1920 apareció con el nombre de swing, que cobró mayor auge en el siguiente decenio.⁶⁸⁴ Si bien, refiere al elemento rítmico del jazz, en realidad se describía, en términos generales, al jazz de las grandes orquestas que tuvo un apogeo sobre todo comercial. En aquellos años llegó a denominarse “época del swing” y a Benny Goodman

⁶⁸⁰ Se ubicaba en la Avenida Reforma número 13.

⁶⁸¹ Jesús Flores y Escalante asegura que “el común del pueblo conocía a este lugar como ‘La Guay’, en alusión a una sociedad religiosa. Su mayor fama fue durante los años cuarenta. La prostituta mejor cotizada del lugar era Obsidiana, y el sujeto más temido fue el tristemente célebre ‘Güero’ Batillas, quien por su bravura y gran fama de gatillero desbancó de su trono ‘puteril’ a Tony Espino”. Jesús Flores y Escalante, *Historia documental y grafica del danzón en México: Salón México*, op. cit., p. 359.

⁶⁸² En entrevista con el autor, 1 de febrero de 2007, Ciudad de México.

⁶⁸³ Joachim E. Berendt, *El jazz. De Nueva Orleans a los años ochenta*, op. cit., p. 39.

⁶⁸⁴ Berendt decía que “puede asignársele, en oposición al two beat jazz, como ‘four beat jazz’, porque aquí se toca regularmente los cuatro golpes del compás”. *Ibid.*, p. 40.

como el “el rey del swing”. Se destacó, por tanto, a los músicos angloamericanos (o blancos) como Goodman y Miller, y no a los afroamericanos; no obstante, también fueron muy conocidos Duke Ellington y Count Basie. Los músicos blancos y sus orquestas representantes del jazz más comercial de Estados Unidos, fueron los que viajaron a México en el decenio de 1940, durante los años de la guerra y el inicio de la posguerra. A su llegada se conectaron con los músicos mexicanos, generando relaciones de esparcimiento, desplazamiento, aportaciones musicales y convivencia social y musical entre los músicos de los dos países que se profundizaron en este periodo, generándose un mecanismo de apropiación de los nuevos ritmos del jazz. El arribo de los estadounidenses no se detuvo allí, en los siguientes años llegaron Charlie Byrd, Shorty Rogers, Stan Kenton y Gene Kupra.⁶⁸⁵ Lo anterior muestra las relaciones socioculturales continuas y una movilidad constante de los intérpretes estadounidenses en territorio latinoamericano. En cada uno figuran experiencias particulares en torno al jazz que luego impactó en México. La experiencia de Kenton se desarrolló sobre todo en el swing, quien se fue involucrando cada vez más con las universidades y los colegios en donde se llegó a difundir el jazz y la música de las grandes orquestas. En otras palabras, este y otros músicos llevaron paulatinamente el jazz a los espacios universitarios, iniciado así un cambio de perspectiva en torno a la visión que se tenía de esa música, que poco tiempo atrás se asociaba a la vida nocturna y a la prostitución. Fue, por tanto, un antecedente que me parece interesante y muy importante destacar, cuando Gilad Atzmon llegó a afirmar que “de ser un arte vívido, auténtico y socialmente motivado, se transformó en un ejercicio académico”.⁶⁸⁶ Además, aseguraba que para el decenio de 1960 numerosas universidades estadounidenses organizaron cursos de jazz, “como si éste fuese una forma de conocimiento, no un estado de ánimo”.⁶⁸⁷ Los músicos y sus ritmos, por tanto, tomaba otros derroteros, que también se reflejó en Latinoamérica. Independientemente de la opinión citada, a Stan Kenton se le aceptaba en las universidades en México. De hecho, los universitarios, particularmente en la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), empezarían a organizar bailes de graduación en los que se contrataba a

⁶⁸⁵ Gabriel Pareyón, *Diccionario enciclopédico de música en México*, op. cit., p. 534.

⁶⁸⁶ Gilad Atzmon, “¡Salvemos el jazz! Fue la música de la revolución, pero ahora es el suave sonido del capital. Sin embargo, todavía es posible salvar el jazz”, en <https://rebellion.org/salvemos-el-jazz/> [acceso: 22 de diciembre de 2022].

⁶⁸⁷ *Ibíd.*

orquestas de jazz. Esto último dio lugar a que tiempo después se fundara la Orquesta de Ingeniería organizada por los estudiantes de la Facultad de Ingeniería.

No se puede adjudicar solo a Kenton el que haya llevado al jazz a esos lugares, sino a un grupo más numeroso de músicos estadounidenses, entre los cuales se destacan los angloamericanos. Decíamos que poco antes y durante la Segunda Guerra Mundial las grandes orquestas de jazz se volvieron un producto de consumo masivo en Estados Unidos. De hecho, estos ritmos materializaban la seguridad y la masificación de la vida antes de que finalizara este conflicto, pues después generó consecuencias principalmente culturales que cambió el tiempo de los músicos que había surgido con el final de la Primera Guerra. Dicha seguridad y masificación se repitió, aunque de manera gradual y con sus diferencias, en gran parte del territorio latinoamericano que demandó la participación de las orquestas estadounidense. Se demostraba en los numerosos viajes a México que sirvió para observar no solo como medio de difusión y aportación hacia los intérpretes locales, sino las relaciones sociomusicales entre las ejecutantes de los distintos espacios geograficos. En aquel país estas orquestas ejecutaban sus ritmos en salones, hoteles, radiodifusoras y cada vez más en las universidades. Algo que también se repetiría de manera gradual en territorio mexicano que ayudó a abrir estos ritmos en espacios que antes resultaban ajenos; sobre todo en las universidades.

La estancia de numerosos músicos estadounidenses en territorio nacional, también generó la proliferación de grandes orquestas que se conformaron entre diez y veinte músicos, que curiosamente no se les llamaba *jazzband*. Agustín Lara, Luis Arcaraz, Gonzalo Curiel, Juan García Esquivel, Rafael Paz, entre otros, realizaron interesantes experimentos del estilo de los ensambles provenientes de los músicos afroamericanos y angloamericanos con los boleros (estos tienen sus orígenes en los ritmos afroantillanos); es decir, acercamientos del swing con el jazz orquestal, la canción mexicana y los grandes bailes afroantillanos. Este fenómeno se tradujo en la organización de orquestas y en la programación de bailes en las universidades, sobre todo en la Ciudad de México como fue en la UNAM. Entre los decenios de 1940 y 1960 se encuentran numerosos ejemplos⁶⁸⁸

⁶⁸⁸El 7 de octubre de 1966 Dolores Aranda Cortes solicitó una licencia al Departamento del Distrito Federal para organizar un baile de pasantes que se llevaría a cabo en la Antigua Escuela de Medicina, situada en la Plaza de Santo Domingo, el 22 de octubre a las 22 horas con un cobro de sesenta pesos. Universidad Nacional Autónoma de México, Fondo Universidad, Sección Rectoría, Serie 3/19, caja 1, años 65-66, expediente 5860.

que no fueron obstaculizados para realizarse.⁶⁸⁹ Estos casos se multiplicaron en distintas facultades de esta universidad⁶⁹⁰ y en distintas escuelas tanto públicas como privadas de la capital. Los bailes incluso se organizaron también en numerosas universidades.

Las orquestas de Luis Arcaraz y la de Ingeniería tuvieron mayor demanda en gran parte del territorio mexicano.⁶⁹¹ En la Universidad de Nuevo León (UNL), por citar un caso, la organización de bailes nació casi al mismo tiempo en que se fundó esa institución, es decir, en 1933.⁶⁹² Las sociedades de alumnos, por medio de sus comisiones de festejos o grupos de organizadores de egresados de las distintas facultades, se encargaron de organizar los eventos sociales en sus respectivas universidades. En esos espacios apareció lo que se ha dado en llamar libertad de consumo.⁶⁹³ Esta supuesta libertad posibilitó un momento de goce bailable, creado por los ritmos afroamericanos y afroantillanos ejecutados por las orquestas de jazz mexicanas.⁶⁹⁴ Se incluyó también la organización de bailes para la obtención de recursos que servirían para la graduación como el traje, los anillos y los banquetes. De la misma manera, para solventar los viajes de estudios en el interior del país y en el extranjero, así como para reunir recursos para equipar los laboratorios.⁶⁹⁵ Esos rituales de la abundancia y el consumo se distinguieron entre los universitarios de la UNAM⁶⁹⁶ y la UNL.⁶⁹⁷

⁶⁸⁹ El 11 de octubre se autorizó un baile y en el que se anunció también que tocarían la Orquesta de Luis Arcaraz y la de Ingeniería. Universidad Nacional Autónoma de México, Fondo Universidad, Sección Rectoría, Serie 3/19, caja 1, años 65-66, expediente 7276.

⁶⁹⁰ El 10 de octubre de 1966, el secretario de la rectoría solicita al director de la Facultad de Medicina preste el edificio para la organización de un baile de fin de cursos de la Facultad de Derecho. Universidad Nacional Autónoma de México, Fondo Universidad, Sección Rectoría, Serie 3/19, caja 1, años 65-66, expediente 2283.

⁶⁹¹ Edmundo Derbez García destaca el caso de la Universidad de Nuevo León (UNL). La Universidad de Nuevo León consigue su autonomía hasta 1969, por lo que la citaré con las iniciales UNL. En el periodo abordado todavía no alcanzaba dicha autonomía.

⁶⁹² Edmundo Derbez García, "Los grandes bailes con las grandes orquestas", en *Música en Monterrey. Revista de literatura musical*, vol. 3, Núm. 15, diciembre de 2020, p.14.

⁶⁹³ Jean Baudrillard, *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*, Madrid, Siglo XXI, 2009, p. XIV.

⁶⁹⁴ Edmundo Derbez García decía que "los bailes tuvieron los propósitos más variados, festejar el termino de los estudios, dar la bienvenida a los compañeros de nuevo ingreso, coronar una reina de belleza, festejar un acontecimiento histórico como fue la cesión de terrenos para la construcción de Ciudad Universitaria, celebrar un día especial como la navidad, el año viejo o el año nuevo". Edmundo Derbez García, "Los grandes bailes con las grandes orquestas", op. cit., p. 15.

⁶⁹⁵ Esos bailes se presentaban, en el caso de la Universidad de Nuevo León, en los salones y clubes de la ciudad de Monterrey. Los casos muy conocidos fueron los Jardines Terpsicore, los salones Casino del Club de Leones, el Club Internacional y la Sociedad de Viajantes. *Ibíd.*

⁶⁹⁶ Universidad Nacional Autónoma de México, Fondo Universidad, Sección Rectoría, Serie 3/19, caja 1, años 65-66, expediente 2283.

⁶⁹⁷ Luego de la construcción de la Ciudad Universitaria "los relucientes pisos de sus modernos edificios se convirtieron en grandes pistas de baile. Las instalaciones de las facultades, los estacionamientos, las explanadas y hasta el interior de los Laboratorios y Talleres Centrales de la Universidad se llenaron de

Entre las orquestas que frecuentaban las universidades a lo largo del territorio nacional se encontraban la Orquesta de Ingeniería que, como ya se ha señalado, había sido organizada por los propios estudiantes de la Facultad de Ingeniería de la UNAM. Regularmente ejecutaba jazz hasta rock, pasando por el son, es decir, un repertorio diverso que contenía ritmos afroamericanos y afroantillanos. Su periodo más prolífico se ubica entre los años de 1954 y 1961. La Orquesta de Moisés Pasquel también fue muy popular y adquirió fama que se extendió más allá de las fronteras nacionales; su periodo de vida fue entre 1931 y 1955.⁶⁹⁸ La Orquesta de Mariano Mercerón, cuya existencia comprendió los años de 1954 y 1965, regularmente ejecutaba rumba, son y boleros. En el decenio de 1960, por citar otro caso, la Orquesta de Arturo “Chico” O’Farril también frecuentó las universidades, ejecutando sus ritmos, quien se convirtió en un representante del jazz latino, no solo en Cuba, sino en Estados Unidos y México.⁶⁹⁹ Ya desde el decenio de 1950 O’Farril había llegado a la Ciudad de México en donde compartía sus conocimientos musicales con los intérpretes locales. De aquí que las relaciones socioculturales de este periodo también se vinculaban con los cubanos y Cuba. Sus frecuentes viajes hacia distintos puntos de la región revelaban una interrelación, vinculación y contacto permanente. Incluso, desde el decenio de 1940 numerosos intérpretes de estos países se reunían en el Cabaret Tropicana de La Habana para ejecutar sesiones de jazz que se llegaban a fusionar con el son y el danzón. En las universidades, como se dijo, se ejecutaba jazz, pero también sones y danzones. Una de las danzoneras preferidas por los universitarios fue la Orquesta de Carlos Campo, cuya vida se prolongó de 1944 a 1975.⁷⁰⁰ No obstante, esta realidad se manifestaba a lo largo del territorio nacional. En la UNL actuaban la Orquesta de Casino (dirigida por Alejandro Luna), la Orquesta de Armando Thomae y las orquestas de Lorenzo Hernández y Ray Garza;⁷⁰¹ así como las estadounidenses y cubanas, como la Orquesta de Larry Sonn.

En este contexto también participaron las agrupaciones estadounidenses. La orquesta del baterista Gene Kupra viajó a México en el decenio de 1940 cuya experiencia fue trascendental en el contexto musical nacional, pues les dieron mayor legitimidad a los

ritmos de moda, con los sonidos de las percusiones, el bajo, el piano, las trompetas, trombones, saxofones y del entusiasmo de la juventud”. Edmundo Derbez García, “Los grandes bailes con las grandes orquestas”, op. cit., p. 15.

⁶⁹⁸ Flores y Escalante, asegura que se llamaba Moisés Pasquel y su Orquesta, Jesús Flores y Escalante, *Historia documental y gráfica del danzón en México: Salón México*, op. cit., p. 293.

⁶⁹⁹ Luc Delannoy, *¡Caliente! Una historia del jazz latino*, op. cit., p. 188.

⁷⁰⁰ Edmundo Derbez García, “Los grandes bailes con las grandes orquestas”, op. cit., p. 15.

⁷⁰¹ *Ibid.*

ritmos afroamericanos en territorio latinoamericano.⁷⁰² El “solo” de jazz comenzó a imponerse entre los músicos y orquestas de jazz estadounidenses que luego impactó en nuestro país. Si bien dominaban las grandes orquestas que ejecutaban sus ritmos de manera colectiva, al mismo tiempo surgieron solistas que cobraron mayor importancia. La relación entre lo colectivo y lo individual constituyó parte de la música afroamericana. A partir del segundo decenio del siglo XX, el solista empezó a cobrar legitimidad colocándose a la misma altura de lo colectivo. Desde que se dieron los primeros pasos del jazz y su posterior evolución, se distinguió como una música en conjunto que cambió a partir de 1923 en que empezó a manifestarse el “solo” de jazz, que se dio sobre todo cuando ejecutaban sus ritmos en los salones de baile y cabarets.⁷⁰³ Sin embargo, esta transformación no solo fue entre las orquestas, sino también con ejecutantes como Louis Armstrong y Sidney Bechet.⁷⁰⁴

El individualismo en el jazz puede distinguirse en dos aspectos. Por un lado, corresponde a la interpretación individual en el que la improvisación ocupa un lugar significativo, pero enmarcada en el trabajo colectivo. No obstante, este aspecto nunca fue su esencia, sino que al evolucionar adquirió mayor importancia. Por otro, a la individualización en orquesta y grupo de jazz. Es decir, un músico pareció más definido si tenía de fondo a su banda, como los casos de Benny Goodman o Louis Armstrong. Estas relaciones tuvieron cierta influencia en México, al proliferar solistas como Agustín Lara, Luis Arcaráz o Gonzalo Curiel. La interpretación individual cobró mayor fuerza en los decenios de 1950 y 1960 con la formación de pequeños grupos de jazz o los llamados combos.

El guitarrista estadounidense Charlie Byrd también viajó por México y otros países de Latinoamérica. Junto con el saxofonista tenor Stan Getz, vieron con interés la música latinoamericana. Desde 1961 conformados en trío realizaban continuos viajes. El impacto de la música de la región los motivó a mezclar los ritmos del jazz afroamericano con los del bossa nova brasileña. El territorio mexicano sirvió como punto de partida para las presentaciones de los intérpretes angloamericanos y afroamericanos que realizaron a lo largo del sur del continente. En una gira que inició en México para luego recorrer el

⁷⁰² Joachim E. Berendt asegura que ese músico constituyó parte del grupo de los grandes solistas. Joachim E. Berendt, *El jazz. De Nueva Orleans a los años ochenta*, op. cit., p. 42.

⁷⁰³ James Lincoln Collier, *Jazz. Canción tema de los Estados Unidos*, op. cit., pp. 36-37.

⁷⁰⁴ Aunque se relacionaba, en parte, a su personalidad pues “era por temperamento un rebelde, un hombre muy independiente que no aceptó fácilmente recibir órdenes y pasó casi toda la primera parte de su vida peregrinando de un sitio a otro, de una situación musical a la siguiente”. *Ibíd.*, p. 43.

continente hasta el Cono Sur, principalmente en Brasil, Byrd se sintió sorprendido por la música afrobrasileña. A partir de entonces produjo una obra musical en la que mezcló el jazz afroamericano y los ritmos afrobrasileños que mantuvo hasta el final de su vida ocurrida en 1999. Cabe hacer mención que el guitarrista siempre se distinguió por ser un músico de jazz ecléctico; gustaba de mezclar distintos ritmos, desde Bach a la afrobrasileña, pero siempre mirando el quehacer musical latinoamericano.⁷⁰⁵ Getz produjo, en 1961, su LP *Jazz Samba* obteniendo gran “éxito” internacional.⁷⁰⁶

El trompetista Shorty Rogers también ejecutaba algunas sesiones musicales en territorio latinoamericano. La presencia de músicos afro y angloamericanos se intensificó en el decenio de 1940. México sería uno de los principales puntos de llegada y de partida de esas giras y recorridos hacia América del Sur. En ellas no solo se interpretaba swing, sino empezó a cobrar importancia el llamado cool jazz que ejecutaba, por ejemplo, Shorty Rogers. La presencia de este trompetista en territorio latinoamericano, y de otros que se distanciaron del swing, atrajo a numerosos músicos mexicanos, quienes también se alejaron de los ritmos bailables. Estas convivencias, encuentros e impactos se convirtieron en un mecanismo de apropiación de los nuevos ritmos del jazz. Debe tomarse en cuenta que entre los decenios de 1940 y 1960 numerosos músicos afro y angloamericanos se desplazaron por el sur del continente, cuya movilidad los llevó también a Europa. Esos recorridos fueron parte de la propaganda estadounidense en el contexto de la Guerra Fría en América Latina.

La música de Shorty Rogers, como se dijo, se distinguió dentro de la tradición del cool jazz. Esta interpretación dominó principalmente en el decenio de 1950, que forma parte de la llamada época de oro del capitalismo, periodo de mayor crecimiento de la economía mundial, pero también beneficios para ciertas clases sociales, motivando a una mayor seguridad para algunas de ellas. Esas condiciones se reflejaron en el quehacer de los músicos estadounidenses. Sin embargo, poco tiempo atrás había surgido el bebop que ya

⁷⁰⁵ Byrd, según Berendt, llevó el bossa nova a territorio estadounidense que, luego de su regreso, contagió a otros músicos de ese país: “en 1961, cuando el bossa nova llegó de Brasil a los Estados Unidos con sus canciones poéticas y encantadoras, Getz fue iniciado en esta música por guitarrista Charlie Byrd, quien acababa de regresar de aquel país. Primero con Byrd, y después sin él, grabó un gran número de grandes éxitos de la música brasileña”. Joachim E. Berendt, *El jazz. De Nueva Orleans a los años ochenta*, op. cit., p. 429.

⁷⁰⁶ Esta realidad la sustenta también Ted Gioia al asegurar que “Getz, rápido para sacar provecho a este éxito, publicó varios discos más de bossa nova, al igual que lo hicieron muchos otros músicos de jazz, ansiosos por beneficiarse de la moda brasileña antes de que se difumase”. Ted Gioia, *Historia del jazz*, op. cit., p. 379.

mostraba el nuevo tiempo de los músicos, ligado a los ritmos actualizados que se distanciaron profundamente del anterior e íntimamente relacionado con el contexto social y cultural. Los ritmos del bebop surgieron como respuesta a la mercantilización y manipulación del swing, pero también por la preocupación por el contexto de guerra. De hecho, el cambio o evolución de los ritmos del jazz se dio paulatinamente en plena guerra y sus posteriores consecuencias en el corto y mediano plazo en muchas partes del mundo. Podemos decir que, desde entonces, se inició un nuevo periodo de los músicos y los ritmos afroamericanos, en medio de una duración que por lo menos había partido a fines del siglo XIX. La nueva acción de los músicos está íntimamente relacionada con las consecuencias del mundo del capital, tanto en términos políticos, como sociales y culturales. Por lo que el nuevo corte en el tiempo no es casualidad ni tampoco es neutro, pues los nuevos estilos jazzísticos se dirigen al mismo contexto en que son producidos.

Los primeros indicios del cool jazz surgieron a fines del decenio de 1940,⁷⁰⁷ que luego evolucionó y se distinguió por su expresión fresca, equilibrada y contenida. Rogers, junto con otros músicos, representaba la tradición jazzística de la costa occidental de Estados Unidos, entre la que se encuentra California, región con una larga tradición de población latinoamericana. La Oficina del Censo informó que en 1940 la población hispana en ese estado era del 6.0%. Los músicos, así como los aficionados latinoamericanos, pudieron conocer directamente los estilos del jazz en Estados Unidos. Los viajes de los músicos afro y angloamericanos a Latinoamérica se dieron en un contexto en que proliferaron distintos estilos. Surgieron nuevos y resurgieron otros.⁷⁰⁸ En ese contexto ocurrió el renacimiento del jazz tradicional a fines de los cuarenta, y a medida que avanzaban los años, sobre todo en el siguiente decenio, surgieron infinidad de estilos de jazz como el harp bop, el jazz de la costa oeste, el soul jazz, el jazz modal y el free jazz. Esa realidad tuvo su impacto en México en el decenio de 1960, pues en una sesión dirigida por Chilo

⁷⁰⁷Joachim E. Berendt decía que “se apreció por primera vez en la manera de tocar la trompeta de Miles Davis, quien, a los dieciocho años, tocaba en 1945 en el quinteto de Charlie Parker a la manera ‘nerviosa’ de Dizzy Gillespie, pero que poco después comenzó a tocar en una forma equilibrada y cool”. Joachim E. Berendt, *El jazz. De Nueva Orleans a los años ochenta*, op. cit., pp. 48-49.

⁷⁰⁸Ted Gioia asegura que luego del surgimiento de nueva forma de hacer jazz, era respondido desde múltiples y distintas direcciones, provocando que resurgieran otras, como el swing, el cual en el pasado se había convertido en dominante, cuyos músicos reaccionaron de manera drástica. Ted Gioia, *Historia del jazz*, op. cit., p. 367.

Morán en el Palacio de Bellas Artes expuso una variedad de estilos que algunos en ese tiempo volvieron a cobrar notoriedad.⁷⁰⁹

Un grupo de músicos mexicanos, como se dijo antes, se estableció en Estados Unidos durante y después de la Segunda Guerra Mundial. El ir y venir entre los intérpretes, siguió estando muy presente. El nuevo tiempo de los músicos de jazz en México estuvo relacionado con las oportunidades que los intérpretes latinoamericanos tuvieron en la industria político-mediática estadounidense. Detrás de esta preferencia se encontraban los conflictos entre los sindicatos de músicos y los propietarios de la industria político mediática que se prolongó por algunos años. Esas condiciones abrieron un espacio a los latinoamericanos en territorio estadounidense. Pero también se encontraba el vacío que dejaron las grandes orquestas de swing, no solo porque entraron en crisis, sino por la desaparición de algunos de sus directores, como el caso de Glenn Miller quien se alistó al ejército y perdió la vida en la guerra. El swing que tocaban las orquestas durante el conflicto, por cierto, les daba aliento a los soldados, no solo por el contexto bélico, sino por las rebeliones que ellos organizaron en contra de sus superiores debido a los sufrimientos y las injusticias que vivían en el frente de batalla. En Estados Unidos los mexicanos como Phil Gómez y Juan Ricardo hicieron una importante carrera musical que luego fue reconocida por los estadounidenses. Este último se convirtió en arreglista de la orquesta de Stan Kenton.⁷¹⁰ El aporte latinoamericano siguió siendo parte del desarrollo del jazz durante estos años. El contacto entre los músicos mexicanos y estadounidenses y la industria político-mediática de este país, posibilitaron las condiciones para sus viajes a México. Sin embargo, la trayectoria musical que consiguieron otros músicos, fortaleció de alguna manera la permanencia de los que recién arribaron a territorio estadounidense. En el decenio de 1940 el trompetista Rafael Méndez que desde 1926 llegó a Estados Unidos, ya había creado una carrera musical significativa que fue muy apreciada por los empresarios y los músicos estadounidenses. En el decenio de 1930 Méndez consiguió trabajo con la orquesta de swing dirigida por Russ Morgan quien actuó en el Teatro Fox y con la que recorrió gran parte de Estados Unidos. Además, empezó a actuar para

⁷⁰⁹ Esa sesión, con el nombre “Historia del Jazz”, fue presentada por el sexteto del trompetista Chilo Morán el 26 de enero de 1962 en la Sala de Espectáculos del Palacio de Bellas Artes. Alberto Zuckermann y Susana Ostolaza, *El jazz en el Palacio de Bellas Artes (1962-2011)*, México, INBAL, 2014, p. 13.

⁷¹⁰ Gabriel Pareyón, *Diccionario enciclopédico de música en México*, op. cit., p. 534.

programas de televisión y radio. Su actividad musical en esos años fue muy fructífera que se prolongó un par de decenios.⁷¹¹

El prestigio musical mexicano lo construyeron los propios músicos con esfuerzo constante pese a que algunos se encontraron en una situación migratoria irregular. Con lo cual podemos hablar de cierta independencia con respecto a la industria político-mediática dominante, ya que para algunos sin esta no fue posible su difusión y popularidad. Un ejemplo, aunque contradictorio porque dependió más dicha industria, fue Luis Arcaráz, quien trabajó por un breve periodo para el cine de Hollywood. Su trayectoria, sin embargo, se desarrolló dentro de las orquestas de baile de la Ciudad de México, entre las cuales también se sumaban las de Gonzalo Curiel, Agustín Lara, Consejo Valiente Acerina, Jesús “Chucho” Zarzosa, entre otras. La orquesta de Arcaráz ocupó un lugar destacado entre esas bandas, no solo en territorio mexicano, sino en el país vecino del norte.⁷¹² Su quehacer musical en este país se dio en un momento en que ya había alcanzado cierta trayectoria en Latinoamérica. Su primera orquesta la presentó en 1938, al estilo de las bandas estadounidenses.⁷¹³ En salones de baile de la capital se presentaba por largas temporadas, adquiriendo gran popularidad y fue entonces cuando viajó a Estados Unidos. Fue una agrupación de solistas, similar a las que estaban desarrollándose en Estados Unidos. Ésta, así como la Orquesta de Gonzalo Curiel, entre otras, modificaron la conformación de grupos jazz en México. Aparecieron los instrumentistas por su cuenta creando sus grupos en busca de su estilo propio, quienes surgieron precisamente de las orquestas. Un ejemplo fue la orquesta de Arcaráz que tuvo a músicos como Mario Patrón, Chucho Zarzosa, Tino Contreras, Víctor Ruiz Pasos, Leo Acosta y Héctor Hallal “El Árabe”. Todos habían logrado cierta fama individual, en cierta

⁷¹¹Alejandra Rosas Olvera asegura que, en 1941, en el “año de la Guerra Mundial fue de muchas oportunidades para Rafael tocó en la Orquesta de David Rose para la radio de Hollywood y colaboró en varias películas. Su contrato de MGM establecía varias presentaciones en conciertos y en el Hollywood Bowl”. Alejandra Rosas Olvera, *Rafael Méndez. Homenaje al trompetista mexicano*, op. cit., p. 122.

⁷¹² Según se comentó en alguna ocasión: “su estilo, mezcla de la música de Glenn Miller y Harry James, lo llevó a ocupar el cuarto lugar en el mundo, según encuesta de la revista Down Beat de Estados Unidos (1955)”. Alain Derbez, *El jazz en México. Datos para una historia*, op. cit., p. 232.

⁷¹³ Sus canciones, según comentó Roberto Ponce, “ejemplificaron la vida moderna de los años 30 que se fue acentuando con los años 50, [...] fue uno de los hermanos musicales de Juan García Esquivel, con quien incorporó los coros como un instrumento más de la orquesta”. Roberto Ponce, “Homenaje al compositor Luis Arcaraz (1910-1963)”, en *Proceso*, miércoles, 19 de junio de 2013, en <https://www.proceso.com.mx/cultura/2013/6/19/homenaje-al-compositor-luis-arcaraz-1910-1963-119867.html>, [acceso: 30 de octubre de 2021].

medida a su creatividad musical. Entre los músicos que también trabajaron con Arcaráz, se contó también con Juan García Esquivel, quien luego también formó su orquesta.

Los músicos que trabajaron en la orquesta de Arcaráz conservaron un contacto continuo en la frontera norte. Desde 1940 y hasta principios de 1950 la relación de los músicos mexicanos con los estadounidenses se mantuvo casi intacta.⁷¹⁴ Las relaciones socioculturales y la interrelación continua permitió obtener material musical de los afroamericanos y angloamericanos que los músicos mexicanos lo hicieron suyo. Jesús “Chucho” Zarzosa, por citar un caso, se distinguió no solo como director de orquesta, compositor y pianista de jazz, sino como renovador e innovador de las formaciones grupales de jazz.⁷¹⁵ Sin dejar de lado a otros músicos, podemos observar el tránsito de las grandes orquestas a los pequeños grupos de jazz. Todos incursionaron de manera diferente en los ritmos afroamericanos.⁷¹⁶ Zarzosa creó un arreglo de *La Bikina* de Rubén Fuentes que luego adquirió cierta popularidad. Retomada después por un grupo de músicos que formaron pequeños grupos (o combos) de jazz a mediados de siglo, quienes solían ejecutarla en los bares. Decenios después siguió siendo parte del repertorio de los mexicanos.⁷¹⁷

Los ritmos afroamericanos llegaron a tal grado de legitimación que se organizó en 1945 lo que llamaron el Primer Festival de Jazz.⁷¹⁸ Luego se organizaron tres festivales más. Allí los músicos afro y angloamericanos asistieron a estos festivales y en el que se contaron también con la participación de las orquestas de Pablo Beltrán Ruiz y Gonzalo Curiel, quienes dominaban el escenario musical de la Ciudad de México. Pareyón asegura

⁷¹⁴ El contrabajista veracruzano Víctor Ruiz Pasos aseguraba en una entrevista realizada por Alain Derbez que “cuando trabajé con la orquesta de Luis Arcaraz. Ahí tocaban Héctor Hallal, Cuco Valtierra, Cesar Molina, Lucio Cabrera, Leo Acosta, Mario Patrón, en ocasiones Pablito Jaimes. Todos ellos viajaban a la frontera; a Tijuana y a Ciudad Juárez, ciudades, sobre todo Juárez, que fueron semilleros de jazzistas por el contacto con músicos del otro lado que por la guerra se acercaban a la frontera mexicana, ya que ahí había más libertades, sobre todo por el lado americano. De ahí surgieron jazzistas que se juntaron en la orquesta de Arcaráz y que de pronto se reunían para tocar arreglos traído de allá y me invitaban. A muchos se les hacía muy raro que yo no fuera norteco sino veracruzano”. Alain Derbez, *El jazz en México. Datos para una historia*, op. cit., p. 330.

⁷¹⁵ Antonio Malacara lo ubica como pianista de jazz en un disco que grabó en 1959 con el título “Los 10 mejores pianistas de México”. Antonio Malacara Palacios, *Catalogo casi razonado del jazz en México*, op. cit., p. 210.

⁷¹⁶ Gabriel Pareyón asegura que la aventura más “feliz” de esa incursión en la música afroamericana la realizó Damaso Pérez Prado no solo creando versiones jazzísticas originales, sino también ajenas. Gabriel Pareyón, *Diccionario enciclopédico de música en México*, op. cit., p. 534.

⁷¹⁷ El grupo de Tomás “La Negra” Rodríguez: Tommy`s Super Bing band, grabó un disco en 2003 con el título “Jazz Proyect. The Waves of the Swing Sound”, por Grupo Mexicano de Arte y Cultura, incluye una versión de “La Bikina”.

⁷¹⁸ Gabriel Pareyón, *Diccionario enciclopédico de música en México*, op. cit., p. 534.

que en la UNAM se organizaron festivales de jazz desde 1953 y hasta 1961.⁷¹⁹ Esta afirmación solo se corrobora parcialmente. Según mis investigaciones, el primer festival de jazz fue en 1956 que no tuvo el apoyo ni la propaganda necesaria. En 1959, no obstante, se organizó el Primer Festival de Jazz en Ciudad Universitaria, y la prensa y la televisión crearon la propaganda con el fin de difundirlo. Las afirmaciones de Pareyón, no obstante, tienen algo de certeza, pues se contaban con las condiciones para la presentación de festivales con la inauguración de Ciudad Universitaria.

3.1.1. La formación de los combos

La formación de pequeños grupos (combos) y la manifestación de los solos de jazz se convirtieron en una práctica dominante a mediados de siglo. Proliferaron, como veremos, cuartetos, quintetos o sextetos, fenómenos que desde fines de 1940 se revelaba en México y se profundizó en los siguientes dos decenios. Los “solos” de jazz aparecieron, en parte, con el auge de la improvisación. La idea de que el jazz es una música altamente improvisada dominada por los “solos”, muchas veces en pequeños grupos, se convirtió en una realidad aceptada desde la posguerra. Se vinculó, al mismo tiempo, con los nuevos ritmos del jazz, particularmente con el bebop y el cool jazz.⁷²⁰ Los músicos afro, angloamericanos y latinoamericanos expandieron esa realidad a América Latina, quienes viajaban a lo largo del sur continente. En Chile no solo se daba cuenta de ello por la formación de nuevos grupos de jazz y de la práctica de los “solos”, sino por los espacios y la proliferación de un público que la consumía. A principios de 1950 proliferaron los ritmos del bebop,⁷²¹ que fue una de los estilos de jazz en donde, entre otros aspectos, el “solo” de jazz cobró mayor importancia. La mayoría fueron pequeños grupos, que también se veía en otras partes como Argentina y Brasil.

En territorio mexicano las grandes orquestas que interpretaban de manera colectiva no desaparecieron del todo. Los músicos mexicanos seguían admirando el jazz tradicional, sobre todo las armonías del swing. Sin embargo, al mismo tiempo se daban otros estilos jazzísticos que los músicos mexicanos conocieron a través de los intérpretes afro y angloamericanos que habían arribado a México. En ese contexto proliferaron las orquestas mexicanas al estilo de Benny Goodman o Glen Miller, pero también surgieron

⁷¹⁹ *Ibíd.*

⁷²⁰ Alain Derbez afirma que en el segundo año del decenio de 1960 muchos músicos de jazz de Estados Unidos tocaban en combos que no pasaban de seis integrantes. Ya no se pensaba en grandes orquestas, pues resultaba parte del pasado. Alain Derbez, *Historia del jazz. Datos para una historia*, op. cit., p. 20.

⁷²¹ Álvaro Menanteau, “Percepciones y recepciones del jazz en Chile”, op. cit., p. 51.

solistas que formaron pequeños grupos de jazz (combos). Eran instrumentistas y compositores que se caracterizaban por su expresión individual en grupo. La participación colectiva, por tanto, entró en declive. En los años en los que se interpretaba la música en conjunto, formaba parte de las limitadas formas del bolero y el swing, que fue una de las innovaciones en la que se mezclaron los ritmos afroamericanos y afroantillanos. Los lineamientos en conjunto se fijaron previamente en los ensayos, siendo la base principal, y se ejecutaba del mismo modo casi todos los días. Si bien los músicos podían adornar la música de su agrado a través de la improvisación, en realidad la intención es que tocaran juntos.⁷²² Cada músico tenía un rol y nadie destacaba por encima de otro. La música que se realizaba en orquesta se convirtió en producto de un esfuerzo en comunidad que pervivió durante mucho tiempo, incluso en ciertos casos se mantiene hasta nuestros días. Esa tradición se conserva en casi todas las orquestas. Provenía de la cultura africana, de la que una parte se asentó en México proveniente del Caribe: Cuba y Nueva Orleans. Sin embargo, cambió con la aparición de los “solos” y solistas que empezó a gestarse a partir de 1923 tanto en Estados Unidos⁷²³ como en México.

Con la expansión del solista y los pequeños grupos de jazz, surgió el lema, como ya se mencionó, que se volvió común entre los músicos: “llega, toca, lárgate”. Y con la proliferación de la nueva industria político-mediática, basado principalmente en bares, trataron de inyectarle vida a la ausencia de lo colectivo, e instalaron en su lógica individual que le dio sentido al hombre moderno. Es decir, tomó su curso y profundización en el México de los decenios de 1950 y 1960. James Lincoln Collier nos describe un par de elementos de este fenómeno. En primer lugar, el músico que realizaba los “solos” tenía la capacidad de escuchar, es decir, la habilidad de escuchar las notas dentro de su cabeza las cuales posteriormente ejecutaba. En segundo lugar, se entrenaba con intensidad para crear una serie de reflejos condicionados que le permitieran reaccionar ante cualquier posibilidad y así emitir ciertos sonidos. En otras palabras, el músico manejaba los cambios de acordes que podrían ocurrir a un ritmo. En tercer lugar,

⁷²² No obstante, ese cambio no fue muy radical. Wynton Marsalis menciona la participación colectiva, pero remarca también la interpretación individual: “No es que la vida de nadie dependa de ello, claro, pero ese tipo de improvisación se da en la banda cuando tocamos y nos escuchamos realmente unos a otros. Puede que no haya una partitura o indicaciones. Pero la música tiene una forma, e improvisamos de acuerdo con ella. Para hacerlo juntos, lo que cada uno toca debe tener sus rasgos distintivos, sin que suene prefabricado, artificial o a cliché. Y tiene que tener una lógica, una lógica que crece al ritmo de la música. Wynton Marsalis y Carl Vigeland, *El jazz en el agridulce blues de la vida*, Barcelona, Paidós, 2002, p. 59.

⁷²³ James Lincoln Collier, *Jazz. Canción tema de los Estados Unidos*, op. cit., p. 41.

la capacidad inventar algo sin pensar en ello, y que ese invento debía tener un valor estético.⁷²⁴

Las gestiones que apoyaron a estos músicos vinieron de la industria político mediática que a principios del decenio de 1950 surgió el interés para impulsar el jazz, entre los que se encuentra un grupo de periodistas de la Asociación Mexicana de Periodistas de Radio y Televisión (AMPRYT). En 1953 se fundó esta institución que reunió a los periodistas de la radio, de la televisión y de los diarios impresos de más circulación en el país cuyo propósito consistió en “mejorar” el nivel de los medios de propaganda. Alfredo Ruíz del Río fue su fundador, y los socios, entre otros, se encontraban Alfredo del Río, de *Ovaciones*; Severo Mirón, de *Claridades*; Edmundo Valadés, de *Novedades*; Jacobo Zabłudovsky, de *El Redondel*.⁷²⁵ Un grupo de esta asociación fue el que apoyó a los músicos de jazz, quienes luego organizaron los festivales y programas de radio y televisión, entre los cuales se destacaron José Luis Durán y Jaime Pericás. El año de la fundación de esta institución coincidió con la fundación del diario *Cine Mundial*, en donde los periodistas Fluvio, José Luis Durán, José Luis Arias y Jaime Pericás solían publicar algunas notas en torno a la actividad de los músicos de jazz.

El baterista Fortino “Tino” Contreras, un músico que fue muy bien tratado por la industria político-mediática dominante, como la prensa y la televisión (Telesistema Mexicano), señalaba que: “el auge de los cincuenta, se dio porque participó decididamente la prensa; nos apoyó mucho. Todos los periodistas iban a escucharnos en los bares. En aquel tiempo eran chavos como por ejemplo Jacobo Zabłudovsky, Agustín Barrios, José Luis Duran y Jaime Pericás”.⁷²⁶ El trompetista Cecilio “Chilo” Morán señalaba que entre los años de 1953 y 1954 había en las estaciones de radio programas en vivo donde regularmente se presentaban cuartetos, quintetos y sextetos. Algunas estaciones radiofónicas fundaron programas musicales en los que se les invitaba. Los músicos de jazz que proliferaron a mediados de siglo empezaron a conocerse a medida que aparecían en los programas radiofónicos.⁷²⁷

⁷²⁴ *Ibíd.*, pp. 54-56.

⁷²⁵ Juan S. Garrido, *Historia de la música popular en México*, op. cit., p. 122.

⁷²⁶ En entrevista con el autor, 8 de febrero de 2007, Ciudad de México.

⁷²⁷ Señala Morán: “[...] mi incursión en el jazz empezó por el 53, 54, cuando me invitó un grupo de músicos a tocar en algunas sesiones en casa de Eva Garza o del Licenciado Didona, que patrocinaba unos programas en la XEQ y que fue muy querido por los músicos de jazz de ese tiempo. Su programa se llamaba Paso a la música y nos pagaba cien pesos a cada uno. Duraba una hora y participaban alrededor de tres grupos cada vez. Comenzamos ahí gente como Roberto Pérez Vázquez, Jorge Ortega [...] que era mi pianista. Cada quien tenía su propio grupo”. Alain Derbez, *El jazz en México. Datos para una historia*, ob. cit., p. 352.

En los programas radiofónicos solían reproducir las composiciones de músicos estadounidenses. El trompetista Cecilio “Chilo” Morán, por citar un caso, organizó su repertorio que ejecutaba en los escenarios mexicanos con *Perdido*, *Abril en París* y *Misty*,⁷²⁸ que curiosamente algunas fueron compuestas por músicos latinoamericanos y caribeños instalados en Estados Unidos. Los medios por los que se expandieron fueron múltiples, pero una parte fue a través de las orquestas estadounidenses que se asentaron en México.⁷²⁹ En los bares de la Ciudad de México fueron “temas obligatorios” para los ejecutantes de jazz. Lo propio y original llegaría más tarde en este periodo.

En el caso de *Perdido* fue creación del trombonista puertorriqueño Juan Tizol Martínez, miembro de la banda de Duke Ellington cuya letra la crearon músicos de la agrupación como Ervin Drake y Hans Lengsfelder. Ted Gioia, quien por cierto no reconoce la participación latinocaribeña en la composición, asegura que a comienzos del decenio de 1940 la grabó una sesión de radio durante su época dorada y de mayor creatividad de la banda y su director, quien era capaz de producir una obra original cada mes.⁷³⁰ Se realizó en un contexto sumergido en la disputa de la ASCAP con las cadenas de radio en 1941 que dio oportunidad, como decíamos, a que mexicanos trabajaran en este país. Gioia tampoco reconoce que Duke se haya apoyado de los músicos de su orquesta quienes le aportaron creatividad, entre los cuales se encontraban latinoamericanos y caribeños.⁷³¹ La citada composición se volvió popular en territorio estadounidense que los músicos de ese país como latinoamericanos, así como las compañías grabadoras, se encargaron de difundirla a lo largo de América Latina. A partir del decenio de 1950 se convirtió en una de las “obligatorias” que se incluía en su repertorio y las más solicitadas por la asistencia.

La nueva realidad musical se produjo en medio de la presencia y reproducción de las danzoneras y orquestas de son.⁷³² Los músicos le dieron renovada forma, apoyándose de

⁷²⁸ *Ibíd.*

⁷²⁹ El trompetista afirmaba que “tocar jazz en aquel entonces significaba tocar los números que escuchábamos, americanos todos”. *Ibíd.*

⁷³⁰ Ted Gioia, *El canon del jazz. Los 250 temas imprescindibles*, Madrid, 2013, p. 481.

⁷³¹ Esa afirmación proviene de Eric Hobsbawm, quien decía que “Ellington se nutría de sus músicos, no solo porque se inspiraba en sus ideas, sino también porque sus voces eran el origen de la suya”. Eric Hobsbawm, *Gente poco corriente. Resistencia, rebelión y jazz*, op. cit., p. 236.

⁷³² El pianista y baterista Freddy Marichal decía lo siguiente: “El nuevo auge del jazz se da principalmente durante esos años en que había muchas orquestas, porque precisamente como viajaban de un lado a otro, tenían consigo a músicos que no solamente pertenecían a estas, sino que antes habían tenido experiencias no solamente en México, sino también con orquestas americanas o de otros países. Cuando llegaban se situaban con una orquesta en un determinado lugar, y si no tenían que tocar con alguna, entonces tocaban en algún club de jazz, y estos siempre le daban alimento al jazz; o que de repente surgían músicos que no eran muy conocidos. Sí, en el medio musical pues si sabían, sabían quiénes eran ellos. Pero de repente

las composiciones provenientes de Estados Unidos; fueron entusiastas animadores de la cultural jazzística. La prensa no dejó de hablar bien de quienes se presentaban como intérpretes independientes, pero que en realidad una parte no eran más que realizadores de una nueva organización de sonidos que consolidaba una comunidad.⁷³³

3.1.2. El jazz en los cuarenta

Los nuevos intérpretes de jazz en México que en la mayoría de los casos se concentraron en la capital, nacieron y se formaron en el norte del país quienes, manteniendo las relaciones socioculturales dominantes y el contacto con los músicos estadounidenses y cubanos, a pesar de que muchos de ellos se desplazaban regularmente por el Caribe, América Latina y Estados Unidos. Es necesario destacar algunos, con el fin de distinguir la procedencia, tanto musical como familiar, que alimentó el naciente ambiente.

Durante algún tiempo el territorio mexicano fue exportador de grandes trompetistas que luego destacaron en Estados Unidos.⁷³⁴ En los decenios de 1950 y 1960, sin embargo, surgieron grandes trompetistas en México que ocuparon un lugar en las orquestas de Luis Arcaráz y Dámaso Pérez Prado. Entre ellos destaca Guadalupe “Lupe” López, nacido en Guanajuato el 26 de febrero de 1926. Su padre fue su maestro, quien lo animó a que siguiera el mismo camino. Lo alentó a estudiar desde los ocho años, permitiéndole luego tocar, en Salvatierra, Guanajuato, en la banda municipal. Una parte de los músicos a principios del siglo XX recibieron su primera formación musical a través de su familia y muy lejos de las aulas académicas. En 1938, Lupe López, con el apoyo de su padre, formó su primera orquesta que luego fue muy popular. Cabe decir que en ese Estado se generó una tradición en la formación de orquestas de viento; muchas de las cuales ejecutaban polkas y sones entre fines del siglo XIX y principios del siguiente,⁷³⁵ para luego dar lugar a las de jazz.

surgían y estaban tocando en un club y no sabías quienes eran. Un sonido magnífico con temas más actuales, modernos, que ellos habían traído de otras partes, tocando a un nivel verdaderamente formal, muy serio”. En entrevista con el autor, 3 de enero de 2007, Ciudad de México.

⁷³³ Jaques Attali decía que esa comunidad “es lazo de unión entre un poder y sus súbditos y por lo tanto, más generalmente, un atributo de poder, cualquiera que este sea”. Jacques Attali, *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*, México, Siglo XXI, 2011, p. 16.

⁷³⁴ Alejandra Rosas Olvera, *Rafael Méndez. Homenaje al trompetista mexicano*, op. cit., p. 35.

⁷³⁵ Luis Omar Montoya Arias, “Bandas de viento, traición e identidad en el sur de Guanajuato”, en *Revista Digital Universitaria*, 1 de diciembre de 2009, volumen 10, núm. 12, en https://www.ru.tic.unam.mx/bitstream/handle/123456789/1576/art95_2009.pdf?sequence=1 [acceso: 20 de julio de 2021]. pp. 3-5.

El trompetista abandonó su tierra natal en un momento de auge de las orquestas de viento, para trasladarse a la Ciudad de México en 1947 y cumplir un contrato en la orquesta de Luis Arcaráz para tocar en salones de baile y cabarets de la capital mexicana, en el interior del país, así como en Venezuela, Cuba y el sur de Estados Unidos.⁷³⁶ Luego se integró, aunque en distintos periodos, a las orquestas de Ismael Díaz, Leopoldo Olivares, Alfonso Torres y Dámaso Pérez Prado. Más tarde fundaría su propia orquesta, y al mismo tiempo se reunía con músicos de jazz que ocasionalmente organizaron *jam-session* en distintos momentos y espacios.

Otra de las figuras del jazz de medio siglo fue el baterista Fortino “Tino” Contreras, quien nació el 3 de abril de 1924 en Ciudad Juárez, Chihuahua; descendiente de una familia de músicos. Durante años, su familia y luego él, mantuvieron contacto con los músicos de jazz estadounidenses, sobre todo desde el decenio de 1920. Fue uno de los músicos muy bien acogidos por la industria político-mediática dominante (la prensa, la radio y la televisión).⁷³⁷ Algo que no tuvieron la mayoría de los músicos.⁷³⁸ Una de sus primeras incursiones en la música fue con la orquesta de Efraín Contreras, su padre, cuando dieron una serie de sesiones en la capital chihuahuense.⁷³⁹ En su época de formación, muchos de los músicos locales migraban a Estados Unidos. Sin embargo, decidió trasladarse al centro del país,⁷⁴⁰ sin perder contacto con músicos afroamericanos que alguna vez habían

⁷³⁶ El músico, después de instalarse en la Ciudad de México, recordaba lo siguiente en alguna ocasión: “Quería progresar; mi sueño era no ser del montón, siempre anhelé eso. Vi una película de Harry James allá en mi pueblo, Salvatierra, Michoacán [sic], y empecé a soñar con él. Yo quería tocar como él o mejor, como uno de los mejores del mundo, no de México, sino del mundo. Mi hermano, el mayor, estaba ya aquí en una banda militar del gobierno, y nos escribía que nos viniéramos para acá. Mi papá me decía, “Estudia hijo, porque te advierto que allá en México hay muy buenos músicos, mucho mejores que los de aquí”. Ya me estaba muriendo de tanto estudiar, muy flaco y mal alimentado”. Citado por Alejandra Rosas Olvera, *Rafael Méndez. El trompetista mexicano*, op. cit., p. 101.

⁷³⁷ Según el músico, desde muy joven entró en contacto con el jazz: “me escapaba de la casa: ¿a dónde va a tocar mi papá? en tal lado, pues lo voy a escuchar. Bueno, yo y mis otros hermanos también, fueron músicos de jazz”. En entrevista con el autor, 8 de febrero de 2007, Ciudad de México.

⁷³⁸ El baterista recuerda que: “Yo comencé como músico en una ciudad muy linda que tiene México, en Ciudad Juárez. En una frontera que en aquellos años que yo viví allá escuchábamos a los mejores músicos de jazz de Estados Unidos. Hubo una organización que fue la más.... la que más hizo por el jazz en Estados Unidos, y porque no, en el mundo: Norman Granz y su Jazz At The Philharmonic. Entonces yo de adolescente escuchaba a los grandes músicos”. En entrevista con el autor, 8 de febrero de 2007, Ciudad de México.

⁷³⁹ Recuerda que “desde los ocho años estoy participando en el jazz, porque oía a las grandes bandas de los Estados Unidos o escuchaba a mi papá que fue un gran jazzista, un buen baterista. Un tío mío fue un extraordinario músico de jazz y mis hermanos. Vengo de un historial de músicos de jazz tremendo”. Ibid.

⁷⁴⁰ Recuerda que “En ese tiempo Ciudad Juárez tenía unos músicos mexicanos excelentes, la mayoría pues se iba a Los Ángeles. Y a mí me agarró el patín por venir a México, yo quería conocer mi país. Yo nací en Chihuahua, y ahí como quieren el arte y han tenido músicos muy grandes, no en el jazz, sino en la música clásica”. Ibid.

visitado Ciudad Juárez.⁷⁴¹ En el decenio de 1940 formó la orquesta *Los Cadetes del Swing* que luego tocaba en los cabarets de la ciudad de su estado natal, pero la abandonó para integrarse a la orquesta de Luis Arcaráz⁷⁴² con quien llegó a la Ciudad de México.⁷⁴³

Otro fue el baterista Gonzalo González Lloval, quien nació el 10 de diciembre de 1931 en la ciudad de Monterrey. Un músico autodidacta; su formación musical la inició en el carrusel de caballitos y en las carpas,⁷⁴⁴ en donde ejecutaba polkas y rumbas para darle cierto matiz a esos lugares.⁷⁴⁵ Hay que recordar que las carpas fueron un tipo de teatro ambulante que surgió en la Ciudad de México a inicios del siglo XX, que rápidamente se extendió a lo largo del territorio nacional. Surgieron en contraposición con el teatro producido y consumido por las élites, en donde las clases populares y empobrecidas no asistían, debido al costo de entrada, pero sobre todo porque no se sentían identificadas. Representaba una alternativa al dominio de los teatros de la ópera, la zarzuela o el drama. En las carpas las clases populares se identificaba con los actores y participaba en el espectáculo con bromas, ocurrencias de todo tipo o chillidos.

⁷⁴¹ Asegura que “Yo conocí a Charlie Parker, tenía más o menos entre 17 y 18 años. Te imaginas ver aquellos monstruos”. Ibid.

⁷⁴² La orquesta de Arcaráz fue considerada la cuarta mejor orquesta del mundo. Enrique Nery menciona que “la banda de Luis Arcaráz, era una banda memorable; así con los mejores músicos de ese tiempo; con los mejores arreglistas. Había una revista antecesora de Down Beat que se sigue imprimiendo, okey, esta revista como cosa cotidiana año con año hacía unas clasificaciones y los lectores aportaban su voto; quién es el mejor pianista, quién es el mejor bajista, quién la mejor orquesta, okey: la banda del maestro Arcaráz es puesta en el cuarto lugar del rating americano”. Alain Derbez, *El jazz en México. Datos para una historia*, op. cit., p. 68.

⁷⁴³ Señala que la orquesta era muy popular en aquella época y comentó que: “No conseguían un baterista aquí para la cuarta orquesta del mundo, de todos los que había aquí pues, como ya Héctor Hallal había trabajado con él allá en Ciudad Juárez, entonces él dice: ‘yo tengo a quien.... pero quien sabe si quiera venir ese tipo, tiene un montón de negocios allá y orquesta’, pero cuando me hablaron, me dijo Héctor: ‘fíjate que vamos a ir a La Habana, yo te he oído escuchar que tienes mucho interés en conocer Cuba’. Yo todavía no empezaba a hacer giras mundiales, yo dije: ‘¡ah! ¡Ir a Cuba!, no.... ¡yo me voy! Entonces dejé a mis hermanos encargados de los bisnes y todo allá de la orquesta y me vine”. En entrevista con el autor, 8 de febrero de 2007, Ciudad de México.

⁷⁴⁴ Las carpas vivieron un periodo de esplendor desde el decenio de 1920. Estas eran teatros improvisados que se presentaban regularmente en los barrios populares y en los que participaba una cantidad de intérpretes: “Las carpas modernas tuvieron su origen en –el “Teatro Salón Lírico”– en 1922, cuando se suscitó un grave conflicto iniciado por los artistas (llamados cómicos) y los similares (tramoyistas, electricistas, apuntadores, utileros acomodadores, taquilleros y hasta los dulceros) contra los empresarios”. Juan S. Garrido, *Historia de la música popular en México*, op. cit., p. 72.

⁷⁴⁵ Según palabras del intérprete: “A la edad de cuatro años empecé tocando. Ya se tocaba tango, pasos dobles, se tocaba todo ese tipo de música. Yo empecé en un Carrusel de caballitos tocando todo tipo de música: polkas, rancheras, lo que ahora le llaman quebraditas. Las rumbas eran lo que ahora es la salsa. Ya había gente que bailaba rumbas, que cantaba rumbas, que cantaba tangos. Yo empecé en 1935 a tocar, y luego me dediqué a acompañar a cantantes y bailarines en las carpas. Aquí había mucha gente: Palillo, un gran cómico que empezó en las carpas. Mario Moreno Cantinflas, empezó en las carpas. Yo empecé ahí, solo que no fui tan famoso como ellos. En 1938 empecé en las carpas. Aunque primero tocaba en un carrusel de caballitos”. En entrevista con el autor, 25 de enero de 2007, Ciudad de México.

En la mayoría de los espectáculos no faltaban los músicos que participaban en las diferentes escenas; una tradición que adquirió popularidad entre los decenios de 1930 y 1950, que son los años en los que nació y desarrolló el baterista Gonzalo González.⁷⁴⁶ Adoptó este instrumento por el impacto que le generaron los bateristas de su ciudad natal.⁷⁴⁷ Y su incursión en el jazz, al tocar con las orquestas mexicanas en la frontera con el estado de Tamaulipas.⁷⁴⁸ Entre los músicos que influyeron en él se encontraban Gene Krupa.⁷⁴⁹ Pero tuvo que migrar a la Ciudad de México en 1951 en busca de mayores oportunidades de trabajo, integrándose después al mundo de la orquestas más famosas.⁷⁵⁰

A mediados de siglo Grupo Modelo organizaba caravanas para las que contrataba a un grupo de músicos, entre ellos a bateristas, para formar una orquesta que acompañaba a los actores quienes presentaban una serie de shows teatrales.⁷⁵¹ Recorrían gran parte del país y Estados Unidos, convirtiéndose en un medio de expansión de los teatros populares y los ritmos que se ejecutaban. Al introducirse en territorio estadounidense se cambiaba una parte de su personal debido a los pocos permisos de trabajo que aprobaba el gobierno estadounidense. Se mantenían algunos mexicanos, y se componían ahora con músicos de

⁷⁴⁶ En el carrusel recuerda que: “mi papá tenía un carnaval de carrusel de caballitos, rueda de la fortuna y sillas voladoras. Le gustaba tener música en los caballitos, nosotros tocábamos en el carrusel: había un trompetista y un clarinetista. En el clarinete, un señor de más de sesenta años. En la trompeta, de setenta y yo de cuatro años. Allí empecé y mi papá se convirtió en empresario de carnaval. Siempre estaba en ese medio, me gustaba”. *Ibíd.*

⁷⁴⁷ Recuerda que “aprendí así, nomás viendo a los bateristas de Monterrey y de todos lo pueblitos que estaban cerca. Soy autodidacta. Mi papá tenía un carrusel de caballitos en una feria y nos íbamos a muchas partes, y como el baterista de ahí se emborrachaba mucho, me ponían a tocar las polkas y los corridos. Luego me pasé a las carpas y ahí aprendí a tocar muchas cosas, hasta que me contrataron para tocar en una orquesta de jazz, en 1945, en la ciudad de Reynosa, era la Orquesta de Chucho Hernández”. Antonio Malacara Palacios, *Subversión de los hechos. 200 banda de jazz*, México, START/PRO diseño y producción, 2012, p. 141.

⁷⁴⁸ Asegura que: “yo no empecé tocando realmente jazz, sino en algunas carpas donde acompañaba a artistas y cantantes. Después ingresé a una orquesta; me contrataron para ir a Reynosa, Tamaulipas, en la frontera con Hidalgo, Texas. Ahí sí me fui a tocar con una orquesta de jazz. Luego me pasaba los domingos a Misión, Texas porque había lo que llaman jam session: se juntaban varios músicos y empezábamos a tocar, a improvisar. Eso era lo que hacíamos en esa época; sería como 1948”. En entrevista con el autor, 25 de enero de 2007, Ciudad de México.

⁷⁴⁹ Segura que “influenciaron por aquel entonces, en los años cuarenta, un baterista muy famoso que se llamaba Gene Krupa; a ese yo lo oí en la radio porque los discos era imposible comprar, eran caros o no llegaban a la ciudad en donde estaba. Empecé a oírlo y a desarrollarme. Me gustó la onda del jazz. Tocaba mis solos de batería y a la gente le gustaba, hasta la fecha le sigue gustando”. *Ibíd.*

⁷⁵⁰ Asegura que “el trabajo en la provincia era muy difícil que te viera gente, que te contratara para trabajar; aquí en México siempre había, tanto en grabaciones como en programas de televisión o salidas al extranjero”. *Ibíd.*

⁷⁵¹ En las caravanas, decía Gonzalo González, se “llevaban entre quince y veinte artistas. Unos dos famosos y los demás no tan famosos que eran de relleno para hacer shows de cuatro o cinco horas. Esas giras eran muy castigadas, muy pesadas porque a veces tocabas en un día tres o cuatro ciudades distintas, que quedaban más o menos cerca una de otra. Se hacía un show al mediodía, en la tarde y en la noche”. *Ibíd.*

distintos países de América Latina, lo que evidencia las continuas relaciones socioculturales que se habían constituido a mediados de siglo. Se desconocen las características de estos espectáculos, pero en lo que sí sabemos, es la participación latinoamericana en la formación de orquestas, que interpretaban regularmente swing.⁷⁵² Esas caravanas no solo se limitaron a México y Estados Unidos, sino que recorrieron una parte del continente, en países como Costa Rica, Ecuador y Argentina.

En el Caribe mexicano nacieron algunos músicos que pronto arribaron a la capital mexicana, entre ellos el saxofonista Tomás “La Negra” Rodríguez, quien nació el 24 de diciembre de 1930 en Tuxpan, Veracruz. Su incursión en la música empezó a los trece años luego de aprender el clarinete, y posteriormente se integró a los grupos musicales locales. En su estado natal tuvo conocimiento de los ritmos afroamericanos y afroantillanos, luego de escuchar las bandas que transmitían las estaciones de radio de Veracruz, Tampico y La Habana, Cuba. La señal radiofónica de esos años tenía la ventaja de extenderse más allá de sus límites territoriales. Desde tiempo atrás las estaciones radiofónicas de Tamaulipas transmitían música de Estados Unidos y Cuba. Su cercanía y contacto continuo con esas partes del mundo favoreció la difusión de dichos ritmos que sirvió como mecanismo de apropiación.⁷⁵³

En la Ciudad de México se integró a la orquesta del cabaret Bremen en 1948; luego, en Veracruz, a la Orquesta de Armando López; a su regreso a la de Ismael Díaz, y en distintos periodos con las de Pablo Beltrán Ruiz y Everett Hogland. Sin embargo, nunca se alejó de los intérpretes afro y angloamericanos en Ciudad Juárez.⁷⁵⁴ De hecho realizaba regularmente estancias en esta ciudad y El Paso, Texas también para trabajar en cabarets y salones de baile; manteniendo así una permanente vinculación no solo social, sino también musical, pues a través de estos encuentros se generó un mecanismo de

⁷⁵²En una ocasión, comenta el baterista, se juntaron algunas orquestas para acompañar “los shows que iban de México al Madison Square Garden, ahí toqué varias veces. Es un auditorio muy grande. Le caben como veinticinco mil gentes. Iba yo en las caravanas con artistas y allá se formaban las orquestas”. *Ibíd.*

⁷⁵³Según la periodista Thelma Gómez, en una entrevista con el músico decía que “llegó al jazz gracias a la música de las grandes orquestas, como la de Benny Goodman. `Eso era lo que escuchábamos en esa época. Era músicaailable, pero se sentía el jazz ahí adentro’, [...] primero fue clarinetista, `porque en las Orquestas de Veracruz, los clarinetistas eran muy admirados’, y después se decidió por el saxofón”. Thelma Gómez Durán, “Tommy Rodríguez, el espíritu del jazz”, *Excélsior. El periódico de la vida nacional*, 15 de junio de 2006, Año XC, tomo III, núm. 32, 425, p. 4.

⁷⁵⁴Según la periodista, al citar algunas palabras textuales de su entrevista con el músico, en “la frontera de México con Estados Unidos. `Sabía que ahí llegaban muchos grupos de jazz, así que me fui, no sabía ni cuánto me iban a pagar; sólo quería ir para allá y escuchar a esa gente`. Y escuchó a [...]: Dizzy Gillespie, Ray Brown, Charlie Parker, Lester Young e Illinois Jacquet. Estos músicos, junto con Chuck Berry y Ben Webster, se convirtieron en su mayor influencia musical”. *Ibíd.*

apropiación de los ritmos afroamericanos por parte de los músicos mexicanos. Con el tiempo se integró a la orquesta de Luis Arcaráz en la Ciudad de México. Su permanencia en esta orquesta le dio la oportunidad de conocerse no solo entre las grandes bandas, sino también entre los combos de jazz que se formaban sobre todo en el decenio de 1950. Aunque su experiencia en Ciudad Juárez y Estados Unidos también le aportaron mayores posibilidades para desarrollarse dentro de las nuevas armonías del jazz como el bebop.

Otro de los músicos fue el saxofonista (alto y tenor) Héctor Hallal “El Árabe”, quien nació en el estado de Sinaloa. Antes de instalarse en la Ciudad de México frecuentaba las ciudades fronterizas, principalmente en Ciudad Juárez, en donde tocaba en los cabarets y salones de baile junto con los músicos afro y angloamericanos que llegaban allí, renovando en cierto sentido el campo musical afroamericano.⁷⁵⁵ En 1926 nació el baterista, flautista y percusionista Salvador Agüero en la Ciudad de México que, junto con su hermano Félix, también baterista, se integraron al quehacer jazzístico a mediados de siglo.⁷⁵⁶ Los Agüero, descendientes de varias generaciones de músicos,⁷⁵⁷ estuvieron fuertemente influenciados por las orquestas estadounidenses como Glenn Miller, Gene Krupa y Woody Herman,⁷⁵⁸ que fue el punto de partida dentro del jazz.⁷⁵⁹

El 31 de marzo de 1930 nació, en Veracruz, el bajista y contrabajista Víctor Ruiz Pasos. Su estado natal fue preámbulo de una parte de la difusión y prolongación de los ritmos afroantillanos y afroamericanos, que luego se extendieron a lo largo del territorio. Muchos

⁷⁵⁵ Según Alain Derbez, los lugares de trabajo de Hallal se centraban en las ciudades de Sonora y Chihuahua tocando en las orquestas de jazz. En uno de los encuentros que se dieron entre las orquestas mexicanas, el saxofonista se integró a la Orquesta de Luis Arcaráz en la Ciudad de México, en la que se encargaría de hacer arreglos musicales. Alain Derbez, *El jazz en México. Datos para una historia*, op. cit. p. 237.

⁷⁵⁶ En el caso de Salvador, aseguró que su incursión en la música se dio por “haber heredado de mi padre ese don, porque fue percusionista de la Orquesta Típica de la Ciudad de México que dirigía Miguel Lerdo de Tejada, pura música mexicana. Yo nací entre esa música. Tengo muy bonitos recuerdos. Lo recuerdo como si estuviera en aquella época. De ahí me nació el gusto por la buena música hasta llegar al jazz. Me acuerdo cuando llegó a México, que fueron las grabaciones de Gene Krupa, Woody Herman y otros artistas. Con las cuales pues yo...cuando escuché esa música me gustó tanto que dije: ¡esa es la música que yo quiero tocar!, y gracias a dios se me cumplió. Era un sueño por tocarla, y prepararme por supuesto”. En entrevista con el autor, 9 de enero de 2008, Ciudad de México.

⁷⁵⁷ Asegura que “empecé desde los tres años. Fue por mi papá, pues lo veía tocar, ya traía ese don. Por ahí tengo fotos cuando inicié de niño en la Orquesta Típica de Lerdo de Tejada. De jazz, hasta los cincuenta, cuando vinieron las primeras grabaciones de jazz a México”. *Ibíd.*

⁷⁵⁸ Afirma que “fueron de los que más me llamaba la atención porque era el jazz que me gustaba. La orquesta de Glenn Miller me gustó mucho también. De allí agarró su estilo Luis Arcaráz, Ismael Díaz y Juan García Esquivel. Era el único original”. *Ibíd.*

⁷⁵⁹ Lo recuerda de la siguiente manera: “era un ambiente padrísimo, increíble. Había diecisiete orquestas ¡imagínate! En una ocasión se reunieron en un lugar que se llamó ‘Jardín Cerveza Corona’. Donde cabían diecisiete orquestas. No sabías con cual orquesta ir a bailar. Imagínate cuantos músicos las integrábamos. Todas eran de 15 a 16 intérpretes. Se presentaban casi cada ocho días. Eso era por el año de 1958”. *Ibíd.*

de los integrantes de la familia del contrabajista fueron músicos que ejecutaban ritmos como el son y danzón en el estado. Los cubanos que transitaron por allí dejaron constancia de esos ritmos que luego fueron retomados por intérpretes locales entre los cuales se encontraba esta familia.⁷⁶⁰ De hecho su incursión inició precisamente en los ritmos afroantillanos.⁷⁶¹ Poco después adoptó el instrumento que lo acompañó toda su vida: el contrabajo.⁷⁶² A mediados de siglo se trasladó a la Ciudad de México⁷⁶³ en medio de un ambiente favorable para la música popular dominada en cierta medida por las grandes orquestas.⁷⁶⁴ Su primera incursión fue en la orquesta de Larry Sonn que luego lo llevó a la orquesta más famosa de la época: la de Luis Arcaráz.

⁷⁶⁰ Decía que “mis dos abuelos, materno y paterno, eran músicos. Un tío también tocaba contrabajo y el violín en Veracruz. Mi abuelo tocaba el bajo, el violín, el chelo, el trombón de pistones, el piano y la guitarra. Algo sorprendente para mí porque yo me pasaba la vida, primero, estudiando. Yo uso otra afinación que no utiliza nadie más, entonces tengo que estar siempre dándole; estudiando, estudiando, estudiando, practicando pues para poder dominar esa afinación”. En entrevista con el autor, 1 de febrero de 2007, Ciudad de México.

⁷⁶¹ Decía que “tocando en Veracruz, comencé con un sexteto de cuerda y tocábamos cosas de oberturas, zarzuelas y operetas. Después de ahí me hablaron para entrar a tocar con la orquesta Son Tropical. Lo que se tocaba era música tropical, nadie en ese tiempo usaba la palabra. Esa palabra que quiere generalizar a todo lo que es, los distintos ritmos y distintas expresiones, ahora se llama salsa. Todo lo que suena tropical, es salsa. Es realmente nuevo, pero dentro de eso pues está el guaguancó, la guaracha, el son, muchas otras. La música tropical tiene su característica y tiene su nombre cada forma de rítmica, pero actualmente eso es salsa”. *Ibíd.*

⁷⁶² Asegura que tocaba “tropical, en un lugar que se llamaba el Rincón Brujo. Eso era jueves, viernes y sábados. El domingo era uno de los más activos: por la mañana me iba a marchar al servicio militar, luego me llegaba a cambiar a la casa para ir a tocar a la misa música sacra con contrabajo, órgano, violín y cello -fue ahí donde tomé el contrabajo por primera vez, ya que mi abuelo, que era quien lo tocaba, se pasó al cello cuando se fue el del clarinete, y yo dejé el violín-; al mediodía nos íbamos al hotel Mocambo con un sexteto con el que tocábamos todo género de música; de ahí al Sindicato de Empleados a tocar son y por la noche de vuelta al Rincón Brujo hasta las tres o cuatro de la mañana”. Alain Derbez, *El jazz en México. Datos para una historia*, op. cit., p. 328.

⁷⁶³ Señala el motivo que lo llevó a la Ciudad de México: “el motivo fueron las faldas, sí, esa es la realidad; yo vivía en Veracruz. Mi abuelo, el que me enseñó música, me decía: ‘algún día te vas a ir a México’. Digo no, yo decía eso: no, no, no, yo aquí nací, yo aquí toco, aquí trabajo, aquí me voy a quedar. Esa era mi idea antes de conocer esa falda. Veracruz era muy pequeño entonces. Siempre la comunicación era excesiva: qué falta algo, que pasó esto, que hiciste eso. El otro día vi a fulanito aquí, allá; era la chismorrería. Entonces esa falda me dijo, quien es la madre de mis dos primeros hijos mayores: ‘¿Sabes qué?, aquí hay puro chisme, mejor vámonos de aquí’. Le digo ¿adónde? ¡vámonos a México! Y le digo: ¿Qué voy a hacer en México? Dice: ¡lo mismo que haces aquí! Tenía razón, y me vine con ella”. En entrevista con el autor, 1 de febrero de 2007, Ciudad de México.

⁷⁶⁴ Decía que pasó dificultades en el terreno laboral: “[...] de unos meses en que me la pasé desempleado agarrando hasta planchas calientes, comencé a trabajar en un lugar que se llamaba Versailles del Hotel Prado con el sexteto de cuerdas de Pedro García. Luego recibí una invitación para sustituir a alguien en un salón de bailes con la Orquesta de Larry Sonn y al final éste me preguntó que si me quería quedar. ¡Como no! ...las cosas se ponían mejor. Más tarde hasta me invitaron a tocar en la filarmónica que dirigía Celibidache (Sergiu). Estuve un par de semanas porque tenía mucho trabajo en la XEW y sacaba buen dinero de los programas que hacía. Me hablaron del sindicato y me preguntaron que si me iba a quedar ahí o tocando en la orquesta. ¡Imagínate, yo venía de provincia y al poco rato ya estaba en una sinfónica! Fue un orgullo, una satisfacción. Pero me pusieron condiciones: si se queda con la filarmónica le vamos a dar sus programas a otra gente. Así que lo puse en una balanza: ¿qué te hace ganar más? La música

Otro músico que figuró a mediados de siglo fue el trompetista Cecilio “Chilo” Morán, nacido en Concordia, Sinaloa, quien tuvo a su padre como maestro y guía.⁷⁶⁵ En Acaponeta, Nayarit se integró a la orquesta de su padre Genaro Morán, cuyas sesiones se presentaban en los salones de baile locales, con un repertorio conformado sobre todo por fox-trots. Al final del decenio de 1940 arribó a la Ciudad de México,⁷⁶⁶ y se integró poco después a las orquestas dominantes de la época.⁷⁶⁷ Y fue en 1951 cuando organizó su primera orquesta.⁷⁶⁸

Desde inicios del siglo XX aumentó la migración centroamericana que llegaba a la capital mexicana, que fue variando con el tiempo, y a mediados de siglo siguió siendo un fenómeno recurrente. Una parte provino, por citar un caso, de Guatemala. Entre las nuevas olas de migrantes, arribó a la Ciudad de México el pianista Alfredo García Manzo (Freddy Manzo), nacido el 19 de febrero de 1926 en la capital guatemalteca. En Guatemala realizó sus primeros estudios musicales en el Conservatorio Nacional, y llegó a México con intenciones de continuar preparándose. En 1955 se estableció en la Ciudad de México en donde vivió hasta su muerte ocurrida el 14 de abril de 2004. Trabajó en las orquestas de Juan García Esquivel y Luis Arcaráz,⁷⁶⁹ en donde le permitió conocer los

sinfónica pagaba muy mal comparado con lo que me daba la radio: la decisión vino rápido”. Alain Derbez, *El jazz en México. Datos para una historia*, op. cit., p. 329.

⁷⁶⁵ El periodista Xavier Quirarte describe una experiencia en torno a esa música: “En el estrado de la orquesta Genaro Morán le dice a su hijo de doce años: tienes un solo. El pequeño ve la partitura, vacila frente a la frase que dice ad libitum y le pregunta: ¿qué toco si no hay nada escrito aquí? Con mirada firme su padre le urge: Tu toca lo que sea, Cecilio, pero toca. El niño no tiene idea de lo que debe hacer con el instrumento. Después de pensar un poco empieza a improvisar sobre la melodía. Sin saberlo, desde esa noche Chilo Morán tocaba jazz”. Xavier Quirarte. *Ritmos de la eternidad*, México, CONACULTA, 1998, p. 229.

⁷⁶⁶ Alain asegura que “En el 48 o 49. Veníamos a explorar, a ver cómo estaba la cosa musical, a ver si había chance de acomodarnos mi padre y yo. Tuve la suerte de que al cuarto día salió un trabajo con el Chino Flores [...] Él me hizo el favor de darme trabajo y de que me escucharan otros. A los tres meses ya estaba trabajando con las orquestas de Ismael Díaz, de Arturo Núñez. Luego me escuchó Pérez Prado. Yo fui uno de los fundadores de su orquesta en pleno movimiento del mambo”. Alain Derbez, *El jazz en México. Datos para una historia*, op. cit., p. 352.

⁷⁶⁷ Cuando formó parte de la Orquesta de Pérez Prado se decía que “como primera trompeta Chilo Morán grabó los grandes éxitos de Pérez Prado, como ‘Qué rico mambo’, ‘La chula linda’ y ‘Mambo número 8’. También trabajó en la Orquesta de Luis Arcaráz (‘conmigo fue una persona preciosa, era un hombre con un don fuera de serie’) y, durante cuatro años y medio, con Agustín Lara. ‘Realmente disfruté mucho el éxito de esas orquestas porque eran lo máximo de la época’ [...]”. Xavier Quirarte, *Ritmos de la eternidad*, op. cit., p. 230.

⁷⁶⁸ Cecilio “Chilo” Morán decía que “Hacia 1951 formó su propia orquesta con veinte elementos, pero pronto la tuve que dejar por prescripción médica, porque los continuos corajes me hacían mucho daño. Fue entonces cuando trabajé con Lara y después con otras orquestas, como la de Pablo Beltrán Ruiz. Formé mi segunda orquesta en el 55 y a fines del 56 la dejé para ingresar al grupo de Mario Patrón, el primer grupo de jazz con el que trabajé”. *Ibíd.*

⁷⁶⁹ Antonio Malacara Palacios, *Catálogo casi razonado del jazz en México*, op. cit., p. 59.

combos de jazz.⁷⁷⁰ A mediados de siglo, estos grupos realizaban giras a Centroamérica y el Caribe en donde él participaba.

El saxofonista tenor Ponchito Martínez, quien también se involucró en el jazz, nació en Acatlán de Osorio, Puebla, el 14 de Julio de 1928. Su labor en los ritmos afroamericanos se dio también en las orquestas,⁷⁷¹ trabajando una larga temporada con la orquesta de Luis Arcaráz. Durante su permanencia en ella, se dieron una serie presentaciones en Centroamérica y el Cono Sur, que le permitieron ampliar su conocimiento musical, al apropiarse de algunos ritmos de la región que luego mezcló con los ritmos afroamericanos. Su trabajo aumentaría en 1961 al ser contratado para trabajar en Las Vegas, Nevada, Estados Unidos en donde se contactó con los intérpretes afro y angloamericanos.

El baterista Leonardo Acosta también ocupó un lugar entre los músicos de jazz a mediados de siglo. Nacido en 1930 en Huetamo, Michoacán,⁷⁷² en la Ciudad de México se integró a las orquestas de Leopoldo Olivares, Ismael Díaz, Juan García Esquivel, Mario Ruiz Armengol, José Sabre Marroquín y Luis Arcaráz. Asimismo, el pianista Mario Patrón, quien nació el 22 de octubre de 1935, en Mazatlán, Sinaloa, en donde realizó estudios de piano, había trabajado en las ciudades de la frontera norte de México. En 1949 se instaló en Ciudad Juárez en donde tocaba con orquestas mexicanas, afro y angloamericanas en cabarets, salones de baile y prostíbulos, fortaleciendo vinculaciones musicales que luego ejecutaría en la Ciudad de México. Cabe destacar también al pianista Chucho Zarzosa quien nació en San Luis Potosí, y trabajó en las orquestas y en los combos de jazz. Y al saxofonista barítono Juan Ravelo, nacido en Parral, Chihuahua, inició su labor jazzística trabajando en las orquestas de baile de su ciudad natal y luego

⁷⁷⁰ Malacara asegura que “Freddy Manzo adquirió gran renombre y notoriedad, pero su indeleble pasión por el jazz lo lleva a asociarse con Tino Contreras, baterista entonces de Luis Arcaraz, para formar el grupo Los Interplanetarios, con Juan Ravelo en el sax tenor y una larga lista de contrabajistas que iban surgiendo durante la gira que hicieron en 1956 por toda Centroamérica”. *Ibíd.*

⁷⁷¹ Antonio Malacara recuerda que “A los catorce años, radicando ya en el DF, Ponchito se integra a la orquesta de Ramón Vargas y empieza a trabajar en el Waikiki, uno de los centros nocturnos más famosos de la época [...] Pasó por las orquestas de Leopoldo Olivares y de Ismael Díaz, hasta que es requerido por el maestro García Esquivel y ahí se queda por un espacio de tres años”. *Ibíd.*, p. 67.

⁷⁷² Alain Derbez recuerda que “Leo Acosta [...] desde temprana edad observó una marcada inclinación por la música. Su abuelo, por parte de su madre, don Alejandro Quintanar, fue en la época de nuestro movimiento armado el músico más sobresaliente en la región de tierra caliente de Michoacán [...] inició su carrera musical al recibir los consejos y orientaciones del gran músico purépecha que fue don Salvador Próspero Román [...] quien finalmente lo convenció de que se viniera a la ciudad de México y se dedicara por completo a la música [...]”. Alain Derbez, *El jazz en México. Datos para una historia*, op. cit., pp. 377-378.

en la capital. Los músicos antes citados, solo fue una parte de los que actuaron en la escena jazzística a mediados de siglo, de los que podían sumarse los nombres de Max Nava, Félix de la Mora y Al Zañiga que Alberto Zuckermann destaca,⁷⁷³ y que explica también la movilidad en la que incursionaron los músicos desde sus lugares de origen y su traslado a la capital, instituyendo sus vinculaciones musicales con los músicos afro y angloamericanos.

3.1.3. El nuevo escenario musical

La espontaneidad de las relaciones sociomusicales y no tanto una formalidad fue dando lugar a los nuevos escenarios para los ritmos afroamericanos.⁷⁷⁴ La aparición de nuevos lugares, la proliferación y el fortalecimiento de los combos de jazz, sus presentaciones en la radio, la producción de discos de jazz y sus viajes a Estados Unidos y América Latina en donde tomaron ritmos que luego fusionaron con México, fue parte de ese proceso continuo de las relaciones sociomusicales y de consolidación de la música afroamericana o el nuevo tiempo de los músicos y sus ritmos. Por consolidación me refiero al conglomerado cultural que mantuviera al jazz; es decir, a todo lo que hizo posible que sostuviera a los ritmos afroamericanos: la existencia de un público, de una industria político-mediática que impulsó su consumo (cine, radio, televisión, prensa, grabadoras, bares, etc.), la profundización del comportamiento social basado en el individualismo, la legitimación y profundización de los hábitos provenientes del país vecino.

Con las reuniones en las que ejecutaron *jam sessions*, y la creación de nuevos escenarios, proliferaron combos de jazz y se produjeron discos con dinero de los propios músicos.⁷⁷⁵ A fines del decenio de 1940, algunas estaciones de radio transmitían programas de jazz con música grabada y en vivo, pero en la mayoría de los casos orquestas estadounidenses y mexicanas, como la Tacos Jazz Band o la de Luis Arcaráz, quienes grabaron sus discos

⁷⁷³ Alberto Zuckermann, *El jazz en la Ciudad de México, 1960-1969*, México, FCE, 2022, pp. 18-19.

⁷⁷⁴ Víctor Ruiz Pasos señalaba que: “todo eso empezó desde los años cincuenta, cuando había orquestas grandes, te hablo de dieciocho, orquestas de dieciséis, dieciocho, veinte, veintidós, como la de Juan García Esquivel, un orquestón. No un grupito de cinco, seis, siete personas: ¡orquestas! Se tocaban arreglos que se compraban en Estados Unidos, otros arreglos que hacían solamente arreglistas como Héctor Hallal “El Árabe”, Cuco Valtierra, Jorge Ortega y Pablito Jaimes”. En entrevista con el autor, 1 de febrero de 2007, Ciudad de México.

⁷⁷⁵ El baterista Fortino “Tino” Contreras decía que “había gente que improvisaba, no estaban organizados en grupos. Había lo que se llamaba, o lo que se llama *jam session*. Cuando yo llego aquí me dicen: `oye pues vamos a un *jam sesión*` y todos sabíamos que era un *jam session*: la reunión de los jazzistas para tocar; pero no porque nos pagaran si no que nos juntábamos para hacer música”. En entrevista con el autor, 8 de febrero de 2007, Ciudad de México.

en 1952 y 1949 respectivamente. Los combos de jazz, sin embargo, apenas tenían lugar. El contexto cambió cuando un grupo de periodistas se interesó en los músicos de jazz, como Roberto Ayala,⁷⁷⁶ quien fue un productor de programas radiofónicos y que produjo uno de los discos de jazz.⁷⁷⁷ En los programas que producía, los presentaba para que tocaran en vivo.⁷⁷⁸ El disco que produjo se tituló: *Jazz en México*, que fue un álbum LP (triple) grabado en la empresa Orfeón, en marzo de 1954.⁷⁷⁹ Sin embargo, esta grabación no se editó sino tiempo después debido a las dificultades económicas;⁷⁸⁰ estuvo almacenada varios años.⁷⁸¹ Entre las empresas fonográficas estadounidenses establecidas

⁷⁷⁶ El contrabajista Víctor Ruíz Pasos recuerda el caso del periodista Roberto Ayala: “una persona que nos entusiasmó mucho porque fue pues el primero que quiso que hiciéramos una grabación con música jazzística, Roberto Ayala. Era periodista muy entusiasta”. En entrevista con el autor, 1 de febrero de 2007, Ciudad de México.

⁷⁷⁷ Roberto Aymes aseguró que fue una “heroica grabación; Roberto Ayala un gran productor, que inclusive es el primero que tenía un programa radiofónico estrictamente de jazz en los años cuarenta en la XEX; él es el que hace la producción de una serie de grabaciones con diversos músicos que casi eran los mismos en la base rítmica, pero varió muchos de los actores”. Alain Derbez, *El jazz en México. Datos para una historia*, op. cit., p. 45.

⁷⁷⁸ Víctor Ruiz Pasos señalaba que: “En aquellos años había buenos programas de jazz en XEB y en XEQ adonde nosotros íbamos. Había unos estudios pequeñísimos en la calle de José María Marroquí donde nos invitaba a tocar Roberto Ayala [...] hasta grabamos algunos discos que sacó en edición especial el Seleccionados Reader’s Digest. [...]. Nosotros íbamos a tocar por el placer de hacerlo. No se trataba de cobrar porque tocábamos la música que nos gustaba. En la radio se transmitía de manera directa. Con ese impulso se comenzaron a formar varios grupos más adentro del jazz con gente como Mario Patrón, Leo Acosta, Tino Contreras, Richard Lemus, Salvador Agüero, Jorge Ortega; Pablito Jaimes, el Árabe; Tomás Rodríguez, la negrita; Cuco Valtierra, Cesar Molina. Y estos que menciono son los que vivíamos aquí, pero también venía gente de Tijuana y Juárez que nos enseñaba lo último de lo que estaba pasando allá y que acá no llegaba fácilmente. Aquí se tocaban los mismos temas de siempre tomados de los mismos grupos, aunque ya se oía algo de Modern Jazz Quarter y de la orquesta siempre innovadora de Stan Kenton. De bebop sólo llegaba lo de Dizzy. Estábamos muy atrasados. En la frontera tampoco era fácil conseguir discos de jazz porque no es la música que más se escucha en San Antonio o lugares así. Había que irse hasta Nueva York, Los Ángeles, San Francisco, Chicago. En radio había a veces en que la inquietud te hacía interpretar temas propios o de gente como Mario Ruiz Armengol o Mario Patrón [...]”. Alain Derbez, *El jazz en México. Datos para una historia*, op. cit., p. 332.

⁷⁷⁹ En él participaron el Trío de Mario Patrón con Mario Patrón, piano; Víctor Ruíz Pasos, contrabajo; Tino Contreras, batería. El Cuarteto de Héctor Hallal con Pablo Jaimes, piano; Víctor Ruíz Pasos, contrabajo; Tino Contreras, batería. El Cuarteto de Mario Patrón con Cesar Molina, trompeta; Víctor Ruíz Pasos, contrabajo; Tino Contreras, batería. La Orquesta de Estrellas con Mario Patrón, piano; Héctor Hallal “El Árabe”, sax alto; Tomás Rodríguez “La Negra”, sax tenor; Román López, sax barítono; Pepe Solís, corno francés; Víctor Ruíz Pasos, contrabajo; Tino Contreras, batería. Fortino “Tino” Contreras señaló que: “yo hice tres composiciones para ese disco en “minueto en La”; uno que se llama “Vacilando” y la “Rumba Loca”. Alain Derbez, *El jazz en México. Datos para una historia*, op. cit., p. 345.

⁷⁸⁰ En ese disco da cuenta de los exponentes del jazz de esos años. Víctor Ruiz Pasos afirmaba que “cuando trabajé con la orquesta de Luis Arcaráz. Ahí tocaban Héctor Hallal, Cuco Valtierra, Cesar Molina, Lucio Cabrera, Leo Acosta, Mario Patrón, en ocasiones Pablito Jaime. Todos ellos viajaban a la frontera; a Tijuana y ciudad Juárez, ciudades, que fueron semilleros de jazzistas por el contacto con músicos del otro lado que por la guerra se acercaban a la frontera mexicana, ya que había más libertades, sobre todo por el lado americano. De ahí surgieron jazzistas que se juntaron en la orquesta de Arcaráz y que de pronto se reunían para tocar arreglos traídos de allá y me invitaban [...]”. Alain Derbez, *El jazz en México. Datos para una historia*, op. cit. p. 330.

⁷⁸¹ Antonio Malacara, *Catalogo casi razonado del jazz en México*, op. cit. p. 209.

en México no había generado ningún interés por grabar jazz. La Víctor-RCA y la Columbia fueron empresas que se consolidaron en territorio nacional, y realizaron un amplio trabajo de grabación a un número importante de intérpretes de la música popular. En el caso de la RCA, fue una aliada incondicional de la radio, principalmente con la XEW.⁷⁸² Sin embargo, los ritmos afroamericanos fueron ignorados. Ni las empresas mexicanas como la Peerless y la Musart tuvieron motivo para realizar alguna grabación. Curiosamente un miembro de la familia del contrabajista Víctor Ruiz Pasos, el pianista Mario Ruiz Armengol quien fuera director artístico de la RCA y miembro fundador de la XEW, no vio con interés en integrar a los músicos y los ritmos afroamericanos. La actitud de esas empresas obedecía a la lógica de la ganancia y el jazz no generaba ninguna. Aunque cabe decir que los ritmos afroamericanos de mediados de siglo como el bebop, cool jazz y harp bop, surgieron distanciados de esa lógica, habían dejado de ser un jugoso negocio.

Los músicos que alguna vez formaron parte de la orquesta de Arcaráz, se organizaban de manera espontánea en combos de jazz. Héctor Hallal “El Árabe” fundó su cuarteto que luego ejecutaría sus ritmos en los bares. Leo Acosta también abandonaba esta orquesta y buscó una oportunidad en Estados Unidos. Su desplazamiento a este país manifestaba no solo la interrelación dentro de los intérpretes de jazz, sino el proceso de las relaciones de apropiación constante a la recurrían los mexicanos en este periodo. Las vinculaciones sociales y musicales con otras partes del mundo, muestra como la humanidad constituye un total de procesos interconectados, pues luego de su regreso en 1956, se integró a la orquesta de Dámaso Pérez Prado con quien realizó una gira en Japón. Esta realidad se repite cuando la Orquesta de Luis Arcaraz es invitada en 1954 por el general Leónidas Trujillo, presidente de la República Dominicana, para tocar en la inauguración de la cadena de televisión nacional.⁷⁸³ Ese viaje resultó muy fructífero para el baterista Tino Contreras, integrante de la orquesta, quien luego se involucró en los ritmos del merengue que fusionaría con los ritmos del jazz.⁷⁸⁴ Tino Contreras, junto al contrabajista Artemio

⁷⁸² Eduardo Contreras Soto, “Referencias fonográficas para la música popular urbana mexicana”, op. cit., p. 312.

⁷⁸³ Luc Delannoy, *¡Caliente! Una historia del jazz latino*, op. cit., p. 191.

⁷⁸⁴ En torno a la presentación en ese país el baterista asegura que: “Trujillo había puesto a nuestra disposición el avión presidencial. Llegamos con la orquesta de Luis Arcaraz, con mariachis, con tríos [...] La primera noche, en los jardines del hotel, hicimos una jam session con la orquesta del trompetista dominicano Papá Molina. El percusionista de Molina se llamaba Merenguito, porque era un as del merengue. Yo nunca había visto un tambor de merengue, la tambora, como le dicen, un tambor rudimentario colgado del cuello con una cuerda. Merenguito me muestra el ritmo de tocar con la mano

López “Popis”, organizaron una orquesta que ejecutaba ritmos de merengue y jazz. Incluso grabaron un disco titulado *Volando por los Merengues*, y al poco tiempo realizaron una gira por Centroamérica.⁷⁸⁵ Los arreglos los realizaría Mario Contreras, hermano de Tino.⁷⁸⁶ Este siempre se interesó en fusionar el jazz con otros ritmos.⁷⁸⁷ En 1960, por citar otro caso, grabó el disco *Jazz Tropical*,⁷⁸⁸ en este caso con los ritmos afroamericanos y afroantillanos. Luego *Naboro*, en el que fusionó guaguancó, samba, bounce y jazz.

3.1.4. Los combos y los bares

El jazz de los decenios de 1950 y 1960 dejó de ser popular para convertirse en una expresión selectiva y de una minoría. La producía, reproducía y escuchaba un grupo de mayor condición social quien precisamente dominaba en muchos espacios de la vida; una expresión del nuevo tiempo de los músicos. Este cambio, sin embargo, inició tiempo atrás cuando las orquestas empezaron a tocar en las universidades o espacios en los que asistían personas de esta condición social. Además, se presentó en un momento en que una parte de la población ascendió a un mayor nivel social, producto de la educación y el crecimiento económico que se fue dando desde el gobierno de Lázaro Cárdenas. La aparición de las nuevas armonías y la proliferación de combos, consolidó su nuevo público. Los nuevos ritmos de jazz y los músicos, sin embargo, no fue muy bien recibida

izquierda, y con la derecha, improvisar. Se tocan los temas más famosos, El negrito del Batey, El compadre Pedro Juan y Consígueme eso. En cierto momento, Trujillo, rodeado de sus cortesanos, viene a plantarse delante de mí. Me mira, sonriente, y me dice: ‘¿Por qué no llevan ustedes esos ritmos de merengue a México? Formen una orquesta, yo de las financio’. Al día siguiente, ¡un ordenanza (sic) de Trujillo llega a mi cuarto de hotel con un cheque de 15 000 dólares!, suma considerable en esa época”. Citado por Luc Delannoy, *¡Caliente! Una historia del jazz Latino*, ob. cit., pp. 191-192.

⁷⁸⁵ *Cine Mundial*. Un diario diferente, 9 de febrero de 1957, año V, núm. 1432, p. 14.

⁷⁸⁶ El baterista afirma que “todos los músicos de mi orquesta eran cubanos. ¡Se los había quitado a Pérez Prado y Luis Arcaraz! Hicimos tres discos. Fui el primero en mezclar los ritmos de merengue con las armonías del jazz y en pocas semanas habíamos logrado suplantar el chachachá, por entonces de moda”. Luc Delannoy, *¡Caliente! Una historia del jazz Latino*, ob. cit., p. 192.

⁷⁸⁷ En la grabación del disco antes citado, participaron Fortino “Tino” Contreras en la batería; Humberto Cabañas en la voz, Tin Valadez en el bajo, Freddy Manzo en el piano; Nicolás Martínez en la guitarra; Román López, Fortino Martínez, Lucio Cabrera, Everardo Sotelo y Juan Ravelo en los saxofones; Chucho Navarro, Cesar Molina, Jesús Castro Ibarra y Nacho Rosales en las trompetas; José Porres, Enrique Sida y Jesús Aguirre en los trombones. En él aparecen composiciones de mismo Tino y otros compositores: “1. Querubín, de Tino Contreras; 2. Compadre Pedro Juan, de Luis Alberti; 3. Loco loquito, de Tino Contreras; 4. Baila mi Merenguito, de Gamboa Ceballos y E. Renté; 5. Lecciones de Merengue, de Ramón Márquez; 6. La cruz, de H. Ricardo Rico; 7. Paso del Merengue, de Tino Contreras; 8. Merenguito, de Tino Contreras”. Antonio Malacara, *Catalogo casi razonado del jazz en México*, ob. cit., p. 202.

⁷⁸⁸ El baterista decía que “el termino ‘jazz tropical’ significa para mí una mezcla de armonías de jazz con ritmos como el guaguancó, la rumba, la guaracha, el bembé”. Luc Delannoy, *¡Caliente! Una historia del jazz Latino*, ob. cit., p. 193.

por toda esta clase, sino que se dividió. Una parte reaccionó, y por distintos medios trató de deslegitimarlos. Los combos se expandieron desde 1956 hasta convertirse en una expresión cada vez más aceptada. El cuarteto formado por el baterista Antonio “Poncho” Adame, por citar un caso, fue contratado para presentarse en vivo en el programa Revista Musical del Canal 2, en el que también se presentaban orquestas como las de José Sabré Marroquín y Lucho Gática.⁷⁸⁹

En la naciente televisión que apareció como un “entretenimiento novedoso”, los músicos mexicanos tuvieron un espacio para ejecutar los ritmos afroamericanos. La televisión, como aparato en sí mismo, empezó a convertirse especialmente en un ente eficaz, pues suprimiría una multiplicidad de interacciones entre las personas. Profundizó la individualización y el distanciamiento social, propio de las nuevas relaciones dominantes. En sus primeros años, pocos poseían un televisor, por lo que también pocos veían a los ejecutantes de jazz, siendo por tanto para una minoría lo que tuvo la oportunidad de ver y escuchar a los intérpretes. El aparato fungía como un símbolo de estatus social y símbolo de la modernidad, en el que música que en él se transmitía, de alguna forma cumplía con la misma función.

En la inauguración del Canal 4 se dio apertura a la presentación del cuarto informe de gobierno. La relación estrecha entre ese empresario y el gobierno permitió la primera concesión, lo cual muestra los lazos de quienes formaban parte del poder capitalista.⁷⁹⁰ O’Farril era un empresario que poseía varias empresas importantes relacionadas con la industria político-mediática dominante en donde precisamente se recibía a los músicos y al jazz. Antes de la televisión, dicho empresario, se dedicaba a la radiodifusión y venta de aparatos radiofónicos. El diario capitalino *Novedades* y la estación de radio XEX fueron empresas de su propiedad. Sin embargo, su relación en el medio empresarial no se quedó ahí, pues consiguió conexiones con la poderosa industria automotriz. Así, el automóvil se relacionó, desde los primeros decenios del siglo XX, con la radio, la televisión y los ritmos síncopados del jazz, juntos representaban la modernidad, que el México imaginario tanto anhelaba. A mediados de siglo, se relacionó con la industria política-mediática estadounidense, promoviendo el consumo de lo que provenía de aquel

⁷⁸⁹ El baterista también centraba su actividad musical en la realización de arreglos para su cuarteto, así como para otros intérpretes de música popular y lo que la industria político-mediática le solicitaba, sobre todo la radio. *Cine Mundial*. Un diario deferente, 25 de enero de 1955, año V, núm. 1058, p. 15.

⁷⁹⁰ Celeste González de Bustamante, “MUY BUENAS NOCHES”. *México y la televisión y la Guerra Fría*, México, FCE, 2015, p. 38.

país. La Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas le otorgó la segunda concesión al ingeniero, inventor de la televisión a color, Guillermo González Camarena quien fundaría la Televisión González Camarena que pasó a llamarse XHGC, Canal 5. Finalmente, Emilio Azcárraga fundó la empresa Televimex en 1952. La tercera televisora pasó a ser la XEW-TV Canal 2. Azcárraga desde “1925 había comenzado su relación en la México Music Company, filial de la Radio Corporation of America (RCA), subsidiaria de la NBC”.⁷⁹¹ Además la XEW y la XEQ las afilió a las cadenas de televisión estadounidenses como la NBC y CBS. Esta relación se mantuvo y se consolidó con los años, y durante la fundación del Canal 2, la programación se estableció bajo la asesoría de las empresas mediáticas estadounidenses.

Pero los músicos no solo se mantenían dentro de esta industria que se concentraba en la capital, pues, por citar un caso, entre 1955 y 1956 el baterista “Tino” Contreras, que había organizado su combo *Los Interplanetarios*, se contrató para tocar en el cabaret “Kalúa” en el centro turístico de Acapulco, quien alternaba con Miguel Aceves Mejía.⁷⁹² Ya desde 1927 se había dado apertura al centro turístico de Acapulco que se prolongó hasta 1954. Durante esos años se desarrolló una industria político-mediática importante con la inauguración de hoteles, bares, centros nocturnos y discotecas, siguiendo la lógica de la arquitectura y consumo cultural estadounidense. La construcción de carreteras que conectaron con la capital, favoreció el desarrollo de empresas de camiones de pasajeros y el tránsito de los músicos y turistas nacionales y extranjeros. Cuando el trío de “Tino” Contreras se presentó en el puerto, se ubicaba en el periodo de auge turístico de Acapulco, es decir, entre 1955 y 1971.⁷⁹³ Con el desarrollo de esta industria, permitió la expansión de los ritmos afroamericanos.

En la Ciudad de México los cabarets fueron muy importantes para la ejecución de los ritmos afroamericanos. En *El Patio*, propiedad de Vicente Miranda, había contratado a una infinidad de intérpretes, entre los que se encontraban de flamenco, danzón, son y jazz. Otro de los cabarets fue *La Fuente*⁷⁹⁴ en el que se tocaban combos de jazz. En diciembre

⁷⁹¹ *Ibíd.*

⁷⁹² Los integrantes del grupo fueron el pianista Freddy Manzo y el saxofonista tenor Juan Ravelo. *Cine Mundial*. Un diario deferente, 8 de febrero de 1956, año V. núm. 1073, p. 16.

⁷⁹³ Juan Manuel Ramírez Sáiz, “Turismo y medio ambiente: el caso de Acapulco”, en *Estudios demográficos y urbanos. El Colegio de México*, vol. 2, núm. 3, septiembre-diciembre de 1987, p. 488.

⁷⁹⁴ Se ubicaba en Insurgentes 890.

de 1956, por citar un caso, tocaba el Trío Continental, integrado por el pianista Al Zúñiga, el contrabajista estadounidense Max Cooper y el baterista “Tino” Contreras.⁷⁹⁵

A mediados de siglo aparecieron los bares de jazz. El *Jazz-Bar* fue uno de los primeros, que se distinguía por ser un lugar “elegante” que la sociedad de la abundancia y el consumo les proveía a los asistentes, muchos de estos de la élite intelectual, estudiantes universitarios, burócratas, entre otros. Allí los músicos empezaron a practicar aquella costumbre que se describe con la frase “llega, toca, lárgate”, siendo un punto de partida de una nueva relación entre los músicos y su público. Se dieron relaciones sociales y culturales que se asemejaban a las euro-estadounidenses, siempre con lo presuntuoso y rimbombante, e íntimamente relacionadas con el jazz. Allí el México imaginario veía concretado el proyecto de civilización occidental que promovía desde mucho tiempo atrás, en donde se tomaban bebidas alcohólicas algunas de procedencia europea, las cuales se convirtieron en una cultura bien aceptada por las elites posrevolucionarias. El jazz que se producía o reproducía a mediados de siglo, mostró cierta afinidad con la visión cultural de una elite, reflejando la fractura cultural de la sociedad, es decir, la desigualdad entre privilegiados y excluidos, pero sobre todo un producto destinado a privilegiados que lo veían como el mejor de los mundos posibles y exaltación de una realidad que para otros habitantes de la urbe resultaba totalmente ajena. Muchas veces esta elite cultural se interesaba por lo externo, rechazando lo propio. Mientras se daba, la industria político-mediática dominante al verse perjudicados sus beneficios político-ideológicos que con ello elabora y reconstruye la sociedad al establecer sus ideas, sus valores, su concepción del mundo y su cultura, condenaba al pulque tachándolo de embrutecedor. Si bien había comenzado a principios del siglo XX, o quizá antes, no dejó de atacarse a mediados de siglo.

El baterista Salvador Agüero afirmaba, sin embargo, que el primer bar de jazz fue *El Yuma*,⁷⁹⁶ fundado y administrado por los hermanos Fábregas.⁷⁹⁷ La Zona Rosa que se había inaugurado en 1950, era, al igual que el jazz, una expresión de la modernidad que admiraba una parte del México imaginario de la capital. Allí se creó una fisionomía que le dio cierta condición de clase. Se generó un ambiente bohemio que luego caracterizó a

⁷⁹⁵ *Cine Mundial*. Un diario diferente, 16 de diciembre de 1956, año V, núm. 1, 381, p. 14.

⁷⁹⁶ Situado en estos años en la calle Amberes de la Zona Rosa.

⁷⁹⁷ En entrevista con el autor, 9 de enero de 2008, Ciudad de México.

ese lugar, con la fundación de cafés, restaurantes, bares y galerías de arte donde se pasaba el rato, algunas ocasiones y en ciertos lugares escuchando jazz.

El 1 de diciembre de 1956 comenzó sus actividades el *Jazz-Bar* en la Colonia Condesa.⁷⁹⁸ Una colonia conocida por su extravagancia cultural, donde vivía una parte de la élite que se reunía a tomar alguna bebida y escuchar jazz. La fundación y administración, según las fuentes consultadas que a veces su información no dejaba de ser contradictoria, corrió a cargo del músico y también empresario Genaro Morán, padre del trompetista Cecilio “Chilo” Morán. A este, sin embargo, se le atribuye haber inaugurado el bar,⁷⁹⁹ Se convirtió en el lugar favorito para escritores, políticos, músicos y apasionados del jazz.⁸⁰⁰ En la página electrónica del saxofonista Tomás “La Negra” Rodríguez, hoy desaparecida, que llegué a consultar en el 2007, se decía que en el Jazz-Bar: “Con Tommy y Chilo, la banda de jazz del lugar incluía a Pablito Jaimes en el piano, Fernando “El Jarocho” Sandoval en el bajo y Luis “El Patito” Vargas en la batería. Estaban también el grupo tropical Mangué y actos de baile por El Gran Fellove, el pionero de scat en español”.⁸⁰¹

Poco después abrió sus puertas el jazz-bar *El Eco*,⁸⁰² con la participación del combo de Richard Lemus en la inauguración. Al final del decenio de 1950 los bares aumentaron en número. Según afirmaciones de los músicos entrevistados,⁸⁰³ se crearon más de veinte que formaron parte de la industria político-mediática dominante en la Ciudad de México, en los que tuvieron más bien beneficios político-ideológicos que económicos y que ayudaron a establecer o legitimar las relaciones socio-musicales de los combos de jazz. Estas condiciones llevaron a algunos músicos e investigadores calificar como la “época de oro del jazz en México”,⁸⁰⁴ que ciertamente fue un contexto favorable a los músicos

⁷⁹⁸ Ubicado en la calle de Nuevo León número 16.

⁷⁹⁹ Alain Derbez, *El jazz en México. Datos para una historia*, op. cit. p. 353.

⁸⁰⁰ Afirmaba “Chilo” Morán que “[...] el primero fue el Jazz-Bar, que era un negocio muy original y exitoso. Tenía mi grupo de jazz y también un grupo tropical que bauticé con el nombre de Mangué. Estaba también como variedad Los Panchitos, que eran los hermanos Castro, y José Antonio Méndez, Gloria Ríos, Fellove, etcétera. No era exclusivamente de jazz lo que había. Nosotros tocábamos y luego la gente se paraba a bailar tropical. Durábamos hasta las seis de la mañana tocando en show extra porque la gente lo pedía”.
Ibíd.

⁸⁰¹ www.tommysbigbang.com

⁸⁰² El baterista Gonzalo González afirmaba que “El Eco estaba en la Colonia San Rafael, por la calle de Sullivan, no recuerdo con cuál otra, pero lo frecuentaba mucha gente de dinero y yo me acuerdo que conocí al periodista Jacobo Zabłudovski, iba muy seguido a ese bar”. En entrevista con el autor, 25 de enero de 2007, en la Ciudad de México.

⁸⁰³ Los bateristas Gonzalo González, Tino Contreras y Salvador Agüero; el pianista Fredy Marichal y el contrabajista Víctor Ruiz Pasos.

⁸⁰⁴ Esta afirmación proviene de las entrevistas que Alain Derbez hizo a algunos músicos, las que registró en su libro *El jazz en México. Datos para una historia*, en la edición de 2001. En la página 346, por ejemplo,

que permitió no solo su desarrollo musical, sino que condujo a tener una mayor actividad laboral. El contrabajista Víctor Ruiz Pasos afirmó que eran muy solicitados, laboraban todos los días, y en la mayoría de las veces pasaban de un bar a otro en una misma noche.⁸⁰⁵ Alberto Zuckermann, al hablar de músicos como Al Zúñiga, refiera al bar *La Cucaracha* que se encontraba en la calle de Gante, en donde tocaban jazzistas como el citado pianista que, según el autor, el lugar no era grato ni muy estimulante.⁸⁰⁶

Las relaciones sociomusicales entre los músicos de Cuba y México siguieron siendo muy frecuentes. A principios de 1957 arribó a la capital mexicana el trompetista, arreglista y director de orquesta Arturo “Chico” O`Farrill, quien nació en La Habana el 28 de octubre de 1921. Llegó desde Estados Unidos, en donde se había establecido temporalmente, pero los conflictos con algunos músicos afroamericanos y empresas grabadores estadounidenses al no reconocerle sus composiciones lo condujeron a territorio mexicano. Su composición *Manteca Suite*, por citar un caso, la empresa fonográfica Capitol no le reconoció su autoría. Estos problemas no eran nuevos, ya que el trompetista afroamericano Dizzy Gillespie solía apropiarse de las composiciones del percusionista afrocubano Chano Pozo. O`Farrill decidió establecerse en México decepcionado por la mala experiencia en Estados Unidos.⁸⁰⁷ Sin embargo, en nuestro país no le fue mejor, tiempo después reconoció que fue una pérdida de tiempo por la falta de reconocimiento en el medio.

Durante estos años, el tránsito de cubanos por el territorio mexicano siguió siendo recurrente. En 1948, por citar un caso, el percusionista Armando Peraza llegó a la capital mexicana para reunirse con otro percusionista cubano llamado Mongo Santamaría, quienes luego de permanecer seis meses tocando con los combos de jazz en los bares y salones de baile, decidieron trasladarse a Nueva York. Peraza luego se reuniría con músicos mexicanos en territorio estadounidense, que tiempo después llevaría a integrarse al grupo de rock dirigido por Carlos Santana. Otros decidieron establecerse en la Ciudad de México en donde desarrollaron su trayectoria musical como los casos de Dámaso Pérez

habla del asunto cuando se lo pregunta al pianista veracruzano Juan José Calatayud. En la edición de 2012, la más reciente, con el título *El jazz en México. Datos para esta historia*, se mantiene dicha afirmación en las páginas 203 y 204. Lo pude constatar también, luego de las entrevistas que les hice a algunos músicos. El baterista Gonzalo González “Chalillo” afirmó lo siguiente cuando le pregunté si hubo un período de auge del jazz en México: “Sí, y había como dieciocho lugares de jazz. Duró como diez años, más o menos, y después poco a poco fueron cerrando porque entró muy fuerte la onda del rock and roll”.

⁸⁰⁵ En entrevista con el autor, 1 de febrero de 2007, Ciudad de México.

⁸⁰⁶ Alberto Zuckermann, *El jazz en la Ciudad de México, 1960-1969*, op. cit., p. 21.

⁸⁰⁷ Luc Delannoy, *¡Caliente! Una historia del jazz latino*, op. cit. p. 187.

Prado y Benny Moré. Los contactos y vinculaciones no solo se quedaron entre los cubanos que arribaron a México, sino también los mexicanos que se asentaron en Cuba temporal o permanentemente. Desde 1948 músicos cubanos, mexicanos y estadounidenses (como Nat King Cole y Sarah Vaughan) viajaban a la isla para tocar en el cabaret Tropicana, en donde se organizaban las llamadas descargas, es decir, el equivalente al *jam session*. Allí los músicos de los distintos países de la región, mezclaba los ritmos afroamericanos y los afroantillanos.⁸⁰⁸ Se dieron interesantes experimentos como lo que llamaron cubop, que era la mezcla del bebop estadounidense y los ritmos afroantillanos.

En La Habana a mediados de siglo, el *La Gruta Club* se había convertido en un establecimiento muy frecuentado no solo por los músicos cubanos, mexicanos (provenientes de la Ciudad de México) y afroamericanos (procedentes de Nueva York), sino también por los aficionados (nacionales como extranjeros) a estos ritmos. Ubicado en el cine La Rampa, en Vedado, cerca del Malecón, fue un lugar habitual para intérpretes como el saxofonista y clarinetista Paquito D`Rivera quien luego se convertiría en uno de los representativos del jazz latino. Allí, asegura:

Era una de esas noches luminosas en La Habana a principios de los años sesenta, cuando nuestra pequeña pandilla de *Los Chicos del Jazz*, cruzando por la calle Veintitrés, llegó a la discoteca La Gruta. Íbamos a escuchar a *Free American Jazz*, un grupo fundado por el pianista Mario Lagarde y el saxofonista Eddy Torriente, dos afroamericanos que acababan de establecerse en Cuba. Seguramente debió ser viernes o sábado, ya que el pequeño club ubicado en la base del cine La Rampa estaba completamente lleno de aficionados al jazz, o simplemente curiosos atraídos por aquellos músicos llegados del mítico “Norte Prohibido”. El resto del cuarteto lo componían el baterista Pepe "El Loco" y, en el contrabajo, el compositor Julio César Fonseca, personaje pintoresco de las noches bohemias habaneras.⁸⁰⁹

Sin embargo, no era el único club de jazz, sino también se encontraba, entre otros, el *Club Cubano de Jazz*. A fines del decenio de 1950, se reunían grandes ejecutantes de jazz cubanos como el sexteto conformado por July Rojas en la trompeta, Leonardo Acosta en el saxofón alto, Bastidas en el saxofón tenor, Jorge Rojas en el trombón, Pepe Herrera en

⁸⁰⁸ *Ibid.*, p. 107.

⁸⁰⁹ Paquito D`Rivera, “The Jazz Grotto”, en Leonardo Acosta, *Cubano Be, Cubano Bop, One Hundred Yers of Jazz in Cuba*, Smithsonian Book, Washington, D. C., 2003, p. 6.

el piano y Jorge Casal en el bajo.⁸¹⁰ Algunos habían ingresado antes a los estudios de grabación Monte and Estévez en Miami, en donde realizaron algunos discos en los que se imitaba el sonido de Miles Davis-Gil Evans. En el caso del saxofonista Leonardo Acosta, poco después se estableció temporalmente en la Ciudad de México para formar sus combos de jazz integrados por músicos mexicanos. En La Habana los hoteles habían dado apertura para la ejecución del jazz. El Hotel Capri y el Hotel Sevilla, entre otros, se convirtieron escenarios para los ritmos afroamericanos y afroantillanos que se denominó jazz latino. En este último, fue escenario de la Orquesta de Armando Romeu en el que encontraba el pianista Bebo Valdés. Pero en estos escenarios, también fueron para ritmos de los músicos mexicanos. La orquesta de Luis Arcaraz solía ser contratada, como lo recuerda Tino Contreras, en esa ocasión que fue parte de la agrupación.

Después de la Segunda Guerra Mundial, Armando Romeu formó una orquesta para el Cabaret Tropicana, que contará con grades músicos, entre otros, con el trompetista Arturo “Chico” O´ Farrill en donde realizaba “solos” de jazz improvisados. En el decenio de los cuarenta, Romeu formó un extenso repertorio de jazz con los arreglos de las bandas de Duke Ellington, Count Basie, Woody Herman, entre otros, que él transcribía y en los que participaba “Chico” O´ Farrill, sobre todo desde 1942, ya como arreglista. Poco tiempo después, con la llegada del bop a Cuba, este trompetista fue uno de los primeros en captar las innovaciones del nuevo estilo jazzístico, que le permite dominar los conocimientos de orquestación y de jazz, y así trabajar en Estados Unidos en las bandas de Benny Goodman, Stan Kenton y Dizzy Gillespie.⁸¹¹ De este último tendría amargas experiencias debido a su deshonestidad.

Arturo “Chico” O´ Farrill tuvo una formación musical clásica, pero desde joven admiraba la música popular cubana. Nunca estudió jazz en la academia, pero fue adquiriendo conocimientos sobre esos ritmos; integró las tonalidades y armonías de los ritmos afroamericanos a la música cubana. Su experiencia en Estados Unidos consistió en contribuir, en parte, a que los intérpretes estadounidenses llevaran los ritmos y percusiones afrocubanos al bebop. Su estancia coincidió con la proliferación de este jazz afroamericano. En esta nueva forma de interpretación, las líneas improvisatorias tendieron a hacerse más complejas y más rápidas. Las síncopas y los fraseos de corcheas con puntillo que caracterizaron al jazz anterior, ahora se ejecutaban de manera más

⁸¹⁰ Leonardo Acosta, *Cubano Be, Cubano Bop*, op. cit., p. 224.

⁸¹¹ Leonardo Acosta, *Raíces del jazz latino. Un siglo de jazz en Cuba*, op. cit., pp. 72-73.

pronunciada. Las frases tendieron a hacerse más prologadas abarcando varios compases, sobre un flujo constante de corcheas o semicorcheas que se ejecutaban con precisión, aunque algunas veces interrumpidas por un tresillo. La base rítmica que en el pasado había sido de 2/4, ahora se sustituyó por 4/4, entre otros elementos.⁸¹²

La contribución de O´ Farril fue desarrollar un camino propio que produjo lo que se conoció como *cubop*, que no era más que tocar *bebop* con el apoyo de congas y bongós. También incluía el uso del cinquillo y la clave que son células rítmicas sincopadas que se desarrollaron en las Antillas, sobre todo en Cuba y Haití. Su mayor labor, como se dijo, fue como arreglista que le dio cierto sonido no solo a la música cubana, sino a una parte del jazz afroamericano.⁸¹³ Antes de su llegada a territorio mexicano ya conocía a algunos músicos mexicanos con quienes se relacionó en Estados Unidos, poco después de su arribo a ese país en 1948. Contó, entre otros, con el trompetista mexicano Cecilio “Chilo” Morán, quien se encontraba allí y se ofreció a familiarizarlo con el ambiente musical de la Ciudad de Nueva York. Ese contacto sirvió para que una vez que estuvo en la Ciudad de México, trabajara al lado del trompetista. “Chilo” mantuvo regularmente contacto con los músicos cubanos y estadounidenses, no solo en México, sino también en Estados Unidos. Las relaciones socioculturales entre los músicos de los distintos países se siguieron conservando. Los viajes que realizó a ese país lo mantuvieron al tanto de lo que pasaba en torno a los cambios que se producían en el jazz.

La participación de “Chico” en México fue muy importante. Realizó arreglos,⁸¹⁴ organizó una orquesta de jazz latino con músicos mexicanos;⁸¹⁵ además, participó en los festivales

⁸¹² Ted Gioia, *Historia del jazz*, op. cit., p. 270.

⁸¹³ Luc Delannoy afirma que “con su talento de arreglista, cambió el sonido de la música. Gracias a un profundo conocimiento de la música clásica y contemporánea occidental, logró dar un carácter sinfónico a obras que, a la primera impresión, parecía anodinas. Y, al dar preferencia al arreglo, demostró brillantemente que el jazz latino no era simple anécdota sino, antes bien, un género por derecho propio, abierto a cualquier otra influencia, siempre que fuera tratada con respeto”. Luc Delannoy, *¡Caliente! Una historia del jazz latino*, op. cit. p. 168.

⁸¹⁴ Luc Delannoy también se refiere a Chico al decir que “desde su llegada a México, Chico frecuentaba el Jazz-Bar, club de jazz fundado por el trompetista Chilo Morán y el saxofonista Tommy Rodríguez. Informa de su intención de formar una Bing Band a Chilo, quien lo presenta a los habituales del club. Así, Chico contrata a Chilo Morán, Tommy Rodríguez, el contrabajista Leo Carrillo, el baterista Luis Vargas y el pianista Raúl Stallworth. También conoce al saxofonista Héctor Hallal el Árabe al que le confía la tarea de reclutar otros músicos para completar la orquesta”. Luc Delannoy, *¡Caliente!. Una historia del jazz latino*, op. cit., pp. 188-189.

⁸¹⁵ Víctor Ruiz Pasos decía que “Trabajé una temporada corta con él, sí, la orquesta no duró mucho, ¿por qué? porque fue una orquesta del estilo de la de Luis Arcaráz, de la de Pablo, el mismo tipo de orquesta. Ahora, el arreglista, pues era “El Árabe”, entre los dos formaron la orquesta: Héctor Hallal y “Chico”, los dos escribían. Entonces era orquesta para bailar también, pero los nombres de Arcaráz, de Pablo Beltrán Ruiz, de Juan García Esquivel eran muy fuertes como para aparecer una orquesta y echarla arriba, duró

de jazz como intérprete y como jurado.⁸¹⁶ Cuenta el contrabajista Leo “El Pollo” Carrillo que veía a la orquesta de Chico O´Farrill ensayar en los

locales de la estación de radio XEW, tres veces por semana, de las dos a las seis de la tarde. Por lo demás, fue allí donde la orquesta ofreció su primer concierto y recuerdo que Chico había contratado a dos percusionistas de Veracruz, el conguero Roberto Namorado y el bongosero Julio Vera. O´Farrill tuvo que esforzarse para desplazar a las orquestas que hasta entonces dominaban el escenario mexicano: las de Luis Arcaraz e Ismael Díaz.⁸¹⁷

Durante su estancia en México Arturo O´Farrill grabó un disco en la RCA Víctor mexicana, titulado “A evening at the Sans Souci” fechado en 1957.⁸¹⁸

En estos años se modificó el panorama tanto en la música, como en los espacios creados por una parte de la industria político-mediática dominante en los que se tocaba. Fueron los jóvenes llamados existencialistas y el rock and roll que llevaron a cabo los cambios y que estaban relacionados con el descontento social, político y cultural, que pronto esa industria trató de apropiarse. La realización de los músicos de mediados de siglo no se dio de manera pacífica, sino en medio de conflictos y contradicciones. La influencia del rock and roll afectó la continuidad de los ritmos afroamericanos y afroantillanos. En este mundo insatisfecho abarcó otros aspectos como el existencialismo y el movimiento beat. Los jóvenes existencialistas, que pertenecían a una generación que había nacido y crecido en medio de conflictos y gustaban de una música muy diferente a la de sus padres, vestían ropa oscura o negra y suéter con cuello de tortuga; su expresión corporal manifestaba

poco tiempo, trabajamos en el teatro, poco tiempo duró la orquesta y se fue “Chico” para Estados Unidos y se deshizo la banda”. En entrevista con el autor, 10 de febrero de 2007, Ciudad de México.

⁸¹⁶ El pianista Freddy Marichal señalaba que “En realidad, los que participaron más con él fueron los que tocaron metales, porque él venía con muchos arreglos; es más presentó uno donde era la escuela de inglés, la que yo alguna vez me inscribí, porque era el Instituto de Relaciones México-Americano que estaba ahí en Hamburgo y Génova. Ahí antes era la escuela en la que se presentó “Chico” O´Farrill con la orquesta. Invitó a músicos mexicanos a participar, pero principalmente eran metales: trompetas, saxos y todo esto. Es probable que haya participado la sección rítmica también. Él estuvo varias veces en México, bueno pues había la facilidad de darnos a entender con “Chico” O´Farrill, como él hablaba español y era cubano. Le gustaba mucho como tocaban los músicos mexicanos. No sé por qué razones no se quedó para producir por así decirlo, muchas cosas en México; porque contaba con el apoyo de todos los músicos; además muy querido y muy apreciado por todos”. En entrevista con el autor, 8 de enero de 2007, Ciudad de México.

⁸¹⁷ Luc Delannoy, *¡Caliente! Una historia del jazz latino*, op. cit., p. 189.

⁸¹⁸ *Ibid.*, p. 188.

aburrimiento, depresión, sensibilidad e insatisfacción.⁸¹⁹ Esta chocó en algún sentido con la de las orquestas y los combos de jazz. Varios fenómenos de resistencia social o contracultural se dieron en México a mediados de siglo,⁸²⁰ que nacieron a partir de las inconformidades sociales después de la Segunda Guerra, protagonizados por los pachucos, los existencialistas, los beatniks, el rock and roll y los llamados *rebeldes sin causa*. Cada uno manifestó su inconformidad, quienes se convirtieron en asiduos consumidores de los *cafés existencialistas* o cafés de jazz, que entre la presentación de un grupo de jazz y otro, se disfrutaba del café, se hablaba de *El Ser y la Nada* y se leía y escuchaba poesía. Eran pequeños y oscuros, y su apertura permitió la ejecución de los ritmos afroamericanos, aunque entre 18 a 23 horas y con una asistencia menor, en comparación con los bares. Antes del decreto del regente, como veremos, no tenían ningún límite, comenzaron el servicio en la tarde y cerraban al amanecer. Los primeros cafés fueron El Gato Rojo, La Rana Sabia, Acuario, y El Sótano.⁸²¹

El rock and roll fue una manifestación musical de nuevo cuño que tendió a expresarse a nivel de masas; era una mezcla de los ritmos del rhythm and blues, el blues, el country, el western y el hill billy. Pero también fue una mezcla cultural de afro y angloamericanos que era mal vista por la sociedad estadounidense. Dicha música la grabaron las pequeñas grabadoras, hasta convertirse en un fenómeno casi omnipresente en muchas partes del mundo. A la industria político-mediática estadounidense le había parecido mal esta mezcla, no obstante, al darse cuenta que generaba jugosas ganancias, pronto se hizo del control de su producción y fabricó sus propios músicos. Desde entonces adquirió nivel de masas, pues tuvo una fuerte connotación social que, antes que musicales, se convirtió en

⁸¹⁹ José Agustín, *Tragicomedia mexicana 1. La vida en México de 1940 a 1970*, México, Planeta, 2004, pp. 203-205.

⁸²⁰ Ese autor define contracultura como aquella “que abarca toda una serie de movimientos y expresiones culturales, usualmente juveniles, colectivos, que rebasan, rechazan, se marginan, se enfrentan o trascienden la cultura institucional”. Y por cultura institucional dice: “me refiero a la dominante, dirigida heredada y con cambios para que nadie cambie, muchas veces irracional, generalmente enajenante, deshumanizante, que consolida el status quo y obstruye, y si no es que destruye, las posibilidades de una expresión auténtica entre los jóvenes, además de que aceita la opresión, la represión y la explotación por parte de los que ejercen el poder, naciones, corporaciones, centros financieros o individuos”. José Agustín, *La Contracultura en México*, México, Debolsillo, 2004, op. cit., p. 129.

⁸²¹ El baterista y pianista Fredy Marichal recordaba lo siguiente: “De los cafés cantantes que recuerdo había uno que se llamaba El Chafarelo, estaba sobre la calle de Oaxaca, cerca de la Avenida Insurgentes. Otros eran el Colo Colo, el Harly, este estaba en Coyoacán; también El Quinqué. Había un café, que era como un café-bar, se llamaba Russell, lo fundó un representante de la música. El Sakura perteneció un tiempo a Juan José Calatayud. En este lugar nos presentábamos el Grupo 3.1416. Y muchos otros cafés que había en aquella época”. En entrevista con el autor, 3 de enero de 2007, Ciudad de México.

un medio en la que la juventud pudo expresarse. Desde el punto de vista estrictamente musical, solo aportó una base rítmica.

El rock and roll sería otra expresión de la modernidad, que serían captados de manera similar en México, pero que luego adquirió su particularidad. La nueva música simbolizaba la rebeldía juvenil ante una sociedad dominada por los adultos. En el fondo estaba la emancipación juvenil contra el poder adulto que se cobijaba en la dominación patriarcal. Llegó como un ritmo de moda que acostumbraba a bailar lo que llegaba de Estados Unidos y Cuba, como el swing y los danzones respectivamente. Desde 1955, sin embargo, intérpretes, compositores, directores de orquesta, instrumentistas y actores se apropiaron de estos ritmos. Para Federico Arana fue una generación de oportunistas que nunca comprendieron su intención y se montaron sobre ellos.⁸²² Los mezclaron con rumbas, chachachás y mambos; pero también con los ritmos del swing. Reprodujeron una versión que era dominada por el mercado, pues una parte importante de estos intérpretes dependía de la industria que creó dicho mercado. Con la expansión de “Rock Around the Word” de Bill Haley y sus Cometas a México, se tradujo en una cantidad de adaptaciones que realizaron orquestas como las de Luis Arcaraz, Pablo Beltrán Ruiz y Venus Rey.

La orquesta de Pablo Beltrán Ruiz, en marzo de 1956, grabó un rock and roll instrumental en la RCA Víctor con el título Mexican Rock and Roll.⁸²³ Sin embargo, fue Gloria Ríos, la más joven, que grabó para la RCA Víctor una canción de rock and roll llamada *El Relojito*, que fue una adaptación de *Rock Around the Clock*. Estas apropiaciones se dieron, en parte, por las vinculaciones entre los músicos de los distintos países, como por los viajes que realizaron a Estados Unidos.⁸²⁴ Ríos nació el 17 de diciembre de 1928 en Agua Dulce, Texas. Desde muy joven se inició como bailarina en su estado natal, y a la edad de 14 años fue contratada por la Carpa Cubana propiedad de Lalo Astol y Susy Mijares. Después de viajar como vedette a San Francisco California a los 18 años, se trasladó a la Ciudad de México, ya conocida como cantante y bailarina.⁸²⁵ Allí conoce Adalberto Martínez “Resortes” con quien trabaja para hacer teatro de revista; con este contacto

⁸²² Federico Arana, *Guaraches de ante azul. Historia del rock mexicano*, Madrid, Electro Harmonix, 2002, p. 13.

⁸²³ Rafael González Villegas, *60 años de rock mexicano. Vol. 1. 1956-1979*, México, Ediciones B, 2016, p. 16.

⁸²⁴ Gloria Ríos empezó cantando rock and roll. Se presentaba en teatros, luego en televisión y finalmente en el cine. Se le consideraba, sobre todo por la industria político-mediática, una “rebelde sin causa”, antes de que esa música se diera de manera masiva en México. *Cine Mundial*. Un diario diferente, 10 de julio de 1958, p. 6.

⁸²⁵ Rafael González Villegas, *60 años de rock mexicano. Vol. 1. 1956-1979*, op. cit., p. 18.

entrar al cine. En 1947, después de casarse con él, Gloria apareció en la cinta *Voces de primavera* que ayudó a afianzar su carrera como actriz. El matrimonio llegó a su fin, y en 1953 conoce al baterista y arreglista michoacano, Leobardo “Leo” Acosta. Sin embargo, a inicios de la segunda mitad del decenio de 1950 su vida cambia luego de separarse del baterista y de intensificar su trabajo con las orquestas. Música y cine se convirtieron en sus principales actividades laborales, como en su actuación en la película *La locura del rock and roll* (1957) en donde tiene un papel Juan García Esquivel. A la edad de treinta años se convirtió en la persona que difundió masivamente el rock and roll a lado de los músicos de jazz. Su involucramiento con esta música creció luego de que Gloria se hizo pareja del pianista Mario Patrón. El pianista fundó uno de los primeros grupos de rock que llamó *Gloria Ríos y sus Estrellas del Ritmo*, integrado por Cuco Valtierra al saxofón alto, Leo Acosta a la batería, Tomás “La Negra” Rodríguez en el saxofón tenor y Enrique “El Jeep” Almanza al contrabajo.

En el filme *Los Chiflados del rock and roll* actuaron Agustín Lara, Pedro Vargas, Eulalio González “El Piporro”, Rosita Arenas y Luis Aguilar.⁸²⁶ Las orquestas de Pablo Beltrán Ruiz,⁸²⁷ Venus Rey y Pepe Luis y su Orquesta Universitaria fueron contratadas para tocar rock and roll en el canal 4 de televisión. La Orquesta de Luis Márquez tocaba rock and roll en los espectáculos del cabaret El Patio.⁸²⁸ Muchas orquestas tomaron el nuevo ritmo que mezclaron con los afroantillanos que llamaron rock-marimba, por citar un caso. Venus Rey realizaba arreglos de las canciones de Elvis Presley, así como de Calypso.

Los directores de orquestas se apropiaron de los ritmos del rock and roll convirtiéndolo en una versión banalizada, frívola y ajena a la realidad social juvenil. Intérpretes como el baterista Antonio Adame, el saxofonista tenor Juan Ravelo “El Conejo”, el guitarrista

⁸²⁶ *Cine Mundial*. Un diario diferente, 26 de febrero de 1957, p. 12.

⁸²⁷ La orquesta de Pablo Beltrán Ruiz, como decíamos, grabó un disco llamado “Rock and Roll” en la RCA Carden. En la grabación participaron músicos que era supuesto intérpretes de jazz como Luis González en el piano, Víctor Ruiz Pasos en el contrabajo, Luis Vargas en la batería, Agustín Valadez, Nacho Rosales, Chilo Morán, Víctor Guzmán y Vicente Flores en las trompetas; Jesús Aguirre, Daniel Céspedes, Anselmo González y Romeo en los trombones; Juan Martínez, Manuel Valadez, Primitivo Ornelas y Carlos Gutiérrez en los saxofones. Muchas de las interpretaciones grabadas fueron de autores estadounidenses, entre los que se encontraban de jazz como Glenn Miller. Según Malacara, es un disco que contiene elementos del jazz. Antonio Malacara, *Catalogo casi razonado del jazz en México*, op. cit., p. 186.

⁸²⁸ Esa música se convirtió en un producto de consumo que los propios músicos de jazz decían a mediados de 1956, según Federico Aranda, que “el pianista Max Cooper, integrante junto a Mario Martínez ‘Vitaminas’ e Ildefonso Zúñiga del Trío Con Continental afirmó: ‘el rock and roll es el baile que se populariza en México y añade: ‘ha pasado la época de la música cubana’”. Federico Arana, *Guaraches de ante azul. Historia del roc mexicano*, op. cit., p. 25.

Leonel, el pianista Willy Guzmán, el bajista Valadez, y la cantante Kippy Casado,⁸²⁹ músicos de jazz en su mayor parte, formaron un grupo de rock. En diciembre de 1956, el Trío Continental dirigido por Mario Martínez “Vitaminas”, ejecutaba esos ritmos en los salones de baile.⁸³⁰ El pianista Jorge Ortega organizó, con músicos de jazz, un sexteto, con el cual realizó presentaciones de rock and roll a lo largo del territorio nacional que se prologó a Cuba. Cabe decir que una parte de esta música se introdujo a la isla a través de México, que se encargaron las orquestas y combos de jazz mexicanos.

En el decenio de 1950, la Ciudad de México se convirtió en espacio dominado por la cultura estadounidense. El cine, la música, la radio, la televisión, el teatro, entre otros, se convirtieron en hábitos comunes para gran parte de la población. En la segunda mitad de este decenio el cine mexicano entró en un periodo de crisis, que se debió, por un lado, a los problemas económicos y la aparición de la televisión. Por el otro, daba señas de cansancio, sumergido en lo rutinario, carente de innovación e imaginación. La cinematografía estadounidense impulsaba una nueva perspectiva, con la cual crecieron las nuevas generaciones. Un grupo de realizadores de cine en México se dedicaron a imitar principalmente los modelos hollywoodenses, tratando de competir con ellos. Se dieron a la tarea de producir películas con jóvenes como protagonistas.⁸³¹

En el caso de los músicos de jazz no fueron ajenos a este contexto. En la película *Juventud Desenfrenada* (1956) en algunas escenas se muestra una alegría simulada de los músicos, que parecía un manual de buena conducta y educación, pero al mismo tiempo de condena hacia los jóvenes. El jazz y los músicos no siempre tuvieron ese papel. En la cinta *Los Jóvenes* (1960), dirigida por Luis Alcoriza, los músicos Héctor Hallal “El Árabe” y Mario Patrón compusieron una parte de la música de fondo. Si bien, no aparecen frente a la cámara, el argumento solo muestra a los personajes de manera recreados por

⁸²⁹ *Cine Mundial*. Un diario diferente, 18 de abril de 1960, p. 5.

⁸³⁰ Víctor Roura, *Y los vecinos tocando*, México, Daga editores, 1999, p. 12.

⁸³¹ Virginia Careaga Covarrubias y Lucía Rivadeneyra afirma que “encontramos algunos antecedentes; por ejemplo, en 1958 Alejandro Galindo filma *La edad de la tentación*, que más bien parece un manual de “buena educación para los jóvenes”. Se les quería rebeldes, pero no tanto; sus padres preocupados los esperan en vela. En una doble moral, tienen novia y amante; debido a su inexperiencia resultan explotados por las prostitutas; subliman su líbido practicando el deporte; tienen una tía “solterona” para platicar, y cuando los llevan a la comisaría no dan su nombre por miedo a su papá. Al buscar la droga para su amante son asesinados. Sin embargo, siempre tendrán una segunda oportunidad en la vida porque “son gente decente”. Virginia Careaga Covarrubias y Lucía Rivadeneyra, “Cine y literatura en el México de los sesenta: ¿la transición?”, en Francisco Peredo Castro y Federico Dávalos Orozco (coordinadores), *Historia sociocultural del cine mexicano. Aportes al entretejido de trama (1896-1966)*, México, UNAM, 2016, p. 351.

su contexto. Por lo que se alejó de la propaganda que se construyó en torno a la juventud. Antes se promovieron la imitación de películas estadounidenses como *Rebelde sin causa*, producidas por empresas privadas y el Estado para cuestionar la rebeldía juvenil y sostener la idea de que expresarse de esa forma llevaba a un camino sin salida. Su contenido mostraba, según el discurso de estos grupos, una preocupación por la juventud. Los problemas sociales relacionados con ella, tenía que ver con la desigualdad social que aumentó a principios del decenio de 1940.

La represión no se hizo esperar. El Estado, la Iglesia y una parte la industria político-mediática (la prensa y la televisión) utilizaron todos los medios a su alcance para desacreditar toda movilización social juvenil. En 1951 se llevó a cabo una campaña moralizadora a través de organizaciones como Acción Católica, Congregaciones Marianas, Los Caballeros de Colón y La Legión o Liga de la Decencia. Ésta última se encargó de reprimir la movilización social y cultural juvenil. Por su parte un grupo de la prensa y la cinematografía, apoyaron con sus medios la contención de dicha movilización. A través del cine se atacó a la juventud “rebelde”, al filmarse cintas como *Juventud Desenfrenada* de José Díaz Morales. A pesar de que se usó como medio de control, causó cierto rechazo entre algunos sectores de la prensa y las instituciones del Estado, la Iglesia y la “familia mexicana”.⁸³² Una de las razones se debió a que, en una escena, Aída Araceli, protagonista de la cinta, mostró su desnudez. En el filme hay varias escenas musicales en las que se interpreta rock and roll ejecutada por el Cuarteto de Mario Patrón (Mario Patrón en el piano, Tomás Rodríguez en el saxofón, “Chilo” Morán en la trompeta y Gloria Ríos en la voz).⁸³³ En esas interpretaciones se distinguieron, sin embargo, elementos del swing y no tanto del rock. Los músicos prevenían de las grandes orquestas y los combos de jazz. La experiencia de los músicos estuvo relacionada, directa o indirectamente, con los grupos que motivaron la represión en contra de la juventud. Los músicos y el jazz no tenían, en esos años, ninguna intención contestataria, sino que de alguna forma se encargaron de legitimar el orden establecido y contener los cambios sociales y culturales. De hecho, fueron asiduos defensores de ese orden, como lo expresó abiertamente, por citar un caso, el contrabajista Víctor Ruiz Pasos.⁸³⁴

⁸³² En esos años solo se hablaba de una familia, dominada por la monogámica.

⁸³³ *Cine Mundial*. Un diario diferente, 22 de diciembre de 1956, p. 8.

⁸³⁴ En entrevista con el autor, 1 de febrero de 2007, Ciudad de México.

Los músicos de jazz despreciaban aquellos intérpretes improvisados, sin experiencia y sin conocimientos musicales previos. Es decir, no toleraban a los jóvenes que consideraban faltos de seriedad que, con algunos instrumentos, formaron grupos de rock que les disputaron el público y los espacios. Las relaciones de poder entre estos grupos de músicos dejaban ver las condiciones que se vivían. En 1981, pesar del tiempo transcurrido, la prensa siguió considerando a Patrón como uno de los iniciadores del rock.⁸³⁵ En realidad, no tenía nada que ver con la causa de los jóvenes, ni su música. Ninguno de los músicos de jazz poseía cierta simpatía. La mayoría eran personas que representaban el poder adulto que pertenecían a una generación que chocó con la nueva, que precisamente las cuestionaba.

A mediados de siglo se organizaron festivales de jazz principalmente en las universidades. En 1956, como se dijo anteriormente, se organizó el Festival de Jazz en la UNAM.⁸³⁶ A fines de este decenio, la prensa le dio mayor difusión al montar la propaganda que amplió el conocimiento de la existencia de los festivales. El periodista José Luis Durán fundó, en 1959, lo que llamó el Primer Festival Nacional de Jazz que presentó en la Facultad de Medicina de la UNAM.⁸³⁷ El Festival de 1956 sólo se sabe de la participación del baterista Gonzalo González y el pianista Mario Patrón; desconocemos que otros músicos participaron. En el trabajo de Alberto Zuckermann, de reciente aparición, tampoco menciona este festival.⁸³⁸ Cabe decir que ciudad Universitaria formaba parte de un símbolo de la modernidad, y el jazz que se tocaba no hacía más que profundizar esa creencia entre sus cultivadores y aficionados. Arquitectura, tecnología y ritmos afroamericanos representaban aspectos de un mismo fenómeno. Su construcción en el Pedregal, representaba una propuesta arquitectónica de mediados de siglo; aunque no solo fue la edificación de un conjunto de inmuebles destinados a la educación superior, sino el pacto entre el Estado posrevolucionario y la Universidad Nacional.⁸³⁹ Reflejaba, entre otras cosas, la aspiración por la modernidad no solo de las clases gobernantes, sino de los

⁸³⁵ *Unomásuno*. 22 de diciembre de 1981, p. 22.

⁸³⁶ La información se tomó del programa de sesión de jazz en la que participó el Trío de Heberto Castillo en el Centro Cultural Ollín Yoliztli, el 2 de diciembre de 2005. Dicho trío se conformó con Enrique Valadez el contrabajo, Gonzalo González a la batería y Heberto Castillo al piano.

⁸³⁷ Cabe mencionar que los fundadores de los festivales en México tenían la costumbre de anunciar sus festivales de jazz como el “primero”.

⁸³⁸ En las primeras páginas solo destaca el “primer” Festival Nacional de Jazz organizado por José Luis Durán. Alberto Zuckermann, *El jazz en la Ciudad de México, 1960-1969*, op. cit. p. 14.

⁸³⁹ Hugo Casanova Cardiel, “Universidad Nacional y Estado: construcción de CU”, en *La Jornada*, año 38, núm. 13423, viernes 3 de diciembre de 2021, p. 19.

universitarios y los periodistas que formaban parte del México imaginario. Si bien dicho establecimiento representó una forma de búsqueda de identidad nacional, estaba dentro de sus aspiraciones.⁸⁴⁰

Los ritmos afroamericanos comenzaron a verse como un producto “cultural”, y al mismo tiempo, se fueron ampliando los lugares para la “cultura”, entre los cuales se encontraban las universidades. Los beneficios político-ideológicos de la industria político-mediática empezaron a imponerse en la cultura dominante de la élite capitalina, lo que muestra su particularidad en este periodo de tiempo. El jazz empezó a manifestarse no solo en los espacios públicos, sino también en los privados. El quinteto dirigido por el trompetista Cecilio “Chilo” Morán, por citar un caso, dio algunas sesiones de jazz en el Mexico City College. Tiempo después, en el Colegio Norteamericano.⁸⁴¹ El trompetista que no solo dirigía su quinteto,⁸⁴² sino al mismo tiempo administraba el Jazz-bar,⁸⁴³ se reunían con una cantidad importante de músicos y en el que se presentaban interesantes *jam sessions* en este lugar. Al mismo tiempo en que los bares de jazz entraron en auge, los espacios dedicados a la “cultura” también proliferaron, convirtiéndose en espacios dominantes y de una élite, que daban cuenta de las relaciones que imperaban en México de mediados de siglo. En el bar mencionado, asistía el cuarteto de Mario Patrón y el baterista, pianista y cantante Freddy Noriega,⁸⁴⁴ un ejecutante que estudió música en la Escuela Militarizada de Peacock, en Texas, Estados Unidos.⁸⁴⁵

A fines del decenio de 1950 las orquestas siguieron teniendo espacio en la radio, la televisión, los cabarets, los salones de baile y fiestas privadas. La orquesta de Pablo Beltrán Ruiz realizaba prolongadas giras por Guatemala, Honduras, El Salvador, Nicaragua y Costa Rica. En la televisión las orquestas y combos también daban sesiones de jazz. El baterista Richard Lemus solía presentar sus “solos” de jazz en programas de televisivos, que se convirtieron en un medio de difusión de los ritmos afroamericanos,⁸⁴⁶

⁸⁴⁰ Incluso, Casanova Cardiel, asegura que “además de lograr un significativo alivio a la creciente demanda estudiantil de aquellos años, se ponía a disposición del estudiantado una serie de instalaciones culturales y deportivas que se correspondían con el modelo de campus anglosajón”. *Ibíd.*

⁸⁴¹ *Cine Mundial*. Un diario diferente, año V, núm. 1404, 10 de enero de 1957, p. 14.

⁸⁴² En 1957 el Quinteto de Chilo Morán, según el diario *Cine Mundial*, grabó un disco en la Ciudad de México. *Cine Mundial*. Un diario diferente, año V, núm. 1414, 20 de enero de 1957, p. 12.

⁸⁴³ *Cine Mundial*. Un diario diferente, año V, núm. 1434, 9 de febrero de 1957, p. 14.

⁸⁴⁴ Nació en la Ciudad de México el 8 de septiembre de 1936.

⁸⁴⁵ Antonio Malacara, *De la libertad en pequeñas dosis*, México, Angelito editor, 2002, p. 54.

⁸⁴⁶ Hay otra forma de observar los solos. Desde que empezó el movimiento del jazz, los músicos empiezan a organizar grupos solistas que eran conocidos con el nombre del músico que lo había organizado, y

pero también la exaltación de un músico al exponer sus supuestas cualidades. Esta manera de presentar los “solos” no solo se dio en la televisión, sino también en los bares y muchos otros espacios que involucraron principalmente a los bateristas; aunque no quiere decir que no hubiera pianistas o bajistas. El baterista Salvador Agüero asegura que cuando empezó a tocar jazz ya existían grupos que tenían “renombre”, pero que, según él, muchos de ellos no hacían jazz, sino shows mediáticos en los que destacaban los “solos” de batería.⁸⁴⁷ En esos lugares, el dominio de esta práctica invadió la atención de su público, siendo una forma de individualismo recurrente, superficial y monótono.⁸⁴⁸

Luc Delannoy asegura que 1957 había sido la época del jazz en México.⁸⁴⁹ Sin embargo, sería a fines de ese decenio y principios del siguiente cuando alcanzó su mayor legitimidad y consolidación, no solo por el número de lugares y la existencia de un público, sino porque se había convertido en una parte de la cultura del país que era muy bien aceptada, aunque con cierta resistencia por parte de algunos grupos de poder. La consolidación de la nueva temporalidad de los ritmos afroamericanos la dieron a conocer precisamente los periodistas que los veían con admiración. Teodoro Arriaga, articulista de *Cine Mundial*, por citar un caso, mencionaba a quiénes ejecutaban los ritmos

durante mucho fueron populares y llamados por el nombre del director; por ejemplo, los grupos de bateristas individuales como los de Tino Contreras y Richard Lemus.

⁸⁴⁷ Aseguraba que “cuando empecé a tocar jazz, los más de renombre fueron Tino Contreras y Richard Lemus, eran bateristas. Formaron sus grupos. Yo nunca pude formar un grupo porque yo no era de entretenimiento. O sea, ellos hacían shows. No tocaban jazz, sino se ponían a entretener con sus solos de batería para llamar la atención. No tocaban jazz, no. Había grupos como los de Juan Ravelo, Fredy Manzo, Mario Ballina y yo que tocábamos jazz. Los demás hacían shows. Entre ellos había un conflicto para mostrar quien tocaba mejor. Empezaron a acostumbrar a la gente. En esa época estaba de moda la película *El hombre del brazo de oro*. Era el tema que ellos tocaban para hacer batería. Hasta que hartaron a la gente. La acostumbraron a oír mal. No era jazz. Eran temas para lucir. En entrevista con el autor, 9 de enero de 2008, Ciudad de México.

⁸⁴⁸ Salvador Agüero dice que “un solo de batería duraba hasta cansarse. Después pues claro, la primera vez muy bien, la quinta bien, hasta el tope, pero con el tiempo la gente se aburría y decía: otra vez solos, más solos. Puro ruido, decían. Queremos oír jazz, denos jazz, no solos de batería. Esos músicos abusaron. Por eso digo que una cosa es tocar jazz y otra cosa es tratar de lucirse. A mí siempre me decían: tú por qué no tocas solo de batería. Yo decía: no me gusta. Toco un tema en el que interpreto un solo, que es diferente a que con un solo de batería me aguante el público quince o veinte minutos, es muy aburrido. Hasta para mí mismo, siento que hago mucho ruido, que no hago algo interesante. Cuando me piden un solo de batería lo toco muy forzado porque no me gusta, hasta la fecha. Siempre me ha gustado tocar jazz y no solos de batería, los detesto”. En entrevista con el autor, 9 de enero de 2008, Ciudad de México.

⁸⁴⁹ Delannoy decía lo siguiente: “El año de 1957 todavía era la gran época del jazz en México, con numerosos clubes y centros nocturnos como el Jazz-Bar, el bar 33, el Riguz Bar, Los Globos, El Eco, el Terraza Casino...”, sin embargo, sólo uno fue fundado en 1957, lo restantes se abrieron en 1959 y 1960; que fue lo que llegó a concentrar y a considerar él “la época del jazz en México”, por la cantidad de lugares que había en esos años. Luc Delannoy, *¡Caliente! Una historia del jazz latino*, op. cit. pp. 190.

afroamericanos en esa época.⁸⁵⁰ No obstante, dentro de este medio no todos eran bien acogidos. El baterista Gonzalo González “Chalillo”, por mencionar un caso, se mantenía en el anonimato. Tino Contreras y Richard Lemus, por mencionar dos casos, fueron muy bien acogidos, pues no solo tenían a la prensa a su favor, sino a la televisión y las empresas fonográficas.

En el caso del trompetista “Chilo” Morán, era muy conocido en el medio de las orquestas y los combos de jazz. Esa condición la permitió viajar a La Habana, cuyo trabajo consistió en hacer una serie de presentaciones en el Cabaret Tropicana y en los bares como el *La Gruta Club* y posiblemente el *Club Cubano de jazz*, que era otro establecimiento muy frecuentado en estos años. “Chilo” también realizaba continuos viajes entre México, Cuba y Estados Unidos. Lo cual expresaba la consolidación del campo musical afroamericano de mediados de siglo.

La música que se ejecutaba en Cuba era, en su mayor parte, jazz latino; también jazz afroamericano interpretado por músicos cubanos, afroamericanos y mexicanos. Antes del triunfo de la Revolución músicos, actores y actrices mexicanos, podían desplazarse a Cuba sin la mínima dificultad. Había muchas posibilidades de tocar y actuar debido al desarrollo de una industria político-mediática que había crecido en mayor medida desde el decenio de 1940. Con la caída del régimen de Fulgencio Batista y la consolidación de los nuevos grupos de poder, la situación cambió. La constitución de las nuevas leyes del gobierno revolucionario cambió el seguimiento de esta industria, afectando a una parte de los trabajadores. Antes, el estilo estadounidense que la distinguía, por citar otro caso particular, parecía no tener solidez. Aunque el Cabaret Tropicana se constituyó bajo los cánones culturales franceses y la arquitectura estadounidense, continuó funcionando sin el mayor efecto. En el decenio de 1950 el club y su casino alcanzaron fama internacional que había llevado a ampliar la plantilla de trabajadores y la contratación creciente de músicos latinoamericanos y estadounidenses. Esa realidad, sin embargo, ya no era la misma en el decenio de 1960.

⁸⁵⁰ Una nota decía lo siguiente: “De los conjuntos de jazz que hay actualmente, vamos a mencionar cuál es, en nuestra opinión, el conjunto “estrella”: en el piano, Mario Patrón; en la trompeta, Chilo Morán; con el saxofón, Héctor Hallal; en la batería, Richard Lemus y con el contrabajo, Max Cooper. En el segundo, podríamos poner a Roberto Pérez Vázquez en el piano, a Tommy Rodríguez en el saxofón; Lupe López, en la Trompeta; Toño Adame, en la batería y al Jarocho Sandoval, en el bajo”. *Cine Mundial*, martes 5 de febrero de 1957, p. 12.

En México se fundó en 1958 el bar de jazz *El Rúa*,⁸⁵¹ con la presentación del cuarteto de Richard Lemus. Sobre la Avenida Juárez se inauguró el *Night Club* con la presentación del Quinteto de Mario Patrón (con Gloria Ríos en la voz y José Ángel Carrillo en el contrabajo).⁸⁵² “Chilo” Morán, quizá ante la ausencia de un empresariado que constituyeran los bares, fundó, en mayo de 1958, el jazz-bar *Astoria*.⁸⁵³ Estos lugares fueron muy concurridos por el público y músicos mexicanos, pero también afroamericanos y cubanos quienes organizaban *jam sessions*. La visita de estos músicos generó gran entusiasmo entre los mexicanos. La mayoría de los encuentros se dieron en bares de jazz y ocasionalmente en los salones de baile. Entre ellos se encontraba el trompetista Louis Armstrong, quien realizaba una gira por América Latina, misma que había empezado en México. Correspondía a un programa organizado por el Departamento de Estado de Estados Unidos,⁸⁵⁴ que se tituló "Jam Session: America's Jazz Ambassadors Embrace the World", y contemplaba Europa, Medio Oriente, Asia, África y América Latina. El jazz no escapó a la intensificación de la Guerra Fría en Latinoamérica, pues se usó como “Arma sonora secreta” que tenía el fin de contrarrestar la propaganda soviética. En ese programa participó Louis Armstrong, aunque también Duke Ellington y Dizzy Gillespie. *Cine Mundial*, por citar un caso, publicó una serie de notas que referían a la visita del trompetista y los encuentros con los músicos mexicanos, lo cual manifestaba el vínculo, contacto y movilidad constante entre los intérpretes de la región. Estas giras, sin embargo, se prolongaron hasta el decenio de 1970, permitiendo mayor y permanente contacto entre los afroamericanos y mexicanos. Durante la estancia del trompetista, según el diario *Unomásuno*, Armstrong invitó a Mario Patrón a tocar en el Newport Jazz Festival que se celebró en 1958.⁸⁵⁵

Los músicos del Caribe también solían frecuentar la capital mexicana. El trombonista puertorriqueño Dave Rivera había sido contratado para tocar en el *Jazz-Bar*,⁸⁵⁶ enriqueciendo la escena musical. Se presentó como solista, pero también protagonizó *jam*

⁸⁵¹ El contrabajista Víctor Ruiz Pasos asegura que fue uno de los primeros para la ejecución del jazz, a saber: “Ese fue uno de los primeros lugares, El Rúa, que estaba en la Avenida Juárez, en la esquina con López, allí también se tocó bastante jazz, bastante rato estuvo abierto para tocar esa música”. Entrevista con el autor, 19 de febrero de 2007, Ciudad de México.

⁸⁵² *Cine Mundial*; domingo 27 de junio de 1958, p. 16.

⁸⁵³ *Cine Mundial*; jueves 20 de mayo de 1958. pp. 14

⁸⁵⁴ Berenice Corti, *Jazz argentino. La música “negra” del país “blanco”*, Buenos Aires, Gourmet musical, 2015, p. 84.

⁸⁵⁵ *Unomásuno*; martes 22 de diciembre de 1981, p. 22

⁸⁵⁶ *Cine Mundial*; mayo 1 de 1958. pp. 5

session con los músicos mexicanos entre los que se encontraba el baterista “Tino” Contreras y el Quinteto Fantasía (conformado por Víctor Ruiz Pasos en el bajo, Luis González Pérez en el piano, Roberto Velázquez en la trompeta y saxofón, Salvador Agüero en la batería y Nicolás Martínez en la guitarra). Con el cuarteto del bajista Leo Carrillo “El Pollo” realizó una serie de sesiones en algunos de los bares de jazz de la ciudad, compartiendo escenario con el cuarteto del baterista Richard Lemus. Esos encuentros se dieron en el restaurant-bar de jazz *L` Hardy* (situado en la Avenida Independencia número 17).⁸⁵⁷ Allí también se reunían otros músicos para organizar *jam session*, como Tomás “La Negra” Rodríguez en el saxofón tenor, José López en la guitarra y “Perico” Plascencia en el piano.⁸⁵⁸ En noviembre de 1958 se fundó el bar que sería muy popular, *El Riguz* (en la Avenida de los Insurgentes, frente al Parque hundido); uno de los lugares preferidos para músicos como “Tino” Contreras y “Chilo” Morán quienes realizaban *jam session* hasta la madrugada.⁸⁵⁹ El público pertenecía a una clase de mayor condición social. El baterista Gonzalo González aseguraba que lo conformaban jóvenes.⁸⁶⁰ El contrabajista Víctor Ruiz Pasos, quien tocaba con los grupos de “Chilo” y “Tino” Contreras, respectivamente, señalaba que el público en su mayoría eran estudiantes universitarios.⁸⁶¹

3.2. La nueva realidad musical

Hemos adelantado ya algunos aspectos de las transformaciones que se dieron en el entorno social y musical con el impacto que generó el movimiento juvenil. Otro que

⁸⁵⁷ *Cine Mundial*; viernes 5 de septiembre de 1958, p. 16.

⁸⁵⁸ *Cine Mundial*; martes 16 de septiembre de 1958, p. 13.

⁸⁵⁹ El pianista Freddy Marichal refiere que: “había un restaurant-bar que fue muy famoso y que duró mucho tiempo, estaba por el parque hundido, sobre Insurgentes que se llamaba “Riguz-Bar”. Allí se juntaban pues ahora sí que la crema y nata de los jazzistas”. En entrevista con el autor, 3 de enero de 2007, Ciudad de México.

⁸⁶⁰ Decía que “Pues, en esa época era gente joven que le gustaba el jazz. De veinticinco años era la que regularmente asistía. Últimamente he tocado en lugares donde va la gente de cincuenta, de sesenta años. Pero en aquella época iba mucha gente joven a escuchar jazz; entre los cuales había artistas. En el “Riguz-Bar” iban muchos artistas de aquella época: “El Flaco” Guzmán”, por ejemplo, asistía frecuentemente”. En entrevista con el autor, 25 de enero de 2007, Ciudad de México.

⁸⁶¹ Asegura que “cuando trabajamos en el “Riguz-Bar”, finales de los cincuenta, ahí estuvimos con Chilo. En cierto momento Chilo encabezaba el grupo, antes de eso estuve ahí con Tino Contreras, tenía también un grupo ahí. Gente que conocíamos en el lugar eran estudiantes de la universidad. Eso después salió a relucir. Al momento que saludas y todo está bien, pero con el paso del tiempo esa gente por fin logra su carrera y uno sigue trabajando en la música. De repente me ha sucedido que, de un club de golf, de aquí de Country, una vez tocando, llega un cuate, licenciado fulano no sé qué, dice: “¿no te acuerdas de mí?” Híjole la cara me es familiar, no me acuerdo bien. “Yo iba mucho al Riguz cuando estaba estudiando la universidad. Salíamos de ahí, nos veníamos caminado por Insurgentes y reventábamos en el bar porque teníamos sed”. Entonces se metían ahí a tomar un trago. Y sí, gente que eran estudiantes en ese tiempo”. En entrevista con el autor, 10 de febrero de 2007, Ciudad de México.

afectó este ambiente provino del regente de la Ciudad de México, Ernesto Peralta Uruchurtu, quien aplicó una política orientada hacia la modernización de la ciudad, pero que contrastó con su actitud conservadora que defendía una sociedad en la que se buscaba guardar la decencia y las buenas costumbres. Prohibió los besos en público y los desnudos en los filmes, por citar dos casos. Desde que inició su gestión, en 1952, decretó rígidas normas de moralidad, siguiendo el marco político del presidente Adolfo Ruiz Cortines. El lema del gobierno era la “honestidad, decencia y moralidad”, y para llevar a cabo esa tarea, le confió la regencia a Uruchurtu, que era igual de conservador que el presidente.

Durante su gobierno transformó la capital. Pasó de una urbe tradicional, a una “moderna”.⁸⁶² Para conseguir este propósito, destruyó gran parte del patrimonio cultural. Los grupos de poder del México imaginario que deseaban encauzar al país en el proyecto de la civilización occidental, implicó negar su propia historia. Aunque este personaje carecía de los conocimientos básicos sobre las tradiciones de la Ciudad de México, pues provenía de Sonora que le fue ajeno la cultura del lugar que gobernaba. Fue un gobernante reaccionario y conservador, ganándose la denominación “Regente de Hierro”; también se le llamó “El Bárbaro del Norte” por su ignorancia manifiesta sobre la historia y la cultura. Llegó a la regencia en un momento en que el país experimentaba grandes transformaciones sociales, culturales, políticas, económicas y geográficas, fundamentales para la creación de una metrópoli industrial floreciente. A fines de su mandato, creó grandes fábricas, viviendas, ejes viales, etc. Aplicó políticas populistas a través de una alianza entre los trabajadores y la élite empresarial capitalina.⁸⁶³

Esa política contrastaba cuando arremetía contra centros nocturnos, teatros y una parte de la prensa. A los centros nocturnos les redujo el horario y, algunos de ellos, los clausuró. La vida nocturna se vio seriamente afectada e impidió, por citar un caso, el desarrollo de los músicos de jazz que tocaban en bares, salones o academias. La orden del regente en contra de esos lugares, no solo se desprende del hecho de que habían asesinado a uno de sus primos en un bar,⁸⁶⁴ sino que obedecía a la política del gobierno federal. Es posible que esa muerte haya profundizado esta medida. Pero también consistió en imponer

⁸⁶² Un sobrino-nieto, Alfredo Uruchurtu Suárez, se sintió impresionado por la transformación que llevó a cabo su tío: “la transformación que realizó en la infraestructura urbana y provisión de servicios, así como la fisonomía y limpieza de la capital de la República, fue verdaderamente asombrosa”. Alfredo Uruchurtu Suárez, *Del único mexicano en el TITANIC, del REGENTE de HIERRO y otros URUCHURTU (Apuntes de relatos y anécdotas familiares)*, EDAMEX, México, 2004, p. 150.

⁸⁶³ Diane E. Davis. *El leviatán urbano. La ciudad de México en el siglo XX*, México, FCE, 1999, pp. 183-196.

⁸⁶⁴ Luc Delannoy, *¡Caliente! Una historia del jazz latino*, op. cit., p. 190.

disciplina que correspondía a la lógica del capital. El proceso de industrialización exigía una fuerza de trabajo cada vez más disciplinada, y la energía corporal debía depositarse en el trabajo y no en la diversión. Así, clubes o salones de baile, en donde las orquesta o combos de jazz presentaban sus sesiones, fueron cerrados o se les redujo el horario.

3.2.1. Los festivales de jazz

Ese contexto también contrastó con la organización de los festivales de jazz. No todo impedía la realización de los músicos. Se organizaron durante algunos años, y mostraron la gran aceptación entre un sector de la sociedad mexicana. Allí aparecieron nuevas generaciones de músicos, y los espacios de jazz para festivales se ampliaron. Un grupo de periodistas organizaron el Primer Festival de Jazz en 1959, entre los que se encontraba José Luis Durán y Jaime Pericás, que pertenecían a la Asociación Mexicana de Periodistas de Radio y Televisión (AMPRYT).

El Primer Festival Nacional de Jazz, como ya se ha señalado, se celebró en el auditorio de la Facultad de Medicina de la UNAM del 15 al 19 de junio de 1959, en el que participaron un grupo de cuarenta músicos⁸⁶⁵, con la participación en la inauguración del director de la facultad el Dr. Raoul Fournier y el rector Nabor Carrillo. Se estableció un programa que abrió, curiosamente, el lunes 15, el trío de “Tino” Contreras (Al Zúñiga y Max Copper); y cerró el viernes 19, Cuco Valtierra, Alfonso Martínez, Enrique Sida, Jesús Aguirre y Arturo Castro.⁸⁶⁶ El evento consistió en una competencia, en la que se calificaron las habilidades y la calidad de la interpretación. Al final del concurso el jurado eligió ocho supuestos ganadores: Pablito Jaimes, Mario Patrón, “Chilo” Morán, Max Cooper, “Tino” Contreras, Héctor Hallal, Cuco Valtierra y Juan Ravelo. Este evento generó entusiasmo entre los organizadores y músicos, que después se organizó una sesión en el Salón de baile Riviera, situado en la colonia Narvarte para festejar a los ganadores, con la participación del trompetista estadounidense Art Farmer y la orquesta Estrellas de México (integrada, entre otros, por Héctor Hallal “El Árabe”, Sirola, Fortino Rivera y

⁸⁶⁵ Entre ellos, se encontraban los pianistas Alfonso Zúñiga, Pablito Jaimes, Pedro Plascencia, Jorge Ortega, Mario Patrón. Los trompetistas, Chilo Morán, Lupe López, Freddy Manzo, Mario Contreras. Los bateristas, Richard Lemus, Antonio Adame, Salvador Agüero, Félix Agüero, Gonzalo González, José Sánchez, Max Nava, Tino Contreras, Álvaro López, Pepe Solís, Cesar Molina. Los saxofonistas, Héctor Hallal, Juan Ravelo, Alfonso Martínez, Tomás Rodríguez. Los bajistas, Humberto Cané, Max Cooper, Leo Carrillo, Fernando Sandoval, Javier Castro, Carlos Macias, Jesús Hernández, Jesús Fernández, Víctor Ruiz Pasos, “Yeep” Almanza, Luis Vargas. El trombonista, Enrique Sida. El guitarrista, Arturo Castro. Entre otros. *Cine Mundial*; martes 26 de mayo de 1959, p. 13.

⁸⁶⁶ Alberto Zuckermann, *El jazz en la Ciudad de México, 1960-1969*, op. cit., p. 15.

Salvador Agüero “Rabito”).⁸⁶⁷ La participación se reflejó con el ingreso de la orquesta a los estudios de grabación de la RCA Víctor que produjo el disco *Estrellas de México* en el mes de junio de 1959,⁸⁶⁸ dirigido por el entonces vicepresidente de la compañía Mariano Rivera Conde.⁸⁶⁹ Los músicos “ganadores” se beneficiaron de una serie de conciertos en los salones de baile Chamberí (en la calle Penitenciaría), el Colonia y el Dancing Club.⁸⁷⁰ Además de una serie de sesiones en el jazz-bar *El Eco*, junto con el quinteto del saxofonista Juan Ravelo.⁸⁷¹

El Primer Festival de Jazz dio motivo a los organizadores para preparar el Segundo Festival Nacional de Jazz, mismo que se celebró en el Auditorio de la Facultad de Medicina de Ciudad Universitaria entre el 20 y el 24 de junio de 1960.⁸⁷² Se contaron con más de 35 mil estudiantes universitarios. Además, las radiodifusoras se interesaron al transmitir los conciertos. La emisora Radio Mil difundió una parte del festival.⁸⁷³ El tercer festival se celebró los días 2, 3 y 4 de junio de 1961,⁸⁷⁴ cambiando su sede a un edificio en la Avenida Insurgentes Sur número 1870 propiedad de Radio Mil,⁸⁷⁵ en el que se cobró

⁸⁶⁷ La segunda orquesta de solistas de jazz. La primera fue la del pianista Agustín Lara, aunque no de jazz.

⁸⁶⁸ *Cine Mundial*; jueves 11 de junio de 1959, p. 11.

⁸⁶⁹ Las composiciones, entre otras, fueron “Decídete”, “Florecita”, “Giii Giii” y “El Tren de la línea H”. En la investigación de Antonio Malacara no pone fecha. Menciona, sin embargo, los músicos que participaron en la grabación: dirección y música de Héctor Hallal. En los saxofones de Tomás Rodríguez, Fortino Martínez y Román López. En las trompetas Chilo Morán, José Solís, Adolfo López, Enrique Mejía. En los trombones Manuel Santos, José Porres, Chuck Anderson. En el piano Enrique Sánchez. En las baterías Jesús Hernández y Álvaro López. Antonio Malacara, *Catalogo casi razonado del jazz en México*, ob. cit., p.

⁸⁷⁰ *Cine Mundial*; viernes 31 de Julio de 1959, p. 2.

⁸⁷¹ *Cine Mundial*; jueves 2 de julio de 1959. pp. 11

⁸⁷² Participaron 48 músicos y conductores de televisión, entre ellos Freddy Guzmán, Sergio Corona, Chabelo, Raúl Curiel, el grupo Los Dixis, Pablo Beltrán Ruiz, Richard Lemus, Al Zúñiga, Humberto Cané, Tino Contreras, Mario Contreras, Ponchito Martínez, Cuco Valtierra, Félix Agüero, Toño Adame, Salvador Agüero, Pepe Solís, Leobardo Carrillo, Victor Ruiz Pasos, Freddy Manzo, Pablito Jaimes, Tomás Rodríguez, Mario Patrón, Perico Plascencia, Gonzalo González, Armando Maquiavelo, Chilo Morán, Aurelio Sahagún, Héctor Hallal, Alfonso Martínez, Cayetano Pérez, Melvin Phillips, Manuel Carlos, Juan Ravelo, Jesús Hernández, Jesús Fernández y Adolfo Valdés. A los ganadores del concurso se les ofreció una ceremonia en el salón Maxim`s. En este caso fueron Pablito Jaimes, Leobardo Carrillo, Tino Conteras, Freddy Guzmán, Juan Ravelo, Cuco Valtierra, Tomás Rodríguez y Héctor Hallal. *Cine Mundial*; miércoles 29 de junio de 1960, p. 15.

⁸⁷³ Ibid.

⁸⁷⁴ En el libro de Alberto Zuckermann y Susana Ostolaza titulado *El jazz en el Palacio de Bellas Artes* (1962-2011), no se menciona dichas presentaciones.

⁸⁷⁵ Los músicos que participaron fueron Mario Patrón, Pablito Jaimes, Al Zúñiga, Pedro Plascencia, Jorge Ortega, Freddy Manzo, Leo Carrillo, Jesús Hernández, Jesús Fernández, Víctor Ruiz Pasos, Carlos Rosas, Tino Conteras, Toño Adame, Richard Lemus, Félix y Salvador Agüero, Carlos Vázquez, Alfonso Maquiavelo, Freddy Guzmán, Chilo Morán, Mario Contreras, Josafat Martínez, Alfonso Sahagún, Pepe Solís, Cesar Molina, Cuco Valtierra, Tomás Rodríguez, Héctor Hallal, Román López, Luis Fabela, Cayetano Pérez, Alfonso Martínez y Juan Ravelo. En esa ocasión invitó al trío de Charlie Byrd, quien se encontraba de visita en la Ciudad de México dando algunas sesiones de jazz en los bares. Aunque el diario *Cine Mundial* aseguraba que llegó a México para dar algunos conciertos en el Palacio de Bellas Artes. En los festivales

la entrada.⁸⁷⁶ El prestigio que alcanzó, dio motivo a recibir invitaciones para participar, por citar un caso, en el Primer Festival de Jazz que se celebraría en Evansville, Indiana, Estados Unidos.⁸⁷⁷ La presentación tuvo lugar el 24 de junio de 1961.⁸⁷⁸

Sin embargo, los festivales del jazz cayeron pronto en el desprestigio. La mayoría de los organizadores, entre ellos los propietarios de la radiodifusora, según opiniones de los músicos entrevistados, acaparaban los ingresos. Generó desánimo en una parte de los músicos que se negaron a presentarse en los festivales.⁸⁷⁹ Ello provocó la suspensión de esos eventos. En la prensa, particularmente *Cine Mundial*, se publicaron algunas notas en las que se justificaba que se habían suspendido por la falta de presupuesto. El baterista Salvador Agüero aseguraba, en cambio, que había recursos pues la prensa privada y estatal tenían las condiciones para organizarlos.⁸⁸⁰ En el transcurso de los siguientes años no se volvió a presentar alguno. En 1966 se presentó el último festival, con una escasa participación.

3.2.2. Los músicos a fines del decenio de 1950

los músicos solían presentar algunas composiciones originales. El saxofonista Héctor Hallal, por citar un caso, compuso especialmente para el festival lo que llamó "Festival de Jazz de 1961". *Cine Mundial*; viernes 16 de junio de 1961, p. 11.

⁸⁷⁶ Los supuestos ganadores fueron Mario Patrón, Mario Contreras, Tino Contreras, Gilberto Olvera, Víctor Ruiz Pasos y Estaban Fabela. *Ibíd.*

⁸⁷⁷ De los seis, sólo cuatro viajaron a este país. *Cine Mundial*; viernes 23 de junio de 1961, p. 6.

⁸⁷⁸ El contrabajista Víctor Ruiz Pasos asegura que "el año 61 hubo una invitación para ir a un festival de jazz en Evansville, Indiana, y sí asistimos a ese festival. Íbamos casi para.... el cierre del festival. Fue un domingo, nosotros tocamos un sábado. Ese era un compromiso y ¿sabes qué?, que gustó tanto el grupo. Principalmente por un tema, fue idea de Mario Patrón. Él fue con el piano, Tino Contreras con la batería, Mario Contreras con la trompeta y yo con el bajo. Desde aquí dijo Mario: "yo quiero proponer un tema", sí, ¿cuál es? "La Malagueña", pero no española, sino la mexicana. ¡Órale! Y.. ¿sabes qué?, fue un éxito. Cuando Mario se sentó y..... ¡ándale! ¡Claro! Es como si te invitan a un banquete y te llevas los sandwiches para comer. Si hubiéramos tocado jazz americano, pues ahí estaban los grupos americanos para hacerlo. Pero cuando se arrancó Mario con eso, ¡uf! El aplauso. Salió en los periódicos de Eversville. Nada más por la participación de ese tema. Porque cuando llegas a un lugar eso no lo toca ninguno de los músicos de ahí. Después de ese sábado y domingo salió la sugerencia de algunas personas que estaban en el gobierno de aquel tiempo, el doctor fulano nos dijo: "Yo quiero que vayan a tocar a mi casa"; y nos quedamos una semana tocando cada noche en casa de tal persona. Sí, salió en el periódico allá: el triunfo, "Los triunfadores del Festival de Jazz: el grupo mexicano", y nada más por La Malagueña". En entrevista con el autor, 10 de febrero de 2007, Ciudad de México.

⁸⁷⁹ El baterista Salvador Agüero segura que "nos dimos cuenta que José Luis Durán se aprovechaba de todos nosotros para sacar dinero. Sacaba buen tajo de dinero de los festivales. Y nunca se nos pagó a nosotros nada. Nomás nos decían que nos iban a regalar discos de los que grababan en el festival. Y con eso nos pagaban la actuación, según ellos. Nosotros lo hacía por amor al arte. Pero él lo hacía por amor al dinero". En entrevista con el autor, 9 de enero de 2008, Ciudad de México.

⁸⁸⁰ Decía que "siempre la gente saca provecho de todo, como el director de la asociación de periodistas. Él podía organizar lo que quisiera. Tenía poder para hacerlo. La gente que está ahí busca un pretexto y cuando no entra dinero decía que hasta aquí llegó todo". *Ibíd.*

A fines de los cincuentas se observaba no solo la consolidación del jazz, sino de su aceptación entre un sector de la población. Los músicos y la proliferación de un público se manifestaron con mayor seguridad, lo que se relacionó con la multiplicación de nuevos espacios que una parte de la industria político-mediática había legitimado y que daba muestra de gran auge.⁸⁸¹ Su número es impreciso, pues se hablaba de trece, quince, dieciocho, veinte, etc.⁸⁸² aunque en esa época se sumaban los cabarets donde también se ejecutaban los ritmos afroamericanos, tal es el caso de Los Globos (en Insurgentes 810). Los bares fueron muy frecuentados,⁸⁸³ y a medida que pasaba el tiempo recibió mayor demanda.⁸⁸⁴

La presencia de numerosos músicos de jazz, tanto mexicanos como cubanos y estadounidenses, una industria político-mediática en crecimiento, así como un público en aumento, mostraba un contexto de gran aceptación. Algunos artistas de la generación de Medio Siglo vieron con simpatía los músicos que ejecutaban estos ritmos. El fotógrafo Nacho López, quien trabajaba el foto-ensayo y el pintor Pedro Cervantes, por citar un par de casos, pusieron en práctica su sensibilidad desarrollando su técnica estudiando el contexto social y cultural. Visitaron en los bares de jazz un espacio para inspirarse, fijaron su vista sobre los combos de jazz, principalmente los de Chucho Zarzosa, “Tino” Contreras y “Chilo” Morán.⁸⁸⁵

El auge de los bares, sin embargo, se vio seriamente afectado por la política del regente de la Ciudad de México. En septiembre de 1959 Ernesto Peralta Uruchurtu determinó que, por asuntos de moralidad y economía, todos los centros nocturnos deberían cerrar al llegar la media noche, además de exigir la suspensión de venta de bebidas una hora

⁸⁸¹Chilo Morán asegura que “empezó a haber un auge que hizo que para 1960 ya hubiera como trece lugares de jazz en México”. Alain Derbez, *El jazz en México. Datos para una historia*, op. cit., p. 353.

⁸⁸² Entre otros fue el jazz-bar *Yuma*, ubicada en la Zona Rosa, en la calle de Amberes. Un lugar pequeño donde tocaban grupos de jazz. Así como el jazz-bar *Latino*.

⁸⁸³ Francisco Téllez señala que en “los bares trabajaban toda la noche completa. Eran las siete de la mañana y seguían sonando; y entonces había lo que decimos en México echar la paloma a las horas que se acaba el tiempo de trabajo y entonces [después] se hacía el movimiento tropical”. *El Jazz en México. Una historia sincopada*. Inmemorian. Daniel G. Yubi. XEIPN. Canal Once. Eric Montenegro, et al. Clasificación A. México, 2005.

⁸⁸⁴Alain Derbez asegura que “en esos lugares tocaban un turno y se iban a otro y luego a otro, y luego a otro, y acababan probablemente en la madrugada jazeando en otro más, conviviendo con Lobo y Melón o conviviendo con la Sonora Santanera, en fin, o tocando como músicos de; o haciendo arreglos para músicos de la llamada música tropical”. *Ibíd.*

⁸⁸⁵ Raquel Tibol, *Pedro Cervantes*, México, Sepsetentas, 1974, pp. 57-59.

antes.⁸⁸⁶ Esa decisión afectó no sólo la labor de los músicos, sino también a los salones de baile, cabarets y bares de jazz. El propietario del cabaret *La Fuente*, por citar un caso, acabó por cerrarlo. Los que sobrevivieron se mantuvieron al margen del nuevo horario. Algunos pudieron prolongarse con un permiso que les otorgó. Pero detrás de esa decisión, se encontraba también el interés por beneficiar a aquellos lugares cuya propiedad pertenecía al regente.

Uruchurtu, cuyo “perfil político” formaba parte del México imaginario, gobernaba para las élites tradicionales. Cuestionaba todo aquello que creía que se salía de los límites de las buenas costumbres. Su actitud y causa nacionalista determinó su política.⁸⁸⁷ La nueva medida generó que los ritmos afroamericanos e incluso afroantillanos, fuera más difícil de realizarse. El régimen de Uruchurtu que reprimía una parte de la industria político-mediática nocturna, también se dirigía contra los jóvenes y los grupos musicales de rock and roll. El regente aseguraba que provocaban disturbios en el orden social.⁸⁸⁸ Eso se reflejó en la prensa, como el diario *Cine Mundial* que revelaba la actitud del regente.⁸⁸⁹ Dicha actitud permaneció por varios años, incluso después de que Uruchurtu fuera removido del cargo en 1966 debido a la represión en contra de los paracaidistas en la colonia Santa Úrsula que provocó varios muertos.⁸⁹⁰ Sin embargo, no se convirtió en un alivio. Su sucesor, Alfonso Corona del Rosal, un aliado de Díaz Ordaz, continuó con esa política, aunque en menor medida. Los músicos de jazz, así como los de rock and roll, experimentaron la represión que provenía no solo del Estado, sino que también de las

⁸⁸⁶De acuerdo con Alain Derbez, “la excusa era la defensa del salario de los obreros: mientras menos horas funcionaran los antros, menos dinero gastarían ahí los trabajadores y mejor le iría a la economía familiar y con ello al ahorro nacional”. Alain Derbez, *El jazz en México. Datos para una historia*, p. 16.

⁸⁸⁷ Diane E. Davis, *El leviatán urbano. La ciudad de México en el siglo XX*, op. cit., pp. 184-187.

⁸⁸⁸ Francisco Téllez aseguraba que “Era el tiempo que estaba Uruchurtu y puso una orden en que se decía que todos los restaurantes y bares terminaban a la una, cuando antes terminaban a las tres de la mañana. En cambio había cabarets que se seguían toda la noche, y los centros nocturnos con variedad terminaban a la una y media o las dos. Ya después, con el tiempo, entendimos el por qué de esa situación. Uruchurtu mandó estos ordenamientos y luego los músicos todos supimos que él tenía sus centros. Ese era su negocio realmente: acabar la vida nocturna de México a la una, para que toda la gente corriera ¿adónde?.....a sus casas, a las que él tenía. Eso le dio al traste a la música de la vida nocturna en México. No se hizo más que buscar la forma de acabar con los lugares donde se tocaba”. Alain Derbez, *El jazz en México. Datos para una historia*, op. cit., p. 100-101.

⁸⁸⁹ En una nota aseguraba que los músicos se organizaron para demostrarle al regente lo equivocado que estaba en torno al jazz: “Los Jazzistas darán una audición a Uruchurtu. [...] Tal parece que el Departamento Central existe la idea que en los lugares que se ejecuta exclusivamente jazz, se trata de conjuntos de rock and roll, por cuya razón se intentará ofrecer concierto a la máxima autoridad del Distrito Federal, para dar a conocer que es una música selecta dentro de la modalidad moderna [...]. *Cine Mundial*; sábado 16 de julio de 1960, p. 5.

⁸⁹⁰ Diane E. Davis, *El leviatán urbano. La ciudad de México en el siglo XX*, op. cit., p. 253.

instituciones como la Iglesia, la familia y una parte de la industria político-mediática (la prensa, la radio, la televisión y una parte de las empresas grabadoras).⁸⁹¹

Para los músicos, sin embargo, no solo consistió enfrentar la actitud del regente, sino los intérpretes de rock and roll.⁸⁹² En medio de la proliferación de esta música, los músicos continuaron aprovechando esa coyuntura. El trompetista “Chilo” Morán había grabado un disco en 1959, en el que fusionó rock con los ritmos afroantillanos y afroamericanos cuyo título fue *Rock en México* producida por la compañía grabadora Discos Maya.⁸⁹³ Esta innovación muestra cómo, en términos musicales, los músicos de jazz aprovechaban toda manifestación. Sin embargo, algunos músicos reprochaban los efectos que les provocaron los grupos de rock and roll.⁸⁹⁴ El 18 de marzo de 1960 arribó a la Ciudad de México Bill Halley y sus Cometas para presentar una serie de conciertos en el Teatro

⁸⁹¹ Jaime Pericás asegura en el caso de los músicos de jazz que “[...] Los jazzistas mexicanos son los más incomprendidos y lo que es peor, los más calumniados. Los profanos dicen que fuman marihuana, que se inyectan drogas, que beben como cosacos y que son toda una calamidad, pero eso sólo es cierto en una mínima parte, porque tenemos jazzistas creando, en completa actividad. Lo de la marihuana y las drogas y los `delirium tremens`, sólo existió en el cerebro del argumentista de la película “El Hombre del Brazo de Oro”, donde el gran flaco Frank Sinatra logró una convenenciera actuación dramática que impresionó”. Jaime García Brizuela, *Nuestro jazz*, op. cit. pp. 73-74.

⁸⁹² El baterista Gonzalo González asegura que el rock afectó: “bastante, porque yo me acuerdo que de los dieciocho lugares que había para jazz, empezaron a fundar cafés. A la gente le recortaron el horario. Empezaron a haber tardeadas de rock and roll con grupos de ese tiempo: Los Teen Tops y un chorro de grupos que había en ese entonces. Empezaron los cafés cantantes, y sí afectó un poco a nosotros los jazzistas. Nos considerábamos buenos músicos, y empezamos a meternos a acompañar a artistas para poder sobrevivir. Yo empecé acompañando a Gloria Laso, a Marco Antonio Muñiz, porque después ya no había lugares de jazz. ¿Dónde tocaba? ¿Cómo me mantenía? Algunas gentes nos criticaban: “ustedes son jazzistas, por qué andan con los cantantes ahí metidos”. ¡Es que teníamos que comer!”. En entrevista con el autor, 25 de enero de 2007, Ciudad de México.

⁸⁹³ Chilo Morán comentaba que “[eran] cosas como el Jarabe Tapatío y Cielito Lindo, pero en rocanrol. Puras cosas mexicanas fusionando tropical y rocanrol con destellos de jazz en algunos solos”. Alain Derbez, *El jazz en México. Datos para una historia*, op. cit., p. 350.

⁸⁹⁴ El contrabajista Víctor Ruiz Pasos aseguraba lo siguiente: “Yo tengo malos recuerdo del rock, porque en esa época yo trabajaba con las orquestas grandes. No nada más yo, sino muchos músicos que trabajábamos en ellas. Se necesitaba un buen dinero tener los servicios de una orquesta. Pero viene un grupo cualquiera, de cuatro muchachos jóvenes en una disparidad de situaciones sociales. Porque los que trabajábamos en las orquestas éramos gente casada, con hijos, que teníamos obligación. Toda la gente que comenzó ahí eran estudiantes: comenzaron con una guitarra eléctrica y un bajo eléctrico, una batería y otra guitarra o un pianista, etc.; jóvenes que también por poco dinero les daban chance de tocar. Esos grupos vinieron a desbancar a las orquestas grandes, porque era más económico pagar cuatrocientos pesos a un grupo para que te haga música, que pagar, dijéramos a razón de cien pesos por músico. De dos mil pesos que le voy a pagar a la orquesta ¡no! Mejor cuatrocientos a estos grupos de rock. Entonces debido a esa cuestión, con la aparición de muchos estudiantes e instrumentos que se los compraron los padres todavía, los músicos nos vimos en aprietos. Sí, sí, les compraban los instrumentos; cosa que después muchos aprovecharon en el momento que esta gente continuaba con su carrera. Aquellos instrumentos después los vendieron porque ya no se dedicaban a la música, no fue más que una inquietud de jóvenes. Cuando apareció aquí la cosa del rock, desaparecieron las orquestas que existían, por ser incosteables. Sí, nos vino a quitar el trabajo, vino a disolver a las orquestas”. En entrevista con el autor, 10 de febrero de 2007, Ciudad de México.

Follies,⁸⁹⁵ lo cual tendría cierta repercusión en el país. Curiosamente, en la primera presentación, en la que asistió una multitud de jóvenes, abrió el concierto el grupo del trompetista “Chilo” Morán.⁸⁹⁶

3.2.3. Los cafés cantantes

La presencia de los grupos que simpatizaban con el pensamiento existencialista modificó no solo el panorama de la industria político mediática dominante, sino también el comportamiento juvenil. Una parte de la juventud, que mostró simpatías con esa filosofía, empezó a vestir de manera peculiar: ropa oscura con suéter de cuello de tortuga. Al mismo tiempo, aparecieron los cafés de jazz o cantantes, los cuales visitaba regularmente. Los primeros fueron El Gato Rojo, La Rana Sabia, Punto de Fuga, El Gatolote, El Coyote Flaco, Acuario,⁸⁹⁷ Pau Pau, El Beatnik, La Fusa, entre otros, en los que los combos ejecutaban los ritmos afroamericanos.⁸⁹⁸

A partir de 1962 esos lugares se volvieron mixtos, es decir, se integraron otras actividades culturales como la poesía⁸⁹⁹ y los conciertos de los grupos de rock, muchos de ellos de la nueva generación que provenía de la frontera norte. El cierre de una parte de los bares y salones de bailes, y el límite de tiempo para otra, obligó a los músicos de jazz tocar en los cafés, en un horario mucho más reducido, que funcionaban hasta las once de la noche.⁹⁰⁰

⁸⁹⁵ *Cine Mundial*; 16 de marzo de 1960, p. 11.

⁸⁹⁶ El trompetista comenta al respecto “[...] en ese momento tenía mucho coraje con el rock. Cuando vinieron aquellos grupos como el de Bill Halley y sus Cometas nos tocó alternar con ellos, y qué coraje sentía contra esa gente. Yo veía que nada más le movían el botoncito del volumen de la guitarra y hacían mucho ruido, pero de calidad musical no se veía que saliera gran cosa. Me enojaba que la gente le gustara muchísimo más que nosotros. O sea, que había rebeldía, una no aceptación de parte de los jazzistas a esa corriente musical que no trajo nada musicalmente [...]. Alain Derbez, *El jazz en México. Datos para una historia*, op. cit. pp. 351.

⁸⁹⁷ José Agustín, *La contracultura en México*, op. cit., p. 21.

⁸⁹⁸ José Agustín asegura que “[...] La gente dio por llamar existencialistas a jóvenes raros, vestidos de negro, de corte intelectual y aire aburrido y/o deprimido, que en el mejor de los casos había leído las novelas de Sartre y Camus. Estos acudían a los cafés existencialistas, donde se oía jazz y se leían poemas en una densa penumbra”. Alain Derbez, *El jazz en México. Datos para una historia*, ob. cit., p. 93.

⁸⁹⁹ Los cafés cantantes no surgieron en este periodo, pero sí fue parte del proceso a la internacionalización de la cultura que se estableció en México. Estos lugares, por citar un caso, se iniciaron con el desarrollo de artistas flamencos en la segunda mitad del siglo XIX en España. El cantaor Silverio Franconetti dio pauta a los cafés cantantes para dar a conocer al público el perfeccionamiento y la profesionalización del arte flamenco, convirtiéndose en espacios en el que dominó la expresión y expansión artística andaluza.

⁹⁰⁰ El guitarrista Federico Arana, quien alternaba con los músicos de jazz, se refiere a los cafés: “En un principio fue el Gato Rojo. Creo que estaba en la Cuauhtémoc o en lo que es la Zona Rosa, y deben de haberlo inaugurado en el año 59 o por ahí. Local menudo y lleno de sillas enanas e incómodas sillitas, contaba con un piano como de escuela. Todo el estilo de coffee-houses del village de Nueva York o de los cafetines de Montmartre en París. [...] Por las mismas fechas Rubén Fajardo y Sergio Nuñez Falcón abrieron en la esquina de Yucatán y Querétaro El Rusel. A principios fue un café de jazz y a fines del 62 se hizo mixto. Entonces entramos los Sinners a alternar con un grupo de jazzistas respetables: Salvador

Ese ambiente propició un clima renovado para los músicos y los ritmos afroamericanos.⁹⁰¹

Sin embargo, estos ritmos empezaron a considerarse parte de la llamada música “culta”, que formaba parte de un proceso proveniente de Estados Unidos, que coincidió con las nuevas formas de interpretación jazzística como el bebop y cool jazz de fines de los cuarenta y principios de los cincuenta. En México dio lugar tardíamente la presencia de estos estilos; aún con la visita de un número importante de músicos afroamericanos como Dizzy Gillespie con quien se dieron numerosos encuentros, convirtiéndose en mecanismo de apropiación de los nuevos ritmos. En los primeros años del decenio de 1960 se formó un público intelectual que admiraba el jazz. Pero este proceso ya venía dándose desde los festivales de jazz en la UNAM. Incluso, en los años de 1940 el público universitario disfrutaba de los bailes ejecutadas por orquestas de jazz.

A principios del decenio de 1960, el Estado y las empresas estatales y privadas (nacionales y multinacionales), fomentaron la industria turística en el territorio nacional. Impulsaron, por citar un caso, la construcción de una cadena de hoteles. Sin embargo, a principios del decenio de 1940 empezaba a consolidarse esa industria. En 1942 se fundó la Asociación de Hoteles en la Ciudad de México. Desde la primera mitad del decenio de 1960, los gerentes de los hoteles contrataban regularmente a combos de jazz para tocar en los lobby-bar. Según palabras del contrabajista Víctor Ruiz Pasos, la finalidad consistían en “ambientar” el hotel y hacer amena la estancia de sus consumidores.⁹⁰² En septiembre de 1960 en el lobby del Hotel Luna se presentaba el grupo dirigido por Mario patrón;⁹⁰³ el grupo de Leo Carrillo en el Hotel Alameda en 1961; el grupo de Ruiz Pasos en el lobby del Hotel Milton y en el Hotel María Isabel, por citar algunos casos.⁹⁰⁴ En los

Agüero, Carlos Macías, Fred Tatman, Eddi Schu y Luis Agüero, con frecuentes palomazos de Elena Julián, Freddy Noriega y diversos rabos. El momento culminante correspondió a una jamm-session con Shelly Manne, Joe Mondragón y otros monstruos de la música que habían venido a presentarse a Bellas Artes. [...]”. Citado por Alain Derbez, *El jazz en México. Datos para una historia*, pp. 91-92.

⁹⁰¹ Alain Derbez advierte lo siguiente: “[...] se empiezan a generar públicos jóvenes, públicos universitarios y públicos de los que se llamaba existencialistas, en estos cafés en donde se iba a hablar sobre el ser y la nada, o sobre la nada en general, pero había estos lugares. Se empieza a generar otra atmósfera, una atmósfera intelectual y de pronto el jazz, de ser jazz nocturno, jazz de arrabal, jazz de música de lugares siniestros, empieza a ser considerada como música intelectual, como música culta para una elite [...]”. *El Jazz en México. Una historia sincopada*. Inmemorian. ob. cit.

⁹⁰² En entrevista con el autor, 1 de febrero de 2007, Ciudad de México.

⁹⁰³ Alberto Zuckermann, *El jazz en la Ciudad de México, 1960-1969*, op. cit., p. 43.

⁹⁰⁴ *Cine Mundial*; domingo 5 de noviembre de 1961, p. 15.

siguientes años muchos otros músicos de jazz tocaban en los hoteles.⁹⁰⁵ Sin embargo, su permanencia en los hoteles y su labor en las universidades, fue parte de una nueva temporalidad de los ritmos afroamericanos. En la segunda parte de este decenio no solo cambiaron los espacios donde se ejecutaban estos ritmos, sino tendieron a ser cada vez menos, entrando en decadencia lo que se consideró el auge del jazz, que estaba relacionado con el contexto político y social del país.

El movimiento ferrocarrilero en 1958-1959, el movimiento médico en 1964-1965⁹⁰⁶, el movimiento estudiantil de 1968, y la reacción y represión del Estado posrevolucionario, mostraba las condiciones que se vivían. Si bien el descontento acumulado provenía de los años cincuenta, las luchas de los trabajadores de lo que se suele llamarse clase media, se profundizaron en el siguiente decenio, entre los que se destaca en movimiento médico iniciado el 26 de noviembre de 1964⁹⁰⁷ y el movimiento estudiantil, que se profundizó en dicho decenio. Entre esta clase, los estudiantes, que fueron una parte de su público, entraron en un periodo de crisis no solo por verse contrariados por las condiciones de existencia adversas, sino al profundizarse los enfrentamientos al encontrarse con la cerrazón del Estado que le pedía mejores condiciones sociales y laborales y el fin del autoritarismo y el abuso de poder. Desde principios del citado decenio, empezó a verse el descontento estudiantil y los conflictos se profundizaron a fines del mismo, que fue la culminación de la pugna interclasista. La crisis política en el interior de esta clase social, se reflejó en la cultura musical; por ejemplo, con la disminución del público de jazz, pues una parte ya no tenía las condiciones para consumir lo que antes se podían permitir. Se sumaba también la crisis de credibilidad no solo del régimen social, político y económico del país, sino del resto del mundo occidental. El proyecto de civilización occidental que intentó encauzar el México imaginario, se puso a prueba y no consiguió mantener a flote a los músicos y los ritmos afroamericanos. Las recurrentes crisis sociales y económicas de Occidente, también afectaban su seguimiento. El crecimiento económico de posguerra mostraba signos de estancamiento porque la expansión internacional se ralentizaba, debido entre otras causas, al fin de la reconstrucción europea y japonesa. La industria de

⁹⁰⁵ El contrabajista Víctor Ruiz Pasos señaló que “en el lobby-bar de varios de los hoteles había jazz, como el Milton, que estaba en la esquina de Reforma e Insurgentes. Había también en el lobby-bar del hotel María Isabel”. En entrevista con el autor, 1 de febrero de 2007, Ciudad de México.

⁹⁰⁶ Ricardo Pozas Horcasitas, *La democracia en blanco: el movimiento médico en México, 1964-1965*, México, Siglo XXI, 1993, pp. 23-36.

⁹⁰⁷ Ricardo Pozas Horcasitas, “El movimiento médico en México, 1964-1965”, en *Cuadernos Políticos*, número 11, enero-marzo de 1977, p. 61.

guerra y la revolución científico-técnica en proceso entraban en crisis, pues exigían una nueva etapa de acumulación y renovación. La llamada sustitución “fácil” de importación en los países del sur llegaba también a su límite, como en el caso de México. Aquella crisis tuvo enormes repercusiones sociales, políticas y económicas. En términos estéticos, se dieron grandes avances con la creación de nuevas composiciones de jazz que adquirieron un carácter muy particular, al fusionar su música con los ritmos propios del país. Pero sin oportunidades para laborar, entre los que se encontraban no solo los espacios, sino también las oportunidades de grabar su música.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Hemos demostrado que el mundo de la producción musical constituyó un proceso total de interconexiones como fue el caso del territorio mexicano que se convirtió en un espacio de acogida inseparable de estas relaciones. El jazz fue producto, en primera instancia, de la experiencia social y cultural motivada por la esclavitud de los pueblos de color tanto en África como en las nuevas tierras. Al ser esclavizados y desplazados de sus tierras de origen bajo condiciones adversas, vivieron siempre condiciones materiales precarias. Esta experiencia los llevó a escudriñar en los nuevos espacios para expresarse como forma de resistencia. Ese entorno provocó conflictos contra el poder dominante de manera sutil. Sus representaciones sociales y culturales cambiaron cuando entraron en circunstancias nuevas, siendo parte de los elementos tradicionales de la música que con el tiempo incurrieron en sus expresiones en constante transformación. Los diferentes desplazamientos de los pueblos hacia nuevos espacios a lo largo del tiempo sirvieron para que expresaran sus condiciones emocionales y culturales. Estas relaciones continuas y constantes, originaron nuevas expresiones musicales como los ritmos y las melodías afroamericanas y afroantillanas, las cuales se trasladaron a América Latina; un fenómeno que hemos denominado campo musical afroamericano y afroantillano. En el caso de la primera desarrollaron consonancias musicales en contacto permanente con Occidente siguiendo interpretaciones como el canto melismático, el swing, los modos rítmicos, las notas del blue reflexivas y el cambio de los acordes de la estructura del tema en el que se incluyó el blues de doce compases. En el caso de los ritmos afroantillanos, se distinguieron por seguir en sus interpretaciones un tiempo lineal y un canto silábico; así como el uso de la clave rítmica, los tonos fijos y el ciclo de dos acordes repetitivos. Esas dos expresiones formaron parte de los procesos interconectados, las relaciones de esparcimiento, desplazamiento, aportaciones musicales y convivencia social y musical entre los músicos de la región. Muchas de estas tendencias se dieron en Nueva Orleans en donde surgió el jazz. Sin embargo, su relación con el Caribe, sobre todo con Cuba, también aportó nuevos ritmos.

En el proceso de los músicos y el jazz que hemos estudiado, estuvo determinado por cortes en el tiempo. Ciertos acontecimientos tuvieron mayor peso que incidieron en la formación y transformación del campo musical afroamericano; es decir, en la dinámica y generación de nuevas expresiones socio-culturales, pero que representó una continuidad no solo con el presente y futuro, sino con el pasado. En la formación del campo musical

afroamericano, que constituyó un tiempo particular de los ejecutantes, respondimos a la pregunta que nos planteamos, y que refería a las relaciones dinámicas o vinculaciones culturales que produjeron las condiciones para la proliferación del campo musical del jazz en las que participaron los músicos de distintas poblaciones trasatlánticas. El jazz, como se demostró, se produjo en primera instancia debido a la experiencia social y cultural motivada por la esclavitud de los pueblos africanos tanto en África como en América. Se generaron luego relaciones de desplazamiento, aportaciones musicales y convivencia social y musical entre los músicos afroamericanos y latinoamericanos en Nueva Orleans: espacio geográfico en el que proliferaron los ritmos afroamericanos. Además, la relación de México con el Caribe, sobre todo con Nueva Orleans y Cuba, logró generar las condiciones para la propagación de esos ritmos por suelo mexicano, pero también desplazados de regreso más allá de sus fronteras.

El posicionarnos en ese sentido, implicó rescatar las experiencias colectivas africana, afroamericana, latinoamericana y caribeña, porque todas tuvieron un papel fundamental y de gran incidencia en la conformación del campo musical los nuevos ritmos que se reprodujeron y se expandieron no solo en América del Norte, sino hasta el Cono Sur. Ese punto de partida estuvo relacionado con los distintos pueblos de África. La población africana en América del Norte y su vinculación con su tierra natal enriquecieron los elementos materiales, culturales y sonoros que proveyeron los ritmos afroamericanos y afroantillanos que se hicieron explícitos e implícitos poco después en territorio mexicano y en buena parte de Latinoamérica. La esclavitud en las nuevas tierras se relacionó al mismo tiempo con la modificación y producción de los ritmos. Supieron conservar un lenguaje musical común basado en la tradición popular, que reprodujeron y modificaron en América. Los recursos expresivos y su tratamiento del ritmo fueron elementos que incidieron en el jazz. Su expresividad, en donde los intérpretes asumieron el papel de creadores principales, por encima de los compositores, fue un aspecto que se depositó en esa realización al interpretar esos ritmos que, en el sentido formal, se consolidaron. El proceso de creación tuvo un papel fundamental en los nuevos ritmos que enfrentó al compositor de la obra acabada que dominaba en Occidente. Dicho proceso que se denomina bajo el término improvisación, que tuvo su origen en la tradición oral de los pueblos africanos, se estableció como una forma novedosa de la ejecución musical en América. El proceso de creación siguió, en un primer momento, una ejecución colectiva

propia de las experiencias africanas, para luego transformarse en una individual que se combinó con aquella en el momento de su ejecución y evolución en las nuevas tierras.

La manera en cómo se interpretaron y se transformaron muestra un proceso de apropiación en los diferentes puntos de la región. Esa transformación la motivaron las conexiones cortas y distantes entre los distintos grupos culturales. El punto de partida de lo que va a ser esa música, dio inicio precisamente con la experiencia social y político-cultural de los africanos y afroamericanos en Estados Unidos y su posterior contacto y vínculo con los músicos latinoamericanos y caribeños. Estos y aquellos músicos se contactaron y se vincularon con los mexicanos luego de su desplazamiento a este país. En ese sentido, la aportación de los músicos latinoamericanos para el desarrollo de las nuevas interpretaciones musicales tuvo un lugar importante en la historia de la interpretación musical. Resulta claro entonces que al reivindicar esta postura ha implicado una renovada posición en relación al tema, pues en la historiografía anglosajona y en muchas otras corrientes historiográficas dominantes en el mundo, la participación latinoamericana como proveedora de algunos elementos para la proliferación del campo musical del jazz ha quedado invisibilizada, o en todo caso, apenas si se menciona. Como ya se ha mencionado, sin esta aportación el jazz quizá habría tardado más tiempo en desarrollarse o simplemente habría tomado otros derroteros a los conocidos.

Otras implicaciones que pueden tener efecto en el campo de la historiografía y que se derivan desde un análisis nacional, es que hasta ahora no se han hecho estudios desde una perspectiva geográfica más amplia, es decir, regional. Si bien, nos centramos en el caso de México, éste estuvo relacionado con América Latina, el Caribe y Estados Unidos donde los músicos se desplazaron recibiendo aportaciones de ida y vuelta. Esta cualidad, en realidad, es inseparable de muchas otras relaciones humanas. Vimos que, en distintas fases, y a medida que se origina y se transforma el campo musical, los músicos mexicanos, mantuvieron contacto permanente con Latinoamérica, ya fuera con Guatemala o Chile por citar solamente dos casos. Es decir, se retroalimentaron continua y progresivamente, de acuerdo con el avance de la tecnología de transporte que facilitó su desplazamiento a distintas partes del sur del continente. Aunque inició una vez que los intérpretes afroamericanos desarrollaron algunos de las bases de esos ritmos, y los músicos mexicanos y cubanos radicados en Nueva Orleans dieron su aporte musical para una música afroamericana que se gestó en los últimos decenios del siglo XIX, como fue el ragtime.

En el siguiente apartado, que corresponde al periodo de introducción de la música afroamericana en México y otro o segundo tiempo de los ejecutantes, respondimos a la pregunta que refiere a la interrelación y vinculación del jazz en este territorio y la continuación y formación propiamente del campo musical afroamericano que se expresaba tiempo atrás. Partimos del desplazamiento de los mexicanos y estadounidenses por dicho territorio y cómo estos y los músicos cubanos y afroamericanos representaron el jazz adquiriendo un tipo de interpretación particular con el dominio del foxtrot, que a su vez se alimentó de la influencia estadounidense y cubana. La experiencia musical de esos intérpretes en territorio nacional y su relación con Estados Unidos y el Caribe siguió exponiendo el sistema de relaciones socioculturales mediante la desviación, innovación y conversión permanente. Allí se conservaron contactos y conexiones, vínculos e interrelaciones que se generaron tiempo atrás, y en los primeros decenios del siglo XX se expandió y paulatinamente, estableciendo la música afroamericana. Los intérpretes estadounidenses y mexicanos que actuaron en varias ciudades de Estados Unidos, se introdujeron al país en el decenio de la Revolución (1910-1917), sin condiciones favorables para su desarrollo. En la frontera norte, sin embargo, se generó, a partir del segundo decenio, un nuevo contexto musical en la que se interpretaba música afroamericana debido al contacto continuo con músicos y empresarios de los dos países que tuvieron lugar en ciudades como Tijuana y Juárez. El pianista Jelly Roll Morton arribó en la primera de estas ciudades en el decenio de 1920 para tocar en el Kansas City Bar, estableciendo o renovando una vinculación musical y social. A partir de allí se expandió y proliferó en muchas partes del país, como Baja California, Durango, Tamaulipas, Monterrey, Puebla, Chiapas y Oaxaca, entre otras, hasta concentrarse en la Ciudad de México. Esta última se convirtió en el centro de la actividad jazzística del país, pero ahí también se reencontró con las interpretaciones de la música afroantillana. De este modo, estas dos formas de interpretación se ejecutaron en distintos niveles, aunque en mayor medida dominó la caribeña. La capital, entonces, fue el centro de la experiencia más representativa para la reproducción de culturas cosmopolitas como el cine, la pintura, la poesía, entre otras, de influencia euro-estadounidense. Las elites se sintieron atraídas por esa cultura a la que buscaron imitarla. Allí arribaron orquestas comerciales conformadas por músicos estadounidenses blancos y afroamericanos que generaron cierta influencia como la conformación de bandas y la práctica de la improvisación colectiva e individual que tomó forma en el quehacer musical mexicano, distinguiéndose en varios espacios de entretenimiento masivo ocupado por los salones de baile y cabarets. La

música afroamericana que más se conoció en territorio mexicano, fue la versión más comercializada por gran parte de la industria político-mediática dominante tanto en Estados Unidos como en México, que en cierta medida reprodujeron los intérpretes mexicanos, estadounidenses y cubanos; aunque no siempre fue en su totalidad. La industria político-mediática entendida como un instrumento del poder capitalista que intervino activamente en una parte de la realización de los músicos y el jazz, no solo tuvo beneficios económicos, sino sobre todo político-ideológicos con que elabora y reconstruía una concepción del mundo con la que se veía precisamente una parte la música afroamericana en un determinado periodo de tiempo, sobre todo a principios de siglo. Así entre 1919 y 1927 se formaron la All Nuts Jazz Band, Los Siete Locos del Jazz, la Winter Garden Jazz Band, la Norman King, entre otras. Estas se conformaron básicamente por una sección de metales, de percusión y de cuerdas. Surgieron importantes ejecutantes, directores de orquesta y compositores que tuvieron gran repercusión en el entretenimiento urbano, en donde proliferaron el jazz, el foxtrot, el one steps y el charleston, así como otros productos de consumo que las rodeaban, extendiéndose a muchas partes del país. Esas experiencias musicales proliferaron dentro del contexto en el que dominó el baile, que designamos como la Era del Baile que se contrapone a la idea de la Era del Jazz dominante en la mayoría de los estudios historiográficos, sociológicos y musicológicos. Este contexto se reprodujo en salones de baile, en la radio, en los estudios de grabación, en el cine y en los centros de reunión de organizaciones sociales en donde la experiencia de los grupos de poder era habitual y en los que asistían *jazzband*. Esas relaciones mostraban el dominio de la industria político-mediática sobre una parte de los ejecutantes y sus consumidores (o público). Una fracción de esos grupos, así como de trabajadores, se organizaron en asociaciones o “círculos”, reuniéndose en espacios como los clubes deportivos que se hacían por diferentes motivos. Fueron espacios de reproducción de las élites del México imaginario, pero también de las clases trabajadoras, algunas de ellas del México profundo, en donde se ejecutaban ritmos sincopados que los intérpretes presentaban sus novedades musicales, como algún nuevo foxtrot, que crecieron en número entre los decenios de 1920 y 1930. A fin de cuentas, la música afroamericana y sus bailes convivieron con el danzón y el tango; estas últimas provenientes del Caribe y América del Sur, respectivamente, gracias a estar íntimamente interconectados. El foxtrot, sin embargo, fue lo que dominó en el escenario musicalailable mexicano, que se asociaba regularmente al jazz.

La represión y la persecución política y cultural por parte del Estado posrevolucionario fue una reacción constante ante este escenario, que no solo provino de las elites políticas, sino también de las culturales (músicos y periodistas). Todo lo cual demostró que su realización no se dio de manera lineal y progresiva, sino que encontró resistencias. No obstante, proliferaron una cantidad importante de academias de baile, en las que se practicaba la banalización y el aligeramiento, donde los músicos de orquesta produjeron los ritmos síncopados del jazz, foxtrot y danzón tales como Escalante y su Jazz Band, Los Novelty Jazzers y La Típica Velázquez-Moreno. Con el dominio de este tipo de bandas y la moda del baile, el discurso dominante de la época, una parte de la prensa, las empresas de baile y cine, lo llamó *jazzband*, que luego desapareció esa denominación con el ascenso de un nuevo tipo de orquestas. Se sumaron las estaciones radiofónicas que emplearon a una importante cantidad de músicos, compositores y directores de orquesta. Con el nuevo tipo de orquestas, se formaron importantes creadores del jazz al estilo de las grandes bandas como la de Glenn Miller quien tuvo un gran impacto en México. De esta nueva generación de bandas, se contaron con las de Gonzalo Curiel, Pablo Beltrán Ruiz, Juan García Esquivel y Luis Arcaráz. Todo ello representó un nuevo advenimiento de los músicos estadounidenses blancos y afroamericanos en el país que reforzó la vinculación cultural de Estados Unidos con Latinoamérica.

Por último, ubicarnos dentro de lo que hemos llamado la consolidación de la cultura estadounidense, el jazz y la música afroamericana en territorio mexicano, nos llevó a intentar responder a la pregunta acerca de su reestructuración y transformación del campo musical del jazz en México. Es decir, se estudiaron estas dos cualidades permanentes del jazz en el país y su relación y vinculación con los países de la región. Su conexión, contacto, vínculos e interrelación con el territorio estadounidense, cubano y latinoamericano no dejaron de estar presentes. De ahí que se describieron elementos musicales de esa música y lo que la rodeaba. En medio de dicha consolidación y transformación musical afroamericana con el continuo desplazamiento de los músicos mexicanos, cubanos y afroamericanos y la influencia en la región, llegaron a definir en cierta forma al jazz en México a mediados de siglo XX. En el caso de los afroamericanos, el territorio mexicano lo utilizaron como punto de partida para la presentación de conciertos que se programaron en gran parte de América Latina. Esas presentaciones fueron estrategias político-ideológicas del gobierno estadounidense como parte de la Guerra Fría que dominaba en el mundo para restar influencia del comunismo representada

por la Unión Soviética. La influencia de esta última, sin embargo, no se dio más que a través de la literatura, sobre todo con la difusión de algunas revistas y no tanto en la música en las que se cuestionaba, entre otras cosas, el comportamiento y racismo de los estadounidenses, pero que estos lo veían como un peligro y buscaron representar a través de los conciertos en los que actuaron músicos afroamericanos cierta tolerancia hacia estos. No obstante, esas giras renovaron los vínculos de los afroamericanos con los músicos mexicanos y latinoamericanos.

En esos años la política de promoción capitalista por parte del Estado y la estrategia de modernización, abrió paso a la cultura y civilización principalmente estadounidense, creando un ambiente favorable para esa interpretación musical. A fines del decenio de los cincuentas se conformó y consolidó una clase de mayor condición social producto del crecimiento económico y la educación universitaria de la que emergió una élite intelectual cosmopolita que fue más allá de la música popular mexicana, de la visión chovinista de la cultura y que fue receptiva a corrientes filosóficas en boga como el existencialismo. Un sector social en el que el jazz encontró sus públicos, sus promotores y sus creadores. Estas condiciones socioeconómicas y culturales abrieron las puertas para la conformación y consolidación de intérpretes de jazz.

El jazz y los músicos de mediados de siglo, nacieron y se desarrollaron vinculados y alimentados por el impulso de otros estilos musicales comerciales como la música afroantillana y el rock and roll. Estos dieron cuenta de la estrecha relación con Estados Unidos y Cuba y al mismo tiempo mostró su constante referencia y vinculación con esos dos espacios geográficos. El contexto económico-social de ese proceso del jazz que siguió concentrándose en el capital, es el desarrollo estabilizador en donde la emergencia de un público, consumidor de ese género musical, creó también las condiciones para la apertura de escenarios comerciales: foros universitarios, cafés y bares, que fueron fundamentales para los músicos y diversos medios para el desarrollo de esa música. Su florecimiento, sin embargo, se enfrentó a las mismas condiciones de represión social y política que sufrieron tantos grupos sociales y artísticos que rompieron con los cánones del control corporativo que mantenía el Estado mexicano y la defensa de las buenas costumbres que impulsaba el mismo y otras instituciones como la Iglesia católica. De ahí que los músicos participaron en demandas antiautoritarias como cuando se les redujeron los horarios de trabajo. También existieron otros motivos para que los músicos se organizaran, impidiendo que se frustrara el despliegue mayor del jazz. Así, mientras algún grupo de

músicos obtuvo respaldo de instituciones culturales y de empresarios privados, la gran mayoría se ganaba la vida interpretando música ajena al jazz, es decir, se empleó en grupos musicales comerciales para sostenerse. El despliegue de los músicos requirió de la influencia previa de la música afroantillana, en el cual originó una transformación en las manifestaciones musicales. Lo mismo pasó con la influencia estadounidense. Los intérpretes mexicanos se apropiaron de estas manifestaciones musicales, como expresiones distintivas de la música popular mexicana y la modernidad.

Estas dos influencias se manifestaron con fuerza, aunque fue determinante la presencia de las Antillas desde tiempo atrás. Si bien, los ritmos afroamericanos se manifestaron en el segundo decenio del siglo XX y en los siguientes años no se observó o quizá no al mismo grado que los afroantillanos. Sin embargo, fue en el decenio de los cincuenta cuando la influencia estadounidense volvió a tomar fuerza y se consolidó, transformando la interpretación musical existente. Esas influencias transformaron y abrieron espacios a manifestaciones universales que favorecieron también con el cambio de las políticas en los espacios culturales que impulsaron el jazz. Dicha realidad no hubiera generado sin la participación del Estado que, al impulsar un país moderno, se procuraran manifestaciones culturales de carácter cosmopolita. Se impulsó y se presenció desde el periodo revolucionario y posrevolucionario, aunque en el caso de la música popular como el jazz, siempre se mostró cierto rechazo.

En esta investigación señalamos como a fines de los cuarenta y principios de los cincuenta, surgieron y permanecieron los primeros músicos de jazz de las orquestas dominantes. Algunos interpretaban música con ritmos afroantillanos y otros en orquestas de interpretación afroamericana. Ambas jugaron un papel muy importante a través de la difusión de las transmisiones radiofónicas, la industria del disco y la televisión. Y, por supuesto, la apertura de salones de bailes, bares y cafés con lo que se crearon espacios para la difusión del jazz. Es este trabajo demostramos que a mediados de siglo XX al lado de los músicos de jazz también surgieron los que interpretaron el rock and roll. Asimismo, aparecieron intérpretes que con conocimientos formales de música de concierto buscaron expresarse mediante ritmos jazzísticos actualizados, como el caso de 3.1416 dirigido por el pianista Juan José Calatayud. La gran cantidad de músicos que surgieron tuvieron que ver, por otra parte, con el desarrollo de los festivales de jazz, que se impulsaron a nivel nacional y que llevó a músicos a la Ciudad de México; como el que organizó el periodista José Luis Durán en 1959, lo que llamó el Primer Festival Nacional de Jazz que presentó

en la Facultad de Medicina de la UNAM. Este fenómeno también fue alimentado, por la movilización de las orquestas por distintos lugares del país. Otro factor que lo estimuló estuvo cimentado en los periodistas y locutores de radio, que impulsaron a los músicos en diversas las estaciones radiales. Paulatinamente creció la actividad de los músicos de jazz mexicanos, cubanos y estadounidenses. Los primeros empezaron tocando composiciones de jazz estadounidenses y alguna original. Aunque no fue exclusión de este periodo, pues a principios de siglo el trompetista Jesús Avilés “El Panchón”, así como al saxofonista y clarinetista Cheché Sánchez, ejecutaban composiciones que los músicos conocían como “standars”: aquellas composiciones que se popularizaron en Estados Unidos, e incluso en México; que en realidad eran reelaboraciones de composiciones realizadas por especialistas en gran medida para uso general. Los músicos fundaron sus propios espacios para la interpretación del jazz. Cecilio “Chilo” Morán inauguró a fines de 1956 el *Jazz-Bar*, y con ello posiblemente alentó a los empresarios a abrir otros nuevos que luego generó un florecimiento debido a la cantidad de lugares que había para interpretar y escuchar esa música, que los músicos y los periodistas lo vieron como “auge” del jazz en México. Así, encontraríamos numerosos bares como *El Yuma*, *El Rúa*, *L`Hardy*, *Astoria*, *El Riguz*, entre otros.

En este trabajo hemos demostrado que la actividad de los músicos y el desarrollo del campo musical del jazz entró en un periodo de consolidación pese a causas políticas, sociales y culturales que intentaron obstaculizarlos. De hecho, encontramos respuesta a preguntas relacionadas con la movilidad musical en la región, pues algunos músicos trabajaron en las caravanas en las que se desplazaban no sólo en el interior del país, sino en territorio estadounidense y cubano. El baterista Gonzalo González representa uno de estos casos. Otros músicos de jazz, se concentraron en la Ciudad de México y se involucraron en las modas musicales. El jazz en México fue mal comprendido por la sociedad de mediados de siglo. Y esto tiene que ver con que entonces predominaba una cultura conservadora que no aceptó cambios en los hábitos culturales. Los músicos de jazz del citado periodo se manifestaron en un contexto de incompreensión de la sociedad mexicana. Actualmente este problema no se ha resuelto, hoy son otros los problemas, pero persiste la falta de apoyo como los insuficientes espacios para la interpretación y difusión del jazz y los músicos.

Sin embargo, a pesar de estas condiciones, el jazz adquirió notabilidad no solo por su relación continua e inseparable con la región, sino porque una parte del México

Imaginario que pretendía encausar al país en el proyecto de civilización occidental, veía esos ritmos como símbolo y expresión de la modernidad, involucrándose y contribuyendo con diversos medios su producción, reproducción, difusión y proliferación. Sus aportaciones se dieron no solo al jazz afroamericano, sino también al afroantillano (llamado jazz latino). A mediados de siglo, por citar un caso, “Tino” Contreras mezcló los ritmos afroamericanos con los afroantillanos, generando una particularidad en estos experimentos. No fue lo mismo con “Chilo” Morán, quien en esa época veía con más simpatía a los afroamericanos, como se manifestó en uno de los conciertos que dio en el Palacio de Bellas Artes al presentar un repertorio de estos ritmos. Con todo lo dicho, esperamos que éste trabajo ayude a una mejor comprensión de los músicos y el jazz, como manifestación cultural dentro del proceso de industrialización del país y de su aporte a la cultura en México.

Para estudiar estas relaciones sociomusicales a través de la conexión, vinculación, contacto e interconexión, motivadas por el desplazamiento y transformación, así como las aportaciones musicales y convivencia social y musical entre los músicos que crearon los ritmos afroamericanos en Nueva Orleans y luego desplazado a América Latina, fue necesario apoyarse en fuentes secundarias que se mezclaron con primarias, todo lo cual sirvió como primera referencia para su validez y credibilidad de la investigación. Estas fuentes refieren en cada uno de los países, sin embargo, se tomaron para hacer una reinterpretación regional y así enfocarse específicamente en el caso mexicano. Se complementó con los diarios de este país en los que se enuncian no solo las ejecuciones de los músicos, sino que mostraron la movilidad de los músicos. Numerosos casos podemos citar para evidenciar los hechos, pero sería repetir lo que antes hemos referido. En dicha movilidad se generaron convivencias entre los intérpretes de la región, no solo en los escenarios, sino entre los ritmos afroamericanos y afrocaribeños que se interpretaron en territorio mexicano. Los documentos oficiales del gobierno mexicano evidenciaron también la expresividad, movilidad e incidencia musical afroamericana y afroantillana. La historiografía existente refirió a los numerosos músicos, no solo en las relaciones continuas y la conexión de los músicos de un espacio con otro, sino la contribución musical latinoamericana (mexicana y cubana). Con estas referencias la investigación demostró su validez y veracidad, ya que no resultó ajena a la realidad social. En ese orden de cosas es como se mencionaron las fuentes, es como lo tratamos a lo largo del estudio. Gran parte de la información periodística dieron cuenta de las relaciones de

desplazamiento en el caso mexicano. Las fuentes secundarias resultaron de gran importancia, y las primarias (documentos oficiales, entrevistas y diarios) se tomaron como complemento. En los últimos decenios del siglo XIX se partió para analizar el periodo de formación del campo musical, hasta el decenio de 1960 que son los años de consolidación del mismo. Con base a esa información demostramos que el periodo de 1900 a 1960, los ritmos afroamericanos y afrocaribeños tuvieron una cualidad importante en la sociedad latinoamericana que, debido a la evidencia de su existencia, adquiere credibilidad y motiva a continuar con su estudio.

Vale la pena advertir que esta investigación tiene sus límites. Sería interesante un estudio futuro ampliara y abordara este tema desde otras perspectivas. En nuestro caso, no responde, por citar un caso, a la necesidad de estudiar la resistencia hacia el jazz de una parte de la población mexicana que no formaba parte de los grupos de poder dominantes ni quienes simpatizaron con la cultura estadounidense y afroamericana. No todos abrazaron con entusiasmo esa música y lo que giró alrededor de ella, como lo vimos en el presente trabajo. Se debe de tener en cuenta que la mayor parte de los consumidores la vieron con agrado y como parte de una manifestación que estimuló y promovió la modernidad y la civilización occidental; pero para otros, fue una expresión indiferente, de rechazo y ajena a su realidad. Guillermo Bonfil Batalla, como ya se ha citado, señaló que en México han existido a lo largo de mucho tiempo dos proyectos civilización que se contraponen, enfrentándose de manera permanente e incluso violenta. Y la música proveniente del país vecino del norte estuvo entre esas dos visiones contrapuestas. No causó en todos los casos gran aceptación, sino que entró en confrontación. En esa pugna permanente, estaban, por un lado, aquellos que pretenden conducir el país en el proyecto de la civilización occidental; por otro, quienes se resistieron y se enraizaron en las formas de vida de tradición indígena, que el autor llama México Profundo. El jazz ha tenido gran simpatía entre los primeros, es decir, en el México Imaginario, como los llama el citado autor, muchos de ellos, descendientes de criollos y mestizos, que lo percibieron como parte de la civilización occidental; aunque también en cierto sentido entre los segundos, que también lo vieron como una oportunidad de ejecutar nuevos ritmos que no se parecían a los que regularmente conocían. Entre estos, en ocasiones no tenía mucha importancia; en algunos casos se resistieron a adoptarlos como parte de sus hábitos culturales. Cabría preguntarse cómo se dieron y se profundizaron estas relaciones de confrontación, pero

también de asimilación en donde el jazz y el resto de la música afroamericana jugaron un papel en las mismas.

Otro caso que se podría estudiar y profundizar, y que esta investigación no aborda, es desde la mirada de la negritud. Esa concepción resulta bastante pertinente, no solo porque surgió desde un lugar (los llamados países del Sur) y actitud crítica, sino porque hoy nos ubicamos en un contexto en el que se profundiza la crisis de la civilización occidental, y no tanto el mundo de producción capitalista. Muchos de los pensadores que dieron las bases de esa perspectiva teórica, como el caso de Franz Fanon, fueron críticos de esta civilización. Por tanto, sería interesante abordar qué es la negritud en América Latina y cómo se presenta particularmente en el jazz en México. Si bien es un asunto complejo en el que hay que comprometerse, resulta importante llenar ese vacío, pues resulta inexistente en la historiografía latinoamericana. La negritud es una expresión que tiene un origen negro o africano que se produce en lugares que han sido colonizados por las potencias expansionistas e imperialistas occidentales y que se expresa precisamente en la música, particularmente en el jazz. Es interesante que los ritmos afroamericanos se produjeron y se expandieron en una cultura que es ajena a sus hábitos culturales, por lo menos en espacios en los que no surgió, pero que se asimilaron y al mismo tiempo se reencontraron con algunos elementos culturales que se dieron en el pasado. Sería pertinente saber qué tanto los músicos latinoamericanos pensaron en términos de negritud, o como en la música se reflexionó en torno a lo que es negro o afroamericano e incluso afroantillano, siendo que estos dos no siempre vivieron la misma experiencia. Teniendo en cuenta que no todos los intérpretes fueron descendientes afro, pues muchos fueron ajenos a esa experiencia social y cultural. Por último, sería interesante pensar en un estudio basado en la letra de las composiciones que se produjeron los intérpretes mexicanos en todo el periodo que hemos estudiado. De hecho, es un tema que poco ha interesado a los investigadores.

Obras citadas

- Abromont, Claude; Eugene de Montalembert, *Teoría de la música. Una guía*, México, FCE, 2005.
- Acosta, Leonardo, *Raíces del jazz latino. Un siglo de jazz en Cuba*, Barranquilla, La iguana ciega, 2001.
- Acosta, Leonardo, *Cubano Bep, cubano Bop. One Hundred Years of Jazz in Cuba*, Whashington D. C., Smithsonian Institution, 2003.
- Adams, Willi Paul, *Los Estados Unidos de América*, México, Siglo XXI, 2004.
- Adorno, Theodor W., *Sobre la música*, Barcelona, Paidós, 2002.
- Adorno, Theodor W., “Sobre el jazz”, en *Escritos musicales IV. Moments musicaux impromptus*. Obra completa 17. Madrid, Akal, 2008.
- Adorno, Th. W., *Escritos musicales V*, Madrid, Akal, 2011.
- Aguilar, Carlos, *Cine y jazz*, Madrid, Cátedra, 2014.
- Agustín, José, *Tragicomedia mexicana I. La vida en México de 1940 a 1970*, México, Planeta, 2004.
- Agustín, José, *La Contracultura en México*, México, Debolsillo, 2004.
- Amin, Samir, *Los desafíos de la mundialización*, México, Siglo XXI, 2006.
- Anónimo, *Reglamento de la Comisión Mexicana para la Exposición Universal de Nueva Orleans*, México, Tipografía de la Secretaría de Fomento, 1884.
- Aragu Rodríguez, Domingo, *Los instrumentos de percusión*, La Habana, Editora musical de Cuba, 1995.
- Arana, Federico, *Guaraches de ante azul. Historia del roc mexicano*, Madrid, Electro Harmonix, 2002.
- Attali, Jacques, *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*, México, Siglo XXI, 2011.
- Aymes, Roberto, *Panorama del jazz en México durante el siglo XX*, México, Luzam, 2010.
- Bailón Vásquez, Fabiola, *Prostitución y lenocinio en México, siglos XIX y XX*, México, FCE, 2016.
- Bartra, Armando, *Exceso de Muerte. De la peste de Atenas la Covid-19*, México, FCE, 2022.
- Baudrillard, Jean, *La sociedad de consumo. Sus mitos, sus estructuras*, Madrid, Siglo XXI, 2009.
- Bennett, Roy, *Léxico de música*, Madrid, Akal, 2003.
- Berendt, Joachim Ernst, *El jazz. Su origen y desarrollo*, México, FCE, 1962.

- Berendt, Joachim E., *El jazz. De Nueva Orleans a los años ochenta*, México, FCE, 2002.
- Blancarte, Roberto, “La Iglesia católica en el México contemporáneo”, en Antonio Rubial, Brian Connaughton, et al. *La Iglesia católica en México*, COLMEX, México, 2021.
- Bloch, Marc, *Introducción a la historia*, México, FCE, 1952.
- Bonfil Batalla, Guillermo, *México profundo. Una civilización negada*, México, FCE, 2022.
- Bonte, Pierre; Michel Izard, *Diccionario de etnología y antropología*, Madrid, Akal, 2008.
- Bourdieu, Pierre, *Campo de poder, campo intelectual*, Montessor, 2002.
- Braudel, Fernand, *Las ambiciones de la historia*, Barcelona, 2002.
- Cárdenas Sánchez, Enrique, *Cuando se originó el atraso económico de México. La economía mexicana en el largo siglo XIX, 1780-1920*, Madrid, Editorial biblioteca nueva, 2003.
- Cárdenas, Enrique, “El proceso económico”, en Alicia Hernández Chávez (Coord.), *México. Mirando hacia adentro*, Madrid, Fundación Mapfre, Santillana, 2012.
- Carmona, Gloria, (Selección, introducción, notas y bibliografía), *Epistolario selecto de Carlos Chávez*, México, FCE, 1989.
- Charters, Samuel, “Reconstruyendo los orígenes”, en Lawrence Cohn, *Solamente blues*, Madrid, Odin, 1994.
- Clarke, Matthew, *Músicas del mundo: África*, Madrid, 1995.
- Contreras Soto, Eduardo, “Referencias fonográficas para la música popular urbana mexicana”, en Aurelio Tello (coordinador), *La música en México. Panorama del siglo XX*, México, FCE, CONACULTA, 2010.
- Copland, Aaron, *Cómo escuchar la música*, México, FCE, 2006.
- Corti, Berenice, *Jazz argentino. La música “negra” del país “blanco”*, Buenos Aires, Gourmet musical, 2015.
- Cupit, Scott, *Swing. Modas, música, cultura y pasos básicos*, México, Larousse, 2016.
- Dallal, Alberto, *El `dancing´ mexicano*, México, Oasis, 1982.
- Davis, Diane E., *El Leviatán. La ciudad de México en el siglo XX*, México, FCE, 1999.
- Davis, Miles, Quincy Troupe, *Miles. La autobiografía*, RLull, 1989.
- Delannoy, Luc, *¡Caliente! Una historia del jazz latino*, México, FCE, 2003.
- Delannoy, Luc, *Carambola. Vidas en el jazz latino*, México, FCE, 2012.
- Delannoy, Luc, *Convergencias*, México, FCE, 2012.
- Derbez, Alain, *El jazz en México. Datos para una historia*, México, FCE, 2001.

- Derbez, Alain, *El jazz en México. Datos para esta historia*, México, FCE, 2012.
- Derbez, Alain, “Jazz: localidades no agotadas (una lectura a brincos entre el jazz y la identidad aquí)”, en Xilonen María del Carmen Luna Ruiz y Jacinto Chacha Antele, *Culturas musicales de México*, volumen I, México, Secretaría de Cultura, 2018.
- Derry, T. K.; Trevol Williams, *Historia de la tecnología. Desde 1750 hasta 1900 (I)*, México, Siglo XXI, 2000.
- Dutrénit, Silvia, et. al, *El impacto político de la crisis del 29 en América Latina*, México, Conaculta, Alianza editorial, 1989.
- Ewen, David, *Historia de la música popular norteamericana. Las canciones populares, el teatro musical y el jazz en los Estados Unidos de América, desde la época colonial hasta nuestros días*, México, Novaro, 1965.
- Flores y Escalante, Jesús, *Historia documental y gráfica del danzón en México: Salón México*, México, Asociación mexicana de estudios fonográficos A. C., 2006.
- García Brizuela, Jaime, *Nuestro jazz*, México, Costa Amic, 1966.
- García Rojas, Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad en México, 1896-1930. Vivir de sueños. Volumen I, 1896-1920*, México, UNAM, IIE, 1996.
- García Rojas, Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad en México, 1896-1930. Bajo el cielo de México. Volumen II (1920-1924)*, México, UNAM, IIE, 2010.
- Garrido, Juan S., *Historia de la música popular en México*, México, Extemporáneos, 1974.
- Giménez Montiel, Gilberto, “La dinámica cultural”, en Gilberto Giménez Montiel, *Teoría y análisis de la cultura. Cultura y representaciones sociales*, CONACULTA, 2008.
- Gioia, Ted, *Historia del jazz*, Madrid, México, Turner, FCE, 1997.
- Gioia, Ted, *Blues. La música del Delta del Mississippi*, Madrid, Turner, 2010.
- Gioia, Gioia, *El canon del jazz. Los 250 temas imprescindibles*, Madrid, 2013.
- Gili, Richard, *Puro jazz. El jazz en su concepción original como base de las formas, estilos y tendencias que han ido surgiendo a lo largo de su historia*, Barcelona, Redbook, 2017.
- Godínez Orantes, Lester Homero, *La marimba. Un estudio histórico, organológico y cultural*, Guatemala, FCE, 2015.
- González de Bustamante, Celeste, “MUY BUENAS NOCHES”. *México y la televisión y la Guerra Fría*, México, FCE, 2015.
- González Marín, Silvia, *Prensa y poder político. La elección presidencial de 1940 en la prensa mexicana*, México, Siglo XXI, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, UNAM, 2006.

- González Rodríguez, Sergio, *Los bajos fondos. El antro, la bohemia y el café*, México, Cal y arena, 1990.
- González Velasco, Carolina, *Gente de Teatro. Ocio y espectáculos en la Buenos Aires de los años veinte*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- González Villegas, Rafael, *60 años de rock mexicano. Vol. 1. 1956-1979*, México, Ediciones B, 2016.
- Gómez-Quiñones, Juan; David R. Maciel, “Polvos de aquellos lodos”. Práctica política y respuesta cultural en la internacionalización del trabajo mexicano, 1890-1997”, en David R. Maciel y María Herrera-Sobek (Coordinadores), *Cultura al otro lado de la frontera*, México, Siglo XXI, 1999.
- Gruzinski, Serge, *La ciudad de México. Una historia*, México, FCE, 2004.
- Gorostiza, Francisco Javier, *Los ferrocarriles en la revolución mexicana*, México, Siglo XXI, 2010.
- Hemsey de Gainza, Violeta, *La improvisación musical*, Buenos Aires, Melos Ricordi Americana, 2007.
- Hobsbawm, Eric, *La era del capital, 1848-1975*, Buenos Aires, Crítica, 1998.
- Hobsbawm, Eric, *Historia de siglo XX*, Barcelona, Crítica, 2003.
- Hobsbawm, Eric, *Gente poco corriente. Resistencia, rebelión y jazz*, Buenos Aires, Crítica, 2013.
- Ibáñez Pérez, Reyna M.; Carmelita Cabrera Villa, *Teoría general del turismo: un enfoque global y nacional*, México, Universidad Autónoma de Baja California Sur, 2011.
- Janeiro, Pepe, “Jazz en México”, en Luc Delannoy, *Convergencias*, México, FCE, 2012.
- Jones, Leroi, *Blues people. La música negra en la América Blanca*, Barcelona, Lumen, 1969.
- Jones, Leroi, (Amiri Baraka), *Black Music. Free jazz y la conciencia negra 1959-1967*, Buenos Aires, Caja negra, 2007.
- Jurado, Miquel, *El río de la música. Del jazz y blues al rock. Desde Memphis a Nueva Orleans a través del Misisipi*, Barcelona, Redbook ediciones, 2019.
- Katz, Friedrich; Claudio Lomnitz, *El porfiriato y la revolución en la historia de México. Una conversación*, México, ERA, 2016.
- Korte, Helmut; Werner Faulstich, “El cine entre 1895 y 1924: una visión general”, en Helmut Korte y Werner Faulstich (coordinadores), *Cien años de cine. Una historia del cine en cien películas. Volumen I: 1895-1924. Desde los orígenes hasta su establecimiento como medio*, México, Siglo XXI, 1997.
- Lara, Agustín, *Canciones*. Edición e investigación de Pável Granados, México, Océano, 2008.
- Latham, Alison (Coord.), *Diccionario enciclopédico de la música*, México, FCE, 2008.

- Ledgard, Melvin, *Una incursión por la historia del cine latinoamericano*, Lima, FCE, PUCP, 2018.
- Leymarie, Isabelle, *Piano jazz. Una crónica del jazz clásico y moderno a través de sus pianistas*, Barcelona, Robinbook, 2019.
- Lincoln Collier, James, *Jazz. Canción tema de los Estados Unidos*, México, Diana, 1995.
- Lomelí Vanegas, Leonardo, *Liberalismo oligárquico y política económica. Positivismo y economía política del porfiriato*, México, FCE, 2018.
- López Poy, Manuel, *Todo blues. Lo esencial de la música blues desde sus orígenes a la actualidad*, Barcelona, Redbook ediciones, 2018.
- Lupo, Salvatore, *Historia de la mafia. Desde sus orígenes hasta nuestros días*, México, FCE, 2016.
- Malacara Palacios, Antonio, *Catalogo casi razonado del jazz en México*, México, Angelito editor, 2005.
- Malacara Palacios, Antonio, *Atlas del jazz en México*, México, Taller de creación literaria & START/PRO diseño y producción, 2016.
- Malmström, Dan, *Introducción a la música mexicana del siglo XX*, México, FCE, 2004.
- Martín-Barbero, Jesús, *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*, México, Editorial Gustavo Gili, 1991.
- Martínez Ocampo, Víctor Maximiliano, *Los restaurantes en la Ciudad de México: espacio, sociabilidad y mundo laboral a principios del siglo XX (1910-1915)*, Tesis de maestría en historia, UNAM, 2018.
- Mauleón, Héctor de, *El tiempo repentino. Crónicas de la Ciudad de México en el siglo XX*, México, Cal y Arena, 2017.
- Meillassoux, Claude, *Antropología de la esclavitud*, México, Siglo XXI, 2013.
- Menanteau, Álvaro, "Jazz en Chile: un espacio de tensiones entre la modernidad y la identidad", en Julián Ruesga Bono (Coordinador), *Jazz en español. Derivas hispanoamericanas*, México, Universidad Veracruzana, 2003.
- Menanteau, Álvaro, *Historia del jazz en Chile*, Santiago de Chile, Ocho Libros Editores, 2006.
- Mendoza Gutiérrez, Gerardo, *Orígenes del jazz en México, 1923-1928 (Un acercamiento histórico desde El Universal Ilustrado)*, Tesis de Licenciatura en Historia, UNAM, 2021.
- Mercado Villalobos, Alejandro, *La educación musical en Morelia 1869-1911*, México, UMSNH, 2015.
- Mocada García, Francisco, *Teoría de la música*, México, Ricordi, 1995.
- Montañez Pico, Daniel, *Marxismo negro. Pensamiento descolonizador del Caribe anglófono*, México, Akal, 2020.

- Monroy Casillas, Ilihutsy, “En torno a una exhibición de charleston en la Escuela Nacional Preparatoria, 1926”, en *Correo del maestro*. Revista para profesores de educación básica, México, mayo de 2014, año 18, núm. 216.
- Morales, Salvador, *La música mexicana*, México, Universo, 1981.
- Moreno Rivas, Yolanda, *Historia de la música popular mexicana*, México, Alianza, 1979.
- Morgan, Edmund, *Esclavitud y libertad en los Estados Unidos. De la colonia a la independencia*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2009.
- Morgan, Kenneth, *Cuatro siglos de esclavitud trasatlántica*, Barcelona, Crítica, 2017.
- Moyano Pahissa, Angela, “Diversidad sociocultural: inmigrantes, indios, religión”, en Angela Moyano Pahissa y Jesús Velasco, *EUA. Documentos de su historia socioeconómica I*, México, Instituto de investigaciones Dr. José María Luis Mora, 1988.
- Ornelas Herrera, Roberto, “Radio y cotidianidad en México (1900-1930)”, en Aurelio de los Reyes (Coord.), *Historia de la vida cotidiana en México*. Tomo V. Siglo XX. Campo y ciudad. Volumen 1, México, FCE, Colmex, 2014.
- Pancorbo, Luis, *Abecedario de antropologías*, Madrid, Siglo XXI.
- Paredes Pacho José Luis, Enrique Blanc, “Rock mexicano, breve recuento del siglo XX”, en Aurelio Tello (coordinador), *La música en México. Panorama del siglo XX*, México, FCE, CONACULTA, 2010.
- Pareyón, Gabriel, *Diccionario enciclopédico de música en México*, México, Universidad Panamericana, 2006.
- Peña, Héctor, *La ruta del jazz. Itinerario del jazz en Michoacán durante el siglo XX*, tomo I, México, Jazztival, Jazz& Cultura, A. C., 2019.
- Peralta Sandoval, Sergio, *Hotel Regis. Un protagonista del siglo XX*, México, Diana, 2015.
- Peredo Castro, Francisco; Federico Dávalos Orozco (coordinadores), *Historia sociocultural del cine mexicano. Aportes al entretejido de trama (1896-1966)*, México, UNAM, 2016.
- Pozas Horcasitas, Ricardo, *La democracia en blanco: el movimiento médico en México, 1964-1965*, México, Siglo XXI, 1993.
- Pujol, Sergio, *Jazz al sur. La música negra en la Argentina*, Buenos Aires, Emecé, 1992.
- Purcell, Fernando, *¡Muchos extranjeros para mi gusto! Mexicanos, chilenos e irlandeses en la construcción de California, 1848 y-1880*, Santiago, FCE, 2016.
- Quirarte, Xavier, *Ritmos de la eternidad*, México, CONACULTA, 1998.
- Reina, Leticia, *Las rebeliones campesinas en México (1819-1906)*, México, Siglo XXI, 1980.

- Roitman Rosemann, Marcos, *Por la razón o por la fuerza. Historia y memoria de los golpes de Estado, dictaduras y resistencias en América Latina*, Madrid, Siglo XXI, 2019.
- Rosas Olvera, Alejandra, *Rafael Méndez. Homenaje al trompetista mexicano*, México, INDAUTOR, 2016.
- Roura, Víctor, *El viejo vals de casa. Textos de periodismo musical*, México, Universidad Autónoma de Puebla, 1984.
- Roura, Víctor, *Y los vecinos tocando*, México, Daga editores, 1999.
- Rubli, Federico, *Estremécete y rueda. Loco por el rock and roll*, México, Casa Veerkamp, 2007.
- Sablosky, Irving L., *La música norteamericana*, México, Diana, 1971.
- Saborit, Antonio, (coordinador), *El Universal Ilustrado. Antología*, México, FCE, El Universal, 2017.
- Saldívar, Gabriel, *Historia de la música en México*, México, SEP, 1934.
- Santamaría, Francisco J., *Antología Folclórica y Musical de Tabasco*, México, Instituto de Cultura de Tabasco, 1985.
- Scott, James C., *Los dominados y el arte de la resistencia*, México, Era, 2000.
- Segell, Micheal, *El cuerno del diablo. La historia del saxofón, de la novedad escandalosa al rey de lo cool*, México, Paralelo 21, 2015.
- Sheridan, Guillermo, *Los contemporáneos de ayer*, México, FCE, 2003.
- Southern, Eileen, *Historia de la música negra norteamericana*, Madrid, Akal, 2001.
- Suárez Montoya, Aurelio, *El infarto de Wall Street: 2008. Economía de los Estados*, Bogotá, Ediciones Aurora, 2009.
- Sublette, Ned, *The World That Made New Orleans. From Spanish Silver to Congo Square*, Chicago, Lawrence Hill Books, 2008.
- Taracena, Alfonso, *La verdadera revolución mexicana (1928-1921)*, México, Porrúa, 1992.
- Tenorio Trillo, Mauricio, *Artifugio de la nación moderna. México en las exposiciones universales, 1880-1930*, México, FCE, 1998.
- Tibol, Raquel, *Pedro Cervantes*, México, Sepsetentas, 1974.
- Tirro, Frank, *Historia del jazz clásico*, Barcelona, Robinbook, 2001.
- Uruchurtu Suárez, Alfredo, *Del único mexicano en el TITANIC, del REGENTE de HIERRO y otros URUCHURTU (Apuntes de relatos y anécdotas familiares)*, EDAMEX, México, 2004.
- Vadillo López, Claudio de Jesús, *La historiografía política mexicana al diván del análisis: 1970-2000*, México, Navarra, 2016.

- Valdaliso, Jesús María; Santiago López, *Historia económica de la empresa*, Barcelona, Crítica, 2007.
- Valdivia, Benjamín, “La vanguardia estridentista”, en Rogelio Guedea (coordinador), *Historia crítica de la poesía mexicana*, México, FCE, 2015.
- Vanderwood, Paul *Desorden y progreso, bandidos, policías y desarrollo mexicano*, México, Siglo XXI.
- Vilar, Pierre, *Iniciación al vocabulario del análisis histórico*, Barcelona, Critica, 1999.
- Villoro, Luis, *Los grandes momentos del indigenismo en México*, México, FCE, 2021.
- Warrack, John, “El romanticismo”, en Alison Latham (coordinadora), *Diccionario enciclopédico de la música*, México, FCE, 2014.
- Wolf, Eric, *Europa y la gente sin historia*, México, FCE, 2016.
- Wright, G., “Prosperidad, progreso y esclavitud americana”, en Peter Temin (Compilador), *La nueva historia económica. Lecturas seleccionadas*, Madrid, Alianza Universidad, 1984.
- Wright, G., “Un estudio econométrico de la producción y comercio del algodón, 1830-1860”, en Peter Temin (compilador), *La nueva historia económica. Lecturas seleccionadas*, Madrid, Alianza, 1984.
- Zea, Leopoldo, *El positivismo en México. Nacimiento, apogeo y decadencia*, México, FCE, 1981.
- Zinn, Howard, *La otra historia de los Estados Unidos*, México, Siglo XXI, 2010.
- Zuckermann, Alberto; Susana Ostolaza, *El jazz en el Palacio de Bellas Artes (1962-2011)*, México, INBAL, 2014.
- Zuckermann, Alberto, *El jazz en la Ciudad de México, 1960-1969*, México, FCE, 2022.
- Hemerografía**
- Bailón Vásquez, Fabiola, “El Cuerpo de la Policía Femenil: imágenes y representaciones, Ciudad de México, 1930”, en Secuencia. Revista de historia y ciencias sociales, Núm. 107, Instituto de Investigaciones Dr. José María Mora, mayo-agosto, 2020, DOI: <http://orcid.org/0000-0003-1745-6680>
- Cine Mundial*. Un diario deferente, enero de 1955-marzo de 1963.
- Cottom, Bolfy, “La Orquesta Típica de la Ciudad de México: nuestro patrimonio cultura”, en *Km Cero*. Revista cultural sobre el Centro Histórico de la Ciudad de México, No. 105, agosto 2017.
- Chamorro Escalante, Jorge Arturo, “El papel de los Griots como cantores-historiantes y mediadores sociales”, en *Relaciones*, año 1993, volumen 14, número 53.
- Derbez García, Edmundo, “Los grandes bailes con las grandes orquestas”, en *Música en Monterrey. Revista de literatura musical*, vol. 3, Núm. 15, diciembre de 2020.

- Diario del Hogar*. Periódico de las familias, julio de 1884-septiembre de 1885.
- Durán, L., “El ritmo de las ondas. La radio en México”, *Algarabía*. 2014, Número 119.
- Excelsior*. *El periódico de la vida nacional*, 15 de junio de 2006, Año XC, tomo III, núm. 32, 425, p. 4.
- Garrido, Pablo, “Recuento integral del jazz en Chile”, en *Para todos. Cine. Radio. Lectura*, Santiago de Chile, número 29, enero de 1935.
- Grunstein Dickter, Arturo, “Segregación y discriminación: el nacimiento de Jim Crow en el sur de los Estados Unidos”, en *El cotidiano*, México, UAM, noviembre-diciembre 2005, número 134, volumen 21.
- Imparcial, El*, Julio de 1909.
- Jornada, La*, diciembre de 2021.
- López Guzmán, Rafael; Aurora Yartzeth Avilés García, “Presencia mexicana en las exposiciones universales. El pabellón “morisco” de Nueva Orleans (1884)”, en *Awraq: Revista de análisis y pensamiento sobre el mundo árabe e islámico contemporáneo*, número 11, año 2015, <http://www.awraq.es/blob.aspx?idx=5&nId=126&hash=0886740a7f294cc748daa83684b8f497>, [acceso: 4 de junio de 2021].
- Lugo Viñas, Ricardo, “La revolución del jazz. La explosión musical que conmocionó a México a principios del siglo XX”, en *Relatos e historias en México*, agosto de 2017, Año IX, No. 108.
- Lugo Viñas, Ricardo, “Rafael Méndez, el más grande trompetista”, en *Relatos e historias de México*, número 102, disponible en <https://relatosehistorias.mx/nuestras-historias/rafael-mendez-el-mas-grande-trompetista>, [acceso: 13 de agosto de 2021].
- Menanteau, Álvaro, “Percepciones y recepciones del jazz en Chile”, en *Catedra de Artes*, Facultad de Artes, Pontificia Universidad Católica de Chile, no. 6, 2009, pp.43-60.
- Meyer, Jean, “Dos siglos, dos naciones: México y Francia, 1810-2010”, en *Documentos de trabajo del CIDE*, número 72, México, Centro de Investigación y Docencia Económicas, 2011.
- Monitor Republicano, El*, julio de 1884-septiembre de 1885.
- Moreno Rivas, Yolanda, “Cuando escuches este vals (notas sobre la música pianística del siglo XIX mexicano), en *La Cultura en México, Suplemento de ¡Siempre!*, No. 760, 7 de septiembre de 1976.
- Nacional, El*, abril de 1884-septiembre de 1885.
- Nacional Revolucionario, El*, julio de 1929-diciembre de 1930.
- Pozas Horcasitas, Ricardo, “El movimiento médico en México, 1964-1965”, en *Cuadernos Políticos*, número 11, enero-marzo de 1977.

Ramírez Sáiz, Juan Manuel, “Turismo y medio ambiente: el caso de Acapulco”, en *Estudios demográficos y urbanos. El Colegio de México*, vol. 2, núm. 3, septiembre-diciembre de 1987, pp. 479-512.

Tiempo, El, Diario Católico, julio de 1884-septiembre de 1885.

Universal, El, El gran diario de México, febrero de 1921-1939

Universal Ilustrado, El, Semanario artístico popular, junio de 1917- marzo, abril, agosto, noviembre de 1921, enero, mayo de 1922, septiembre de 1927.

Unomásuno, diciembre de 1981.

Vértiz De La Fuente, Columba, “El Circo Atayde lanza un SOS”, en *Proceso*, 22 de abril de 2018, núm. 2164.

Womack, Jr., John, “La economía de México durante la Revolución, 1910-1920: historiografía y análisis”, en *Argumentos*, vol.25 no.69, mayo/agosto, México, 2012.

Mesografía

Atzmon, Gilad, “¡Salvemos el jazz! Fue la música de la revolución, pero ahora es el suave sonido del capital. Sin embargo, todavía es posible salvar el jazz”, en <https://rebellion.org/salvemos-el-jazz/> [acceso: 22 de diciembre de 2021].

Castañeda, José, “Lorenzo Tio, un mexicano precursor del jazz en Nueva Orleans”, en <https://fonotecadelaciudad.blogspot.com/2007/04/el-largo-y-sinuoso-camino-de-la.html> [acceso: 12 de mayo de 2021].

“Charla: Tijuana: 100 años de música, gráfica 1918-2018, con Arturo Arrizón”, en <https://www.facebook.com/watch/?v=522410045474779> [acceso: 12 de julio de 2021].

Davalos Orosco, Federico, “El cine mexicano en 1920”, en *Revista de la Universidad de México*, disponible en: <https://www.revistadelauniversidad.mx/articulos/a79178cd-01ba-425e-bc1b-023f8db446dc/el-cine-mexicano-en-1920> [acceso: 7 de septiembre de 2021].

EcuRed, “Manuel Pérez”, en https://www.ecured.cu/index.php/Manuel_P%C3%A9rez [acceso: 15 de mayo de 2021].

Goñi, Uki, “La historia oculta de la Argentina negra”, en <https://rebellion.org/la-historia-oculta-de-la-argentina-negra/>, [acceso: 16 de julio de 2021].

Grandin, Greg, “Los huesos blanqueados de los muertos”, en <http://www.rebellion.org/noticia.php?id=181352> [acceso: 10 de diciembre de 2019].

Majfud, Jorge, “Consumismo, otra herencia del sistema esclavista”, en *La Haine. Proyecto de desobediencia informática*, disponible: <https://www.lahaine.org/mundo.php/consumismo-otra-herencia-del-sistema>, [acceso: 23 de junio de 2021].

- Monroy Casillas, Iihutsy, “En torno al `Reglamento de la Orquesta de Jazz` de un estudiante de la Escuela Nacional de Música”, disponible en https://www.correodelmaestro.com/publico/html5102016/capitulo2/en_torno_al_reglamento_de_la_orquesta_de_jazz.html [acceso: 31 de diciembre de 2020].
- Montoya Arias, Luis Omar, “Bandas de viento, traición e identidad en el sur de Guanajuato”, en *Revista Digital Universitaria*, 1 de diciembre de 2009, volumen 10, núm. 12, en https://www.ru.tic.unam.mx/bitstream/handle/123456789/1576/art95_2009.pdf?sequence=1 [acceso: 20 de julio de 2021].
- Ochoa Gautier, Ana María, “Nueva Orleans, la permeable margen norte del Caribe”, en *Nueva Sociedad*, No. 201, enero-febrero 2006, disponible en https://static.nuso.org/media/articles/downloads/3311_1.pdf [acceso: 1 de abril de 2021].
- Ortiz Bulle Goyri, Alejandro, “El teatro de revista mexicano. Una forma de periodismo escénico”, disponible en: <http://zaloamati.azc.uam.mx/handle/11191/1653> [acceso: 21 de octubre de 2020].
- Ponce, Roberto, “Homenaje al compositor Luis Arcaraz (1910-1963)”, en *Proceso*, miércoles, 19 de junio de 2013, en <https://www.proceso.com.mx/cultura/2013/6/19/homenaje-al-compositor-luis-arcaraz-1910-1963-119867.html>, [acceso: 30 de octubre de 2021].
- Rodríguez Ruidíaz, Armando, “La influencia de la música cubana en la norteamericana y la binarización del Swing”, en https://www.academia.edu/40041175/La_influencia_de_la_m%C3%BAsica_cubana_en_la_norteamericana_y_la_binarizaci%C3%B3n_del_Swing, [acceso: 26 de mayo de 2021].
- Santiesteban, Argelio, “Juventino Rosas: adiós frente a las olas”, en <https://www.cubahora.cu/blogs/flashazos/juventino-rosas-adios-frente-a-las-olas> [acceso: 6 de mayo de 2021].
- Segura, Luisen, “Papa Jack’ Laine, en las profundidades de Nueva Orleans”, *Drugstore Magazine cultural*, disponible en <https://drugstoremag.es/2016/06/papa-jack-laine-en-las-profundidades-de-nueva-orleans/> [acceso: 29 de abril de 2021].
- Sluyter, Andrew; Gibson, Annie McNeill; Watkins, Case y Chaney, James, "Vínculos Históricos entre Nueva Orleans, Luisiana y Cuba" (2017). Faculty Publications, en <https://digitalcommons.lsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1000> [acceso: 13 de abril de 2021].
- Sublette, Ned, “Lo latino y el jazz”, 2010, disponible en https://www.academia.edu/15337887/THE_LATIN_AND_THE_JAZZ_Ned_Sublette_jalc_org_cuba, [acceso: 10 de julio de 2021].
- Zuk, Eva María, José Antonio Robles Cahero, “Vals Capricho”, disponible en www.revistas.unam.mx/index.php/archipelago/article/download/ [acceso: 10 de abril de 2021].

Filmografía

El Jazz en México. Una historia sincopada. Inmemorian. XEIPN. Canal Once. Eric Montenegro, et al. Clasificación A. México, 2005.

Juan José Calatayud. Comúnmente insólito. CNI. Canal 40.

Documentos

Archivo General de la Nación, Instituciones Gubernamentales: época moderna y contemporánea, Administración Pública Federal S. XIX, Fondo Fomento, Serie Exposiciones, Cajas 71, 72, 74, 75, 80, 81, 85, 86 y 87.

Universidad Nacional Autónoma de México, Fondo Universidad, Sección Rectoría, Serie 3/19, caja 1, años 65-66, expedientes 2283, 7276, 5860.

Entrevistas

Agüero, Salvador. 8 de enero de 2008, Ciudad de México.

Contreras, Fortino. 8 de febrero de 2007, Ciudad de México.

González, Gonzalo. 25 de enero de 2007, Ciudad de México.

Marichal, Fredy. 3 de enero de 2007, Ciudad de México.

Ruiz Pasos, Víctor. 1 y 10 de febrero de 2007, Ciudad de México.

Anexo 1

Músicos de Latinoamérica y el Caribe en Nueva Orleans

Músico	Lugar de nacimiento	Instrumento	Periodo de vida
Louis Moreau Gottschalk	Nueva Orleans (descendiente de inmigrantes haitianos)	Piano	1829-1869
Orquesta del Octavo Regimiento de Caballería (OORC)	Michoacán, México		1884-1885
Encarnación Payén	Ciudad de México	Director de la Orquesta del Octavo Regimiento de Caballería del Ejercito Mexicano (OORCEM)	
Ricardo Castro	Durango, México	Piano	1864-1907
Sebastián E. de Yradier	País Vasco	Piano y composición	
Joe Viscara	México	Saxofón	
Florenzo Ramos	Nuevo León, México	Saxofón (multiinstrumentista)	
Juventino Rosas (José Juventino Policarpo Rosas Cárdenas)	Guanajuato, México	Violín (multiinstrumentista)	1868-1894
Thomas Louis Marcos Tio	Nueva Orleans	Clarinete	Nació en 1826
Louis Marcos Tio	Veracruz, México	Clarinete	Nació en 1862
Lorenzo Tio	Tamaulipas, México	Clarinete	Nació en 1867
Lorenzo Anselmo Tio	Nueva Orleans	Clarinete	Nació en 1893
Luis Papa Tio	Nueva Orleans	Clarinete	

Manuel Pérez	México/Cuba	Corneta	1863-1946
--------------	-------------	---------	-----------

Anexo 2

Músicos mexicanos, afroamericanos y afrocubanos en México a principios de siglo XX

Músico	Lugar de nacimiento	Instrumento	Periodo de vida
José Novo “El Negro Batista”	La Habana, Cuba	Dirección de la Cuba Jazz Band	
Ferdinand Joseph LaMenthe (Jelly Roll Morton)	Gulfport, Luisiana (EU)	Piano y composición	20 de septiembre de 1885- 10 de julio de 1941
Pedro Peralta Manríquez	Tijuana, Baja California, México		
Humberto Peralta	Tijuana, Baja California	Piano	
Rodolfo Peralta	Tijuana, Baja California	Batería	
José Madrigal Salazar	Tijuana, Baja California		
Cheché Sánchez	Tijuana, Baja California	Saxofón y clarinete	
Raúl Lizárraga	Tijuana, Baja California	Dirección de orquesta	
Jesús Avilés “El Ponchón”	Tijuana, Baja California	Trompeta	
Tomás Núñez	Tijuana, Baja California	Dirección de orquesta	
Simón Fernández Rizo	Tijuana, Baja California	Violín	
Adolfo Andrade Mendoza	Tijuana, Baja California	Dirección de orquesta (1920-1925)	
Jesús García	Tijuana, Baja California	Trombón	
Salvador Prospero Román	Tingambato, Michoacán	Piano, composición	1915-1985
Guillermo Gil Díaz	Michoacán	Piano	

Rafael Méndez	Michoacán	Trompeta	
Cecilio Cupido (hijo).	Cunduacán, Tabasco	Guitarra, composición	1883-1957
Luis Jáidar	Villahermosa, Tabasco	Piano, composición	
Jesús “Chuy” Irigoyen Rasgado	Asunción Ixtaltepec, Oaxaca	Canto, composición	Nacido en 1907
José Alfonso Palacios		Composición (foxtrot)	
Higinio Ruvalcaba		Composición (foxtrot)	
José Alfonso Palacios.		Composición, piano (foxtrot)	
Emilio Fernández		Composición (foxtrot)	
Emilio D. Uranga		Composición (foxtrot)	
Ángel Rabanal		Composición (foxtrot)	
Carlos Espinosa de los Monteros	Puebla	Composición (foxtrot)	
Miguel Macías Femat	Aguascalientes	Composición (foxtrot)	
Leonor Flores		Composición (foxtrot)	
Belisario de Jesús Espinosa	Monterrey, Nuevo León	Composición (foxtrot)	
Federico Ruiz		Composición (foxtrot)	
Tomás Ponce Reyes	La Habana, Cuba	Composición (foxtrot)	
Ramón Márquez		Composición, dirección de orquesta	

Pablo Beltrán Ruiz	Los Mochis, Sinaloa, México	Composición, dirección de orquesta	1915-2008
Luis Arcaráz	Ciudad de México	Composición, piano, arreglo, dirección de orquesta	1910-1963
Gonzalo Curiel	Guadalajara, Jalisco, México	Composición, arreglo, dirección de orquesta	1904-1958
José Dámaso Pérez Prado	Matanzas, Cuba	Composición, arreglo, dirección de orquesta	1916-1989

Anexo 3

Músicos latinoamericanos en México a mediados de siglo

Músico	Lugar de nacimiento	Instrumento	Periodo de vida
Guadalupe “Lupe” López	Salvatierra, Guanajuato, México	Trompeta	1926
Fortino “Tino” Contreras	Ciudad Juárez, Chihuahua, México	Batería	1924
Gonzalo González Lloval	Monterrey, Nuevo León	Batería	1931-2012
Tomás “La negra” Rodríguez	Tuxpan, Veracruz, México	Saxofón	1930
Héctor Hallal “El Árabe”.	Sinaloa, México	Saxofón	
Salvador Agüero	Ciudad de México	Batería, flauta, percusión	1926
Félix Agüeros	Ciudad de México	Batería	
Víctor Ruiz Pasos	Veracruz	Bajo y contrabajo	1930-2020
Cecilio “Chilo” Morán	Concordia, Sinaloa	Trompeta	1930-1999
Alfredo García Manzo	Guatemala, Guatemala	Piano	1926-2004
Ponchito Martínez	Acatlán de Osorio, Puebla	Saxofón	1928
Leonardo Acosta	Huetamo, Michoacán		1930
Mario Patrón	Mazatlán, Sinaloa, México	Piano	1935
Chucho Zarzosa	San Luis Potosí	piano	
Juan Ravelo	Parral, Chihuahua	Saxofón	
Cesar Molina		Trompeta	
Nacho Rosales		Trompeta	
Freddy Guzmán	Ciudad Juárez		

Adolfo Sahagún		Saxofón	
Cuco Valtierra	Torreón, Coahuila, México	Saxofón	
Arturo “Chico” O’Farrill	La Habana, Cuba	Dirección de orquesta, arreglos y trompeta	1921

Anexo 4

Bares de jazz y cabarets en México

Bar	Lugar	Fecha de fundación	Administración
“Jazz-Bar”	Avenida Nuevo León número 16, Colonia Condesa, Ciudad de México	El 1 de diciembre de 1956	Genaro Morán
Jazz-Bar “El Yuma”	Calle Amberes, Zona Rosa, colonia Juárez, Ciudad de México		Hermanos Fábregas
Jazz-bar “El Eco”.	Ciudad de México	1957	
Jazz-Bar “El Rúa”	Ciudad de México	1958	
Jazz-Bar “Astoria”	Ciudad de México	Mayo de 1958	Chilo Morán
Jazz-Bar “Riguz”	Avenida Insurgentes Sur, frente al Parque Hundido, Ciudad de México		
Night Club	Avenida Juárez, colonia Centro, Ciudad de México	1958	
Jazz-Bar “L` Hardy”	Avenida Independencia número 17, colonia Centro, Ciudad de México	1958	
Jazz-Bar “El Cuate”	Niño Perdido 148 esquina con Juan de Dios Peza, Ciudad de México	1960	René García
Jazz-Bar “El Acuario”	Insurgentes Sur 953, Colonia del Valle, Ciudad de México	1960	Carlos Macías
Jazz-Bar “Semíramis”	Calle de Florencia, Zona Rosa, colonia	1960	

	Juárez, Ciudad de México		
Jazz-Bar 33	Avenida Juárez, colonia Centro, Ciudad de México	1960	
Jazz-Bar “Manolo`s”	Calle López y Avenida Juárez, colonia Centro, Ciudad de México	1960	
Jazz-Bar “El Cardini”	Avenida Morelos 98, colonia Juárez	1960	
Cabaret “El Patio”	Calle de Atenas número 9, colonia Juárez, Ciudad de México	1938-1994	Vicente Miranda y Conchita Vélez
Cabaret “El Wai-ki-ki”	Avenida Reforma 13, junto “Al Caballito”, Ciudad de México	Periodo de auge: los años de 1940	
Cabaret “Kalúa”	Acapulco, Guerrero	1955-1956	
Cabaret “La Fuente”	Insurgentes Sur 890 y San Antonio, Colonia del Valle, Ciudad de México	1950-1965	
Cabaret “Los Globos”	Insurgentes Sur 810, Colonia del Valle, Ciudad de México	1959	

Anexo 5

Entrevista al bajista y contrabajista Víctor Ruiz Pasos, 1 de febrero de 2007, Ciudad de México⁹⁰⁸

¿Qué es jazz?

El jazz es para mí improvisar. No nada más improvisar como actualmente conocen muchos muchachos: ¿Y tú que tocas? Bueno, toco jazz, toco tipo jazz, free jazz...free jazz...; pero solo están tocando, tocando, tocando, y no es sobre un fundamento armónico. El jazz realmente como lo vemos los jazzistas es eso: la improvisación sobre un fundamento armónico que corresponde a otra melodía. O después que se tocó la melodía ahí es donde comienza el jazz; la improvisación de cada uno de los músicos que participan en el grupo, pero sobre una base dada. Porque al tocar la melodía también pierde su estructura armónica. Y de acuerdo a su estructura pues le quitas la melodía y te queda la estructura armónica. Ahí es donde entra el desarrollo de la improvisación, sobre una base dada. El free jazz no tiene eso. Todo mundo dice: “es que yo toco free jazz”, pero ¡primero toca lo demás! Toca sobre algún tema. Has jazz sobre un tema dado. El free jazz no tiene tema.

Nosotros hicimos una grabación con Clare Fischer en una ocasión que vino aquí. Él era el arreglista en aquel tiempo de Los Jairos, unos cantantes. Mariano Rivera Conde quien era director artístico de la RCA Víctor se le ocurrió: “oye, por qué no haces un disco ya que estas aquí”. Y sí, hicimos el disco. Fue en 1956, algo así. Hicimos varios temas. Pero de repente Clare le dice a Salvador: “agarras una forma rítmica, pero invariable. Si comenaras allí se tiene, seguro, sin cambio. Luego me dice: “ahora toca tú”. Toco, “sí, lo que quieras” ¿Sobre qué tono? “Sobre lo que a ti se te ocurra, no hay tonalidad”. Estábamos tocando y tocando. Y entra después haciendo también figuras. ¿Sobre qué base? “Ninguna base, nada más sobre lo que se esté produciendo en esos momentos, sin ningún cambio definido”. Cada quien lleva su camino. Eso es lo que viene siendo el free jazz. Por eso es tan socorrido en la nueva generación. La generación que cree que son los pioneros del jazz en México, cuando eso comenzó en los años cincuenta, cuando no vivían todavía. Los periodistas Antonio Malacara y Alain Derbez y algunos funcionarios del Palacio de Bellas Artes estuvieron promoviendo eso en el 2006. En la sala principal se hizo un homenaje y entrega de preseas a los diez pioneros del jazz en México. De esos

⁹⁰⁸ Falleció el 8 de julio de 2020 en la Ciudad de México.

solo algunos se salvan; que sí realmente son buenos músicos. Pero no lo conocen a uno. No tiene conocimiento de eso.

Es bueno que como Antonio o Alain Derbez y otra persona que no me acuerdo, y ahora tú también, están involucrados en esta cuestión, porque con lo que consigas de información vas a escribir algo acerca del jazz. Cosa que les va abrir los ojos a los jóvenes para que no crean que ellos son los que están haciendo jazz. Todo eso empezó desde los años cincuenta, cuando había grandes orquestas que se conformaban de veintidós, veinte, dieciocho, dieciséis; como la de Juan García Esquivel, un orquestón. No un grupito de cinco, seis, siete personas, no, ¡Orquestas! Se tocaban arreglos que se compraban en Estados Unidos. Arreglos que hacían gente como Héctor Hallal “El Árabe”, Cuco Valtierra, Jorge Ortega o Pablito Jaimes, de la época de los años cincuenta.

Ahora, algunos de ellos en la batalla han caído, ya no están, pero eso no quiere decir que no hayan existido. Yo, ahora sí que, de los pioneros del jazz en México, y de los que vamos quedando todavía, somos pocos ya, pero afortunadamente, gracias a Dios, aquí sigo tocando a los 76 años. Esa es mi edad. Si Dios quiere el 31 de marzo, en este año serán 77 años. Sigo tocando jazz en trío en un lugar que se llama *El Rincón Polaco*. Al dueño se le ocurrió mandarnos a hacer tarjetas con nuestro nombre, cosa que es inusual. Ahí estoy nada más los viernes. Estamos en trío: Salvador Agüero, Luis Cepeda y yo, Vitillo. Los martes como a las diez de la noche continuamos trabajando en otro lugar que se llama *La Alcantarilla* que está por la Avenida Toluca y donde se junta con la calzada Desierto de los Leones. Hay tres locales ahí. Uno que es un bar, el otro un restaurant *Las Gaoneras* y dentro del mismo está *La Alcantarilla*. Allí tocamos en quinteto e interpretamos dixieland, también es jazz, pero de los principios.

¿Qué encuentra en el jazz?

Encuentro libertad. Libertad que no hay que confundirla con libertinaje, sí. La libertad está condicionada siempre, y en cierta forma, pues se ha confundido con libertinaje. Libertad de poder expresarnos, de poder decir que cosa es lo que sientes, siempre y cuando no sobre pases las leyes. Es lo mismo que sucede con el jazz. El jazz te da libertad de expresión. Antes de darte libertad de expresión, como el idioma castellano, a más palabras que conozcamos, mejor nos expresamos. Eso mismo pasa con el jazz. A más estudio tengas sobre el instrumento, más facilidad tienes de poder expresar lo que tú quieras decir por medio de la música. Eso es jazz también: libertad que no te da ninguna

otra música. Bueno, me refiero al tratar de comparar con la clásica. Sin embargo, dentro de esta ha habido algunas composiciones en las que el ejecutante también improvisa algo de lo que puede hacer. Muy pocas porque hay restricción. Allí si hay mucha restricción. Con el jazz la única restricción es que no tengas conocimiento del instrumento. Debemos tener conocimiento del instrumento, sobre qué armonías estas tocando. No es solo dar pitidos por pitidos.

¿Qué influyó en usted para que se dedicara a la música?

La música misma. A parte de eso, mis dos abuelos materno y paterno eran músicos. Mi familia, por parte de mi madre; un tío que también tocaba contrabajo y tocaba violín allá en Veracruz. Mi abuelo tocaba el bajo, el violín el chelo, el trombón de pistones, el piano, la guitarra y el bombardino. Algo sorprendente para mí porque ha pasado la vida, pues, primero estudiando. Como yo uso otra afinación que no utiliza nadie más, entonces tengo que estar siempre estudiando, practicando para poder dominar esa afinación. Yo no uso la normal. De repente digo: es que mi afinación es anormal, para personas anormales. Y esas las encabezo yo.

¿En dónde empezó su actividad como músico profesional?

En Veracruz. Estaba estudiando contabilidad. No me recibí de contador por la música. Estaba estudiando violín. Cuando comencé, con mi abuelo Agustín Gregorio Pazos, tenía aproximadamente unos dieciséis años. Él fue el quien me enseñó solfeo que era el método de Hilarión Eslava. En varias escuelas de música ahora han optado por varios métodos. El método donde muchos de nosotros estudiábamos música en aquellos tiempos era el método de don Miguel Hilarión Eslava. Mi padre era violinista también. Una hermana de mi padre tocaba el violín, otra de sus hermanas era saxofonista. Entonces la música es herencia genética, yo creo.

¿Qué tocaba?

De todo, de todo. Cuando comencé en Veracruz tocaba con un sexteto de cuerda. Interpretábamos cosas de oberturas, zarzuelas, operetas, ópera. Después de ahí me hablaron para entrar en un son tropical, El Son Tropical Veracruz. Se tocaba música tropical. Nadie en ese tiempo usaba la palabra. Con esa se generalizaron los distintos ritmos y expresiones de la música tropical. Ahora le llaman salsa, todo lo que suena a tropical es salsa. Antes esa palabra no existía. Salsa era solo la del picante para comer.

Esa palabra es nueva en la música. Dentro de esa está el guaguancó. Está la quena, la guaracha, el son, muchas otras. La música tropical tiene su característica y su nombre en cada forma rítmica, pero actualmente se llama salsa.

¿Algún músico de jazz influyó en usted?

Estadounidenses... ¡Todos! Seguro. Contrabajistas como Ray Brown, Ron Carter. Ya después los que han ido apareciendo. Jaco Pastorius, solo que tocaba el bajo eléctrico. John Carter, también de esa época; a parte del bajo toca o tocaba el chelo. Otros como Charles Mingus, contrabajista y compositor; después comenzó a tocar el piano, pero para mí, nunca debió de haber dejado el bajo porque nunca fue un notable pianista. Por el contrario, como contrabajista sí fue notable.

¿En qué orquesta se inició como músico de jazz?

Cuando comencé tocando aquí en 1950 con la orquesta de Larry Sonn. Él fue trompetista, un músico que llegó a México con una orquesta formada por músicos estadounidenses. Estuvieron trabajando por un tiempo en *El Cirus*, un restaurant de mucha categoría, estaba en las Lomas de Chapultepec. Primero estaba por Reforma, pero después lo pasaron a las Lomas. Con esa orquesta quería entrar cuando llegué aquí. Apenas me acababa de inscribir en el sindicato y luego me dijeron allí que: “no, no, no, ese muchacho acaba de llegar. ¿Cómo? Esos trabajos son para gente que ya tiene más años aquí”. Y no me dejaron entrar. Este hombre, Larry Sonn, se quedó en México y formó su orquesta. Ya después que se acabó el contrato con aquella orquesta algunos de ellos se quedaron aquí como Larry. Todavía vive, vive en Cuernavaca. Formó una banda grande, de dieciocho personas. Su cantante se llamaba Lola, que cantaba en inglés. Larry hacía los arreglos. Las bandas se oían distintas. No había aquello de que: “oye ya viste lo que está tocando, pues a ver cómo le puedo sacar una copia para tocar lo mismo”. ¡No!, había esa gran facultad de que los músicos también escribían, eran arreglistas, buenos pianistas, saxofonistas, o trompetistas como Nacho Rosales, otra persona que trabajó con Arcaraz. Muchos trabajamos con Larry Sonn. Su forma de armonizar era de Estados Unidos, era de su escuela que tuvo allá. Cuando escribía la orquesta sonaba americana. Esa fue la primera orquesta con la que trabajé, cuando comenzamos con la inquietud del jazz.

¿Cuál fue el motivo que lo llevó a la Ciudad de México?

El motivo fueron las faldas, sí, esa es la realidad. Yo vivía en Veracruz. Mi abuelo el que me enseñó música me decía: “algún día te vas a ir a México”; decía yo: ¡No!, no, no. Yo nací aquí, yo aquí toco, aquí trabajo, aquí me voy a quedar. Esa era mi idea. Veracruz era más pequeño entonces. Siempre la comunicación era excesiva. Decían que paso aquello, que hiciste eso. La chismorrería. Entonces una falda me dijo a mí, que es la madre de mis dos primeros hijos mayores: “¿Sabes qué? Aquí hay puro chisme. Mejor vámonos de aquí”. Le digo ¿Adónde? Dijo: “¡Vámonos a México!”. ¿Qué voy a hacer a México? “Lo mismo que haces aquí” Tenía razón, y me vine con ella.

¿Qué jazz se tocaba?

Pues es que no hay más que un solo jazz. Ahora, cada quien tiene su forma de expresión. Eso es lo que lo diferencia nada más. El jazz ¿al estilo de quién? Si queremos encontrar esas cosas nos vamos a tener que fijar en ¿Cómo tocaba Dave Brubeck? ¿Cómo tocaba Paul Desmond? Ahora, cada quien tenía su estilo. ¿Cómo tocaba Jaco Pastorius? Entonces al rato todo mundo quería tocar como él. Nunca me ha parecido una forma lógica de expresión que trates de tocar como fulano. Mejor trata de tocar como tú. Sin tener que estar: “pero es que él le hace así”. Bueno, pero lo hizo él. Y por eso se diferenció de todos los demás por la forma de tocar, pero no es porque se cree como el estilo de fulano, se cree una escuela de jazz. Ya si tú vas a querer tocar como lo hace fulano, ya desde ahí estas equivocado. Mejor trata de encontrar una forma propia de expresión, eso también en la literatura es así. Yo creo que, si tú tratas de copiar a alguien, pues a lo mejor puedes hacer muy buena copia, pero en el momento que te oigan se me figura que estoy oyendo a fulano. Entonces tu labor de copiar no sirvió para nada porque en lugar de que digan: oye, qué bonito tocas. ¡No! Lo oigo y me figura que estoy oyendo otra persona. No tiene ningún mérito eso, sí.

¿Y el dixieland o free jazz?

Son, como te diré, una música jazzística que fue apareciendo con el tiempo. El dixieland proviene del blues. El jazz proviene del blues. El free jazz proviene de los improvisados casi, pues sí, digo, hay un camino que recorrer. Tú que inicies aquí y te pasas a este otro está faltando este espacio. Digo, tu aprendes a agarrar un instrumento y le pones a sacar sonidos ...y bueno qué está tocando, qué está tratando de decirme, si es una forma de expresión. “Oye el free jazz es”, pues si, tocan, pero qué tocan, porque esa es la pregunta. Si sabe Dios, tocan jazz sobre determinados temas que fueron conocidos desde hace

mucho tiempo, pero donde está el blues. Te vuelvo a decir, el inicio de todo esto es por el blues. Bien decía Wynton Marsalis en una de las ocasiones que vino a Bellas Artes y dio una conferencia: “a mí no me gusta hablar de clínicas; para mí son para los enfermos, sí”. ¿Qué? Una clínica. ¿Fueron puros enfermos o qué? Más bien es una convivencia para hablar de determinadas cosas. Actualmente lo estamos tratando de derivar del inglés. En inglés ¡Ah! Es clínica. Deja que clínica sea en Estados Unidos, pero aquí estamos en México.

¿Cómo se vivía en esa época?

Todas las influencias habían llegado a México. La música tropical, que viene de África. Llegaron a América, por las Antillas, por donde entraron los esclavos que trajeron los españoles; o por Brasil. Aquí en México se manifiesta la raza africana. Vete por la costa del Golfo, en Veracruz encuentras gente morena, negra también. Lo mismo encuentras en Guerrero, en el Pacífico ¿Por qué? Porque la influencia africana fue enorme; todavía sigue siendo y la música africana llegó y se fusionó con la música regional o autóctona.

¿Podríamos hablar de un periodo de auge del jazz en México?

Por supuesto, en los años cincuenta, sesenta; todavía en los setenta. Increíble porque la población del Distrito Federal era menor, sin embargo, había muchos lugares donde se tocaba jazz. Había tríos, cuartetos. *El Riguz*, por ejemplo, era un lugar importante. Yo no toqué en muchos, pero había una cantidad de lugares; pequeños, más que nada. Algunos eran restaurante-bar. Había varios grupos trabajando en cada uno de los lugares. Incluso, comenzamos tocando y alternábamos con discos de jazz grabados en Estados Unidos. Tocábamos cuarenta y cinco minutos o una hora y después para el descanso música grabada.

¿En qué año?

Sobre los años cincuenta, sesenta y casi los setenta. Después fueron desapareciendo los bares, pues porque sabes las sociedades de la decencia. Verdad que son los lugares para el vicio, para fomentar la borrachera. Esos músicos, son de bar nada más, sí. No era apreciada la música de jazz. Aquí en México había muchos lugares donde se podía tocar, pero comenzaron con esa cosa, y ahí está la...y no sé qué tocan, están locos, que no sé qué. Hasta que el señor Stravinsky, y uno de los grandes músicos mundiales como Béla Bartók, les atrajo. Beethoven dijo: “me gusta oír la música de jazz porque es una música

bastante difícil de hacer”. Él se declaró admirador de los jazzistas. Entonces el concepto comenzó a cambiar, pero la música de jazz se consideró en un principio como música de borrachos, para mal vivientes, para drogadictos. Eso fue muy común. Aquí mismo lo tenemos en la Secretaría de Educación Pública. A penas es que la materia de jazz tiene una relevancia, tiene una importancia. Antes la materia de música. Yo dije materia de jazz, pero no, materia de música. No era importante, tú podías reprobar. La música va para adelante, porque no era importante. De un tiempo para acá es que se han preocupado por establecer realmente dentro del ciclo escolar, de los estudios que hay que hacer. La música te enseña a disciplinarte con algo que te gusta hacer. No es aquella disciplina de que “aquí tiene que hacer esto”, la disciplina en todo caso autoritaria. No quiero decir de los padres, que ahí debía comenzar; ahí es donde comienzan las disciplinas siempre y cuando los padres estén realmente pendientes de que los hijos se disciplinen, aprenda a vivir con disciplina en este planeta. En este mundo si vivieran los padres disciplinados, otra sería nuestra forma de vivir. Lo que pasa, es que no hay disciplina todavía, a pesar de tantos años que han pasado. Pero te digo la música a penas actualmente es que ya se está tomando como una materia importante, que te enseña eso: disciplina. El estar preocupándote por estudiar. Digo, hay gente que le gusta en todo caso desde un principio “yo quiero ser doctor”, o lo que sea, “yo quiero ser ingeniero”. A mí me gustaría ser esto, me gustaría ser arquitecto, me gustaría ser electricista si quieres tú, ingeniero electricista. Actualmente dentro de la música ya hay una licenciatura. Yo una vez le pregunté a una persona, de la escuela, porque dice “soy licenciado” en música: ¿Y cómo litigas? Como licenciado ¿Cómo litigas? Porque para mí puedes tener un título de licenciado, pero yo quiero escucharte tocar, y yo sabré si eres licenciado o no. Una cosa es aprender una materia y otra cosa es desarrollar esa materia. Todos aprendemos física, desde la primaria. Bueno en tercero, cuarto de primaria cuando yo estudié en 1900....que te diré, 1942 ¡No! Yo nací en 1930; 1937 supón tú 36 en que ya entras a la primaria. Actualmente me parece que es así.

¿Qué permitió el auge del jazz?

La insistencia nuestra, la de los músicos de jazz nada más. Incluso todavía hay gente que dice: “¡Ah!, pues yo no le entiendo a esa música”. La música no es para entenderla, es un idioma, la forma universal de comunicación, pero no hace falta entender; que tú para entender, dijéramos una obra clásica, necesitas saber música, sino que haces, acaso tú crees que la gente que va a ver los conciertos de la sinfónica son eruditos en música, ¡No!

Van porque nos ven aquí y ya nos catalogan de cultos. Pasa en la ópera van a cualquier otra de las manifestaciones artísticas musicales; pero no porque entiendan. Dime quién va a entender en todo caso una ópera en alemán, una ópera en italiano ¡No! No se va a entender; pero te gusta la representación, te gusta el sonido, que te provoca el sonido, solo que tiene de particular la música que te provoca emociones, sí, o te puede provocar emociones de rechazo, pero si vas a tratar de entender que es lo que está sucediendo pues estas equivocando la realidad, ve, oye, y qué te provoca, a lo mejor te hace sentir en paz contigo mismo, o lo mejor te hace sentir que te dan ganas de entrar a la batalla o algo así. Porque eso tiene la música. La música te produce emociones. No trates de entenderla, porque para entenderla pues para eso están las personas que estudian música y no entienden todo y no entendemos todo, los músicos.

¿En qué lugares se tocaba jazz en esa época?

Había jazz en el lobby del Hotel María Isabel. Había lobby bar en varios de hoteles, como el Hotel Hilton. Cuando el terremoto de 1985 se desquebrajó y lo tuvieron que demoler. Estaba en la esquina de Reforma e Insurgentes. Allí se tocaba jazz. Los otros bares, como te decía, era *El Riguz*. Estaba *La Fuente* donde tocamos jazz. En un bar que no era exactamente el salón de *La Fuente*, sino la parte de atrás; allí tocamos jazz que se llamaba...híjole, los nombres...Pero había como quince lugares, sí. No me acuerdo de los nombres de verdad, porque algunos no los visitaba.

¿Recuerda los intérpretes de jazz?

Dentro de la trompeta Cesar Molina, que fue anterior a Chilo Morán; Adolfo Sahagún también. Entre los saxofonistas Héctor Hallal “El Árabe” y Cuco Valtierra. Eran solistas, jazzistas dentro de una orquesta. Los pianistas como Pablo Jaimes, Mario Patrón, Jorge Ortega.

¿Qué otros lugares se tocaba jazz?

Nada más. Nada más. Hasta en una determinada época, me parece en los años sesenta tuvimos oportunidad de que nos abrieran la puerta de Bellas Artes para tocar jazz. Lo recuerdo porque estaba con Chilo Morán en ese tiempo y tocamos una noche; no fue una temporada, sino una noche nada más, en la sala grande de Bellas Artes. Ya era permitido pues se consideraba música para bares. Todo siempre ha influido en las ideas erróneas que se forma la gente acerca de las cosas.

¿Cuáles composiciones se conocían en esa época?

Híjole, pues es que fueron muchas. La gente se queda con la impresión de determinados temas. Para ellos nada más existen esos. Todos los demás como no los reconocen, entonces pues ¡no! En eso se podría pensar en *Toma Cinco*, que no es de Dave Brubeck. Él era el pianista, sí, y el jefe del grupo donde tocaba Paul Desmond. *Toma Cinco* estaba escrito en cinco cuartos y en cinco tiempos. A esa composición todo el mundo decía: “Toma Cinco”, ¡Órale! Lo decían como si no hubiera otras. Se tocaba también *El hombre del Brazo de Oro* ¿Para qué? Para que se luciera el de la batería. ¿Cómo se dio a conocer *El Hombre del Brazo de Oro*? Por medio de la película. De allí surgió. Pero hay muchísimos temas. Hay otros que no son temas jazzísticos, pero que se han adoptado dentro del jazz, que es música de Mozart, de Chopin; algunos temas de esos músicos que nos hemos atrevido a tocarlos en forma jazzística. No era de ese origen, de grupos principalmente europeos, sean tríos o cuartetos. No se puede en todo caso definir el jazz con un tema, con dos, con tres, cinco o diez, ¡No! El trío que nos presentamos en *El Rincón Polaco* tocamos temas de Niccolò Paganini, que fue uno de los grandes violinistas, autor de mucha música.

¿Quiénes apoyaron a los músicos y al jazz en esa época?

Nadie, ni las disqueras. No les interesaba grabar jazz. Eso no se vende. Las disqueras son negociantes, son mercantiles, es mercado. Si no se vende determinada música no te la producen, no te la graban ¿Por qué? Porque las empresas siempre han vivido de... ¿Cuántos discos se venden? No de qué calidad de música se vende. Ahí tenemos casos de grupos que los oyes y son... como que no, pero son los que más venden y eso es lo que le interesa al productor de discos, o la disquera. El jazz ¡no!, no porque se vende esa música. Bueno, actualmente si tú quieres, pues ahórrate un dinero y produces tu disco, tu grabación. Principalmente las disqueras actualmente no quieren grabar, invertir en grabación, en músicos, en tiempo de ingenieros, en cinta material y todo eso. No quieren ¿Por qué? Por la famosa piratería que se hace. Ya ves que ha habido redadas y destrucción de un montón de copias, que no son restables porque no pagan regalías al compositor, al productor o al ejecutante. Te producen un disco y te lo venden, diez o quince pesos. Ahora tienes un disco que para producirlo se gasta un dineral. Te lo copian y lo venden al por mayor. Lógicamente a precios que todo mundo puede comprar. Entonces en lugar de comprar una buena grabación de un disco en unos ciento cincuenta, ciento ochenta o doscientos pesos, pues te lo ofrecen en quince pesos. Cualquiera se lo lleva, pero no paga

regalías, no pagan impuestos, no pagan nada. Son bandidos los que lo hacen, porque no pagan a nadie. Las compañías grabadoras casi no se atreven a vender por lo mismo. A la hora que vas a tocar un disco ya salió por otro lado a diez o quince pesos. Entonces no los puedo catalogar de otra forma. Está bien, todo mundo tiene derecho a vivir y hacer negocios, pero eso es un negocio de bandidos, evitan el pago de todo, se llenan de dinero porque aprovechan el avance tecnológico.

¿En qué programas de radio tocaban?

Hicimos programas en la XEB, en la XEQ, por la inquietud de una persona como Roberto Alarcón; muy entusiasta con el jazz. Hicimos algunas presentaciones en la Alameda cuando tenía mi quinteto, tocamos tropical. Tú oyes esta música y dices bueno está influenciado por el jazz, y efectivamente así fue. Hicimos algunas cosas en la Alameda los domingos. No sé si actualmente se hace, en donde se presentaban grupos musicales. En la radio solamente en la XEB y en la XEQ, pues lo que queríamos nosotros es tocar es música. Alguna vez nos dijeron: “Oye, no quieren pasar a hacer un programa de jazz o lo que ustedes quieran”. Dije, seguro. La oportunidad estuvo allí. No podías poner objeciones; tampoco era necesario porque en aquel tiempo cuando el músico es joven no tiene tantas obligaciones como un músico que ya tiene mujer, que tiene hijos, que hay que pagar la escuela, hay que pagar la renta, hay que pagar la luz, hay que pagar todo. Entonces ya tienes que ver la forma de cobrar por lo que haces, que en un principio nos invitaban hacer un programa de jazz. Íbamos y no cobrábamos nada, eso se repite con las generaciones. No necesitábamos dinero para vivir porque trabajábamos en una orquesta, porque trabajábamos en la XEW. En 1950 entré a trabajar a la W en programas en vivo, con las orquestas grandes. Se cobraba por pasar a un programa; lógicamente porque ese programa se lo vendían a un patrocinador a quien le costaba. Eso sigue siendo en la televisión. Tú quieres que se te oiga tu producto tienes que pagarle a la televisora, ya sea como producto comercial o cualquier producto. La música también es un producto que se vende, no estaba regido era eso de...okey, yo formé de este grupo y grabamos esto por lo tanto tengo derecho a unas regalías. Eso es actualmente, antes no. No estaba controlado eso.

¿Y los programas de televisión?

Programas de televisión. Recuerdo cuando regresé de Europa había tres periodistas: José Luis Durán, Jaime Pericás y Héctor Pérez Verduzco; muy entusiastas del jazz. Luego de

que regresé tuve que formar un quinteto para tocar algo de mi música y de la música que la gente quería. Pero esos periodistas tuvieron un programa de televisión que se llamaba La Terna Infernal. Allí se tocaba solo jazz.

¿En qué canal?

En el dos o en el cuatro me parece. Lo que pasa es que hubo canales independientes. El dos era de la W; el cuatro no. Los primeros programas en los que pasamos nosotros en televisión se hicieron, se hacían en el canal cuatro y comenzó a transmitir desde el edificio viejo de la Lotería Nacional. Ese que tiene la torre en el cuarto o quinto piso: allí estaban los estudios del canal cuatro, en 1953 más o menos. Antes no había televisión. Después Televisión que así se llamó primero; luego Televisa. Actualmente me parece que conserva ese nombre.

¿Cuál fue la relación con la prensa?

No con toda la prensa, porque tienen especialistas en distintos rubros. Solamente a aquellos que le gustaba ese género de música. Los que ahora conozco son Antonio Malacara y Alain Derbez. Otra persona que ha tenido un programa de radio es Roberto Aymes, él toca el contrabajo y el bajo. Tiene un programa y es productor de música jazzística. Esos han sido los que yo he conocido, periodistas que realmente escribe sobre jazz.

¿Cuál era la crítica del jazz?

La única crítica es que era música para borrachos; música para bar; música para malvivientes, para drogadictos. Esa era una crítica horrorosa. Ahora, la crítica positiva, son esos que te acabo de nombrar, ellos hacen crítica positiva acerca del jazz, sí. Pero son especialidades dentro de la comunicación. La música, así como hay también algunos que se dedican a la crítica o a la difusión de la música clásica, de la ópera, de los cantantes de ópera. Pero son especialidades de una misma carrera de la comunicación.

¿Cuál era la relación con las instituciones culturales?

En cierta forma positiva, pues para que nos hayan permitido tocar en Bellas Artes quiere decir que ya estaban abierta las puertas ahí, aunque con cierta restricción. Lo que si no me parece bien que siendo la sala de Bellas Artes el foro más importante en arte se le dé preferencia a lo que llaman buena música. A mí no me gusta eso de: “buena música”. Bueno, es que, si hay buena música, hay mala música, y para nosotros, al menos mi

concepto, la música mal tocada es mala, cualquier género que sea. Una música bien tocada de cualquier género es buena. Pero para algunas personas, comunicadores pues, esa no es buena música. Hay música que le dicen “cultura”. Yo escucho mucho Radio Educación y cuando oigo que dicen: “música culta”, les echo un telefonema y les digo: “A ver si me defines música culta. Dígame entonces cuál es la música inculta; porque para que haya negro es porque hay blanco. ¿Cuál es la música inculta?”. En una ocasión los metí en un problema. Luego me dijeron: “Bueno, no culta que digamos”.

Y allí está la crítica a la llamada música culta.

Seguro. Nada más. La música culta es la música clásica. Entonces quiere decir toda la demás música, es música inculta., pero te vuelvo a decir, la música buena es la música bien hecha. La que está mal hecha, es mala música. Tú puedes agarrar uno de los conciertos de Beethoven, si quieres de Mozart, pero tóquenlo mal y con mucho que sea de Mozart ¿Sabes qué? Está muy fea como la tocaron, se oye mal. Depende de qué, de la capacidad y de la calidad de los músicos. En una sinfónica siempre se le aplaude al director. A mí me gustaría ver que toque con su batuta, que suene, pero creo que nada si no fuera por los músicos. El director es un conductor, pero regularmente cuando se habla de la sinfónica se habla porque la dirige fulano de tal. La música es tan importante que, si no fuera por ella, las mismas películas y narraciones que se hacen en televisión y por radio no sería nada. Quítale la música a ver qué cosa es lo que pasa; quítale la música a la película Tiburón a ver qué pasa, a ver qué sensación te va dar estar viendo el mar así nada más...y de repente sale la aleta.

¿Qué músicos visitaron el país en esos años?

Es que ha venido muchísima gente. Todavía estábamos trabajando en *El Rúa*; ese fue otro lugar que estuvo en la avenida Juárez casi esquina con López. A la vuelta también hubo otro lugar donde se tocó jazz; no me acuerdo cómo se llamaba. Pero en *El Rúa* trabajábamos nosotros una temporada y a Bellas Artes llegó la orquesta de Stan Kenton y alguien les comentó que aquí enfrente se tocaba jazz...y ahí van.

¿Recuerda la fecha?

No, no, no. Esa es una de mis mayores fallas. Nunca le he dado importancia al tiempo. No sé si a lo mejor estoy mal, pero a mí tú me puedes preguntar en qué año murió mi madre no sé, nunca me interesó recordar esa fecha. Cuando murió mi padre tampoco,

porque mientras lo que yo aprendí de mi padre y de mi madre existe adentro de mi mente, ellos no están muertos. Ellos siguen vivos, espiritualmente, o como quiera o por la misma enseñanza que uno adquiere de los padres. Nunca me interesé por...te hablo de algunos años porque sí, en el sesenta y dos (1962) que yo salí de aquí cuando salió ese contrato para Europa, a finales de ese año. Fue una de las primeras navidades que yo pasé fuera del país, en Atenas, allá me compré un arbolito y lo puse en mi cuarto en el buró y compré unos foquitos para saber que estábamos festejando la navidad; pero también sucede otra cosa en el fin de año: la pasamos allá, tocando, llegaron las doce y comenzaba el festejo, pero en México todavía no eran las doce. Es también un concepto erróneo porque si yo estoy viviendo allá, y allá son las doce, ahí es donde debí haber festejado, y no pensar en el reloj: “en México todavía no son las doce”, “no hasta que den las doce en México vamos a festejar”. Es una idea medio primitiva sí, porque te desplazas al otro lado del planeta y lógicamente la diferencia de horario es lógica también; pero si vas, poco a poco te vas dando cuenta de que, si aquí ahorita es de día, en otro lugar es de noche y vivimos en el mismo planeta. Aquí hay lluvia, en otros lugares no llueve, aquí mismo en esta ciudad que es tan grande de repente llueve torrencialmente, por un lado, una zona, y, por otro lado: “oyes estuvo lloviendo”, ¡aquí no llovió! No. Es que la magnitud territorial de la ciudad de México es enorme. Yo comencé a viajar aquí en México desde 1950 y conocí algunas de las grandes ciudades. Cuando llegué todavía había un anuncio que decía: “Y veinte millones no podemos estar equivocados, porque el país tenía veinte millones de habitantes, ¡El país!

¿En 1950?

En 1950. Aquí en México no recuerdo si tenía cuatro millones. Ahora los veinte millones son de la Ciudad de México. Así estaban las cosas.

¿Qué músicos estadounidenses visitaron México en esos años?

Mira, estuvo por supuesto Dave Brubeck, Paul Desmond...Wynton Marsalis. De los contrabajistas han venido John Patitucci, quien vino varias veces; eso es últimamente, pero han venido muchos otros que no recuerdo.

¿Y Louis Armstrong?

Si, también estuvo aquí. Este otro, también de color, trompetista, que a la hora de tocar se la inflaba el pescuezo, quien le gustó mucho estar en Cuba: Dizzy Gillespie. Ha venido

mucha gente. A parte de eso, como yo no soy investigador, como el caso tuyo, todas esas preguntas son lógicas, pero viene la gente y no puedes estar: “que fulano va a estar en tal parte”, allí voy, “que fulano va estar en otra parte”, allá voy, ¡no! Para uno pasa desapercibido.

Chick Corea acaba de esta por acá; y si fui porque tengo amistad con ese contrabajista, Carlos Benavente, contrabajista español y vino con Corea. Será...no me acuerdo el año. Otro de los grandes pianistas que ha venido es el brasileño Cesar Camargo Mariano y vino tomando parte de un dueto. Él en el piano y una cantante brasileña con el cual compartimos escenario.

¿Y Chico O`Farril?

Chico O`Farril estuvo viviendo en México y tuvo una orquesta. Me tocó hacer algunas cosas con él aquí. Cubano él. Se unió con Héctor Hallal “El Árabe”. Entre los dos formaron una orquesta. Fue muy buena, con buenos arreglos de Chico. Buenos músicos cubanos que salieron de Cuba pasaron por aquí. Se quedaron un tiempo a vivir y luego se fueron para Estados Unidos. Muchos músicos, vas a ver qué otros, puertorriqueños, cubanos, venezolanos, colombianos que se vienen a México viven un rato y después buscan la forma de irse para el norte, al país de las oportunidades, que si las hay. Ahí tienes a otro músico, también pasó por aquí, realmente no vivió aquí mucho tiempo: Arturo Sandoval. Un trompetista que, de aquí, se va a Estados Unidos y allá se quedó a vivir; en ese lugar es reconocido como uno de los grandes trompetistas.

¿En dónde trabajó fuera del país?

Cuando estuvimos por allá, primero trabajamos dos meses en Atenas. Después nos quedamos medio mes sin hacer nada. De allí salió un contrato y fuimos a Estambul, Turquía. Un contrato de dos meses y medio y de allí regresamos a Atenas. Luego nos fuimos a París en barco. Allí hice dos grabaciones porque me encontré por allá a un trío de cancioneros colombianos que vivieron en México con los cuales grabé. Esa ha sido mi mayor actividad: la grabación. Grabé con ese trío y después estado en París de repente suena el teléfono: “oye fíjate que te habla fulano”, digo sí, de qué se trata. “Bueno lo más seguro es que no te acuerdes de nosotros, pero somos el trío fulano, somos colombianos y grabaste con nosotros allá en México”. ¡Ah! ¡Mira! Qué andan haciendo. “Vamos a hacer una grabación aquí, a ver si puedes estar” Seguro que sí. Y grabé en París con ellos. Pagaron, qué bueno. De ahí de que estuvimos en París, Francia, nos fuimos a Madrid,

España. Trabajamos allá en un lugar que es un parque, que dentro, una sala de espectáculos como le llaman allá de verano que se llamaba, no sé si exista, el Florida Park. Ahí estuvimos tocando dos meses. De ahí de regreso, y mi actividad como músico es estar tocando acompañando a cantantes. La primera que comencé acompañando de manera formal fue Imelda Mellar una cantante yucateca, buena cantante.

¿Cómo dijo que se llama?

Miller, Imelda Miller. Ella fue esposa de Paco Miller “El ventrículo”. Y se le quedó Imelda Miller. Después se casó con Rubén Fuentes, el autor de *La Bikina* (1964) y de muchos otros temas folclóricos. Con Pedro Vargas también. En la XEW me tocó acompañar a un montonal de gente. Entre ellos a Agustín Lara en su programa que se llamaba La Última Hora de Agustín en la XEW, en un estudio cerrado, no era para el público, no entraba nadie más, solo Agustín y los que iban con él y los músicos que íbamos acompañarlo, pero trabajamos así: grabando con un montonal de gente que ya, digo, se me escapan de la memoria tanta gente, porque te digo yo viví más que nada mi actividad, dentro de la música, a parte de las orquestas, fue la grabación de discos y de películas. Después de ahí comencé a trabajar con José José unos diez años. Terminé con él y entré a trabajar con los Hermanos Castro, un año y fracción. Después de ahí regresé y comencé a trabajar con Juan Gabriel como año y medio, pero no me quedaron ganas de volver a trabajar con él. No me gusta trabajar con aquellos supuestos genios, o que se creen genios. No porque para ellos no hay nadie más que ellos y hasta ahí nada más. Después ahí trabajé con Tatiana, cinco años, hasta que entró la cosa de la política. Le comentaron a Tatiana su representante Diana y su mamá: “hay Diana fíjate que el grupo se ve muy bien, pero Tatiana es muy jovencita y estos señores que la acompañan ya se ven bastantes grandes; suena muy bien, pero ya no va de acuerdo la edad de ella con la edad de los acompañantes, por qué no le buscas gente nueva; músicos nuevos que trabajen con ella”. Así nos fueron eliminando uno por uno. Hasta que se cambió todo, a puros chavos, y después no pasó nada. Tanto es así que Tatiana se tuvo que dedicar a hacer música para niños o shows para niños porque ya no fue lo mismo. Nosotros tocábamos lo que se había transcrito de la música que ya había grabado. El primer disco que grabó me parece que lo hizo en Italia; trajeron el disco y de ahí el músico transcribió los arreglos para que se pudiera tocar.

¿Fue invitado a tocar fuera de México?

Bueno, con el jazz, más o menos en 1961 nos invitaron a un festival de jazz en Indiana. En esa ocasión fuimos en cuarteto: Mario Patrón con el piano, Tino Contreras con la batería, Mario Contreras con trompeta y yo con el contrabajo. Nos presentaron un solo día en el festival, el último día ahí estuvimos; pero gustó tanto el grupo, el cuarteto que nada más íbamos para ese día a tocar, pero nos quedamos una semana más, tocando en la casa del docto fulano: “yo quiero que vengan a tocar” y allá estuvimos sin cobrar nada. Nada más nos pagó el gobierno, aunque no pagó la alimentación y el lugar donde nos alojamos. Pero les gustó el cuarteto: “yo quiero que vengas y no sé qué”. Les decíamos que teníamos que regresar. “No se preocupen la casa está pagada, la comida también, todo está pagado, ustedes tienen su boleto de regreso”, pues vamos.

Después en Turquía, estando en Estambul también nos invitaron a un concierto de jazz, con el mismo cuarteto, menos Mario Patrón, en Turquía no estuvo, sino otro pianista que ya murió que tuvo por nombre Alfonso Zúñiga, buen pianista. Otra cosa fue con José y con Juan Gabriel pues recorrí todo Estados Unidos. Con Juan Gabriel estuvimos viviendo un mes para ensayar diariamente y montar todo el espectáculo de memoria y ya después lo tocábamos en cada show de memoria sin poner atriles ni papeles. Pero eso fue cosa de estar ensayando y ensayando un mes. Con los Castro anduve en Colombia, en Venezuela. Con la orquesta de Juan García Esquivel, en Venezuela; con la de Arcaraz en Panamá, Venezuela, Colombia. Con José José en Santo Domingo, varias veces. En las tres grandes islas del Caribe: Cuba, República Dominicana y Puerto Rico. Tres veces me ha tocado ir a Buenos Aires, a Ecuador, a Perú.

¿Con quién formó sus primeros grupos de jazz?

El primero y el único que tuve fue el quinteto. El pianista en cierto momento fue uno de ellos, no me acuerdo del nombre de la primera persona que comenzó a trabajar conmigo con el piano porque era chileno él. Estaba viviendo aquí, un tiempo; de repente se fue, pero quien estuvo también conmigo fue el maestro Enrique Nery, un gran músico, un gran pianista. En la trompeta Miguel Ángel Flores. En el tenor Joaquín Pecina y en la batería estuvo...híjole, es que trabajamos juntos, pero de repente cuando terminamos, comenzamos a trabajar en el Hilton por quince días y nos quedamos año y medio; un salón que está en la parte alta. Allí estaba el restaurant, bastante bueno porque el hotel era muy bueno. Luego nos fuimos a trabajar en la sede del equipo América en las calles de Puebla, porque ese edificio era de Emilio Azcárraga que era el presidente del club. Después pasamos al Hotel Palmer en la Avenida Juárez, cuando vino una muchacha que

cantaba ahí, americana, Paty Michael, tontuela ella. Lo que pasa es que era grandota, piernuda, blanca y guapa, muy bonita, joven. Estuvimos ahí como dos o tres meses, y nunca, ni siquiera daba las gracias en español, siempre en inglés y luego, luego tenía que entrarle al tema siguiente para que ella no tuviera oportunidad de hablar, porque no hablaba nada de español. Entonces el público mexicano, el morbo de ver a esa mujerzota se llenaba el lugar.

En otro periodo estaba yo con esas orquestas, las grandes; con Larry Sonne. Luego entré con la de Luis Arcaz, después con la de Ismael Díaz, después con Juan García Esquivel y terminé con la de Pablo Beltrán Ruiz, hasta ahí.

¿Eso fue cuando decidió dejar el quinteto?

No, eso fue antes, cuando llegue aquí, a México. En esa secuencia trabajé con las orquestas grandes, cuando las había en ese tiempo. Después ya no, sino acompañando artistas. Hasta determinado tiempo también, porque primero comienzan: “¡Hay qué bueno! ¡Hay, muchas gracias!”, que esto y el otro; ya después para hablar con el artista: “Oye perdón, está durmiendo, ahorita no se le puede despertar”. Allí comienza la realidad de la separación del artista. “Un aplauso para mis músicos”. Muchas veces esa era la costumbre, el cantante o el artista dice: “un aplauso para mis músicos”. Me quedé pensando: a ver tu factura. ¿Cuándo me compraste para decir “mis músicos”? No. La forma correcta es: los músicos que me acompañan, que me hacen el favor de acompañarme. Y no: “un aplauso para mis músicos”.

¿Hubo una relación entre el jazz y otras manifestaciones musicales?

Yo hice en determinado momento una escritura, porque me hablaron para con el Quinteto Fantasía, formar parte de un show que se llamó *Flamenco-Jazz*. Me dieron un disco donde se escuchaba una guitarra acompañando con música española, una rumba gitana, unas alegrías... y no me acuerdo de los otros ritmos españoles. Entonces, pues, qué me dieron. Me dieron una grabación y lo que se oía nada más era la guitarra y unas palmadas. Ahora era ponerle música. Primero contar los cinco compases, establecer la cuenta de compases y después hacer música sobre esos compases, porque elailable estaba medido así. Entonces pues tuve que escribir la música que yo la tengo escrita porque fue música mía, no fue copiada, no. Me dieron una guitarrita nada más que suficiente, con palmas y zapateados, pero no tenía melodía ni nada. Entonces hice la música y lo hicimos durante una semana nada más, en el Teatro de los Insurgentes con una compañía española.

Alternamos también con Francisco “Paquito” Rico. Se acabó la semana, venga mi música, eso era música mía no se la voy a dar.

¿Era un periodo de auge del flamenco?

Siempre ha habido. El flamenco siempre ha existido en México. Hay lugares en donde se baila flamenco.

Anexo 6

Entrevista al baterista Fortino “Tino” Contreras, 8 de febrero de 2007, Ciudad de México⁹⁰⁹

Yo conocí a Parker, tenía más o menos entre 17 y 18. Te imaginas ver aquellos monstruos, porque Charlie Parker estaba ahí o Dizzy Gillespie, Miles Davis o como el caso de John Coltrane. Todos los grandes mecías del jazz ya todos se fueron, pero dejaron unas cosas insuperables que todavía las juventudes actuales dicen: “Y esto de dónde salió”. Porque lo sienten en su momento, lo que están viviendo; como todo aquí en México con los roqueros. Ahora los jazzistas somos el ideal de ellos porque, como te dijera, no podemos hablar de prostitución, pero sí de decir, por ejemplo, un roquero agarra unos tambores y...que se ve bien y empieza la batería como unos cuatro y al rato forman un grupo y venden discos como locos, como lo que pasa ahora con los roqueros que no necesitan estudiar música.

¿Qué es jazz?

Bueno hijo. Yo también he escrito mucho por ahí, en Argentina, en Brasil, en España, en Alemania. En el aspecto del jazz, tiene, como te dijera, por seducción a los oyentes hacerlos más sensitivos, hacerlos más participativos de los que están escuchando en ese momento; en esos momentos que tienen un tema y luego una improvisación. Entonces el jazz va más allá. Vamos a decir lo que es cuando escuchas un concierto está programado para tocar doscientos años igual, igual, igual. Las mismas notas que no te puedes salir y lo que tienes que respetar mucho tal como escribe el compositor la obra, pero tiene que ser con mucho respeto, con mucha dignidad, etc. etc. El jazz rompe todo eso. Con el jazz tenemos un tema, y una vez que la tenemos, pues cada jazzista vive todo lo que han sido

⁹⁰⁹ A propósito de la celebración de sus noventa años de vida que se presentó en la Fonoteca Nacional, un articulista del diario *Reforma*, como casi la mayoría de los periodistas que acostumbraba a glorificar y a exaltar la vida de este baterista con el propósito de vender esta idea y de generar consumidores, se decía lo siguiente: “Desde los ocho años, Contreras ya aporreaba los platillos, el bombo y las tarolas. Miguel, su padre, y su abuelo Antonio eran bateristas. El jazz sonorizaba el día a día en la casa familiar. Todavía adolescente, formó la banda Los Cadetes del Swing junto a su hermano Efrén. Pronto, ya estaba marcando el ritmo con la celebre orquesta de Luis Arcaz y participando en la Gran Compañía de Revista de Paco Miller. Pero 1954 es el año que Contreras cita como el momento en que decidió dedicarse de por vida a componer, tocar y enseñar jazz”. Jesús Pacheco, “Pionero y viajero inalcanzable del jazz mexicano, Tino Contreras revela el secreto de la eterna juventud”, Revista *Forma y Fondo* del diario *Reforma*, 11 de mayo de 2014, año 1, número 24, p. 9.

sus vivencias, como con este que estamos hablando. Ya llevo cincuenta años en este boleto y estoy muy feliz. Acabo de estar en el Palacio de Bellas Artes, en noviembre.

El jazz, por ejemplo, es para mí toda mi vida. Desde los ocho años estoy participando porque oía las grandes bandas de los Estados Unidos o escuchaba a mi papá que fue un gran jazzista, un buen baterista. Un tío mío que fue un extraordinario músico de jazz, mis hermanos también. Vengo de un historial de músicos de jazz tremendo.

¿Fue lo que lo llevó a dedicarse a la música?

Pues, indefinidamente sí. Y pues tú imagínate yo un niño ver tocar a mi papá. Me escapaba de la casa: “¿Adónde va a tocar mi papá?”, en tal lado, “pues voy a verlo”. Bueno, yo y mis otros hermanos también; me queda uno, los demás ya murieron en los Estados Unidos, fueron músicos de jazz. Pero, pues, para mí son millones de sensaciones en mi cabeza. Como el jazz es la única música que no envejece, hay otras que sí. Esta no. Por ejemplo, lo que se está tocando actualmente, acaba pues de comprobarlo. Tengo cuarenta y cuatro años que he grabado por el mundo y los escucho y digo ¡Chin! ¡Oye! Y eso es lo que apenas están haciendo las actuales generaciones. Me explico, ¿Por qué?, porque la tradición mijo, es la tradición, y la tradición del jazz pues es muy fértil, por el aspecto en el que está hecho, a base de dolor, base de unas pasiones muy desencadenadas en los Estados Unidos contra la raza negra, y porque no decirlo, contra las demás razas, ya sabes que el anglosajón es tremendo.

Entonces de repente sale el jazz con una fuerza tremenda. Imprimiendo esa participación que existe. Y...lo que tu estas sintiendo en ese momento, o lo que te está diciendo las vivencias del concertista de jazz. Si tú le preguntas que siente en este momento: “mira, sentí muchas cosas que en una sola no te la puedo dictar, ¡No! Es como... la pregunta que tú me hiciste “¿Qué es jazz?”, pues es mi vida entera, todas mis emociones, todas mis ilusiones, todos mis matrimonios, todos mis aciertos, todos mis desaciertos. Porque tú sabes que, si no tienes un fracaso por aquí, por allá, digo, no eres humano. Es mentira decir que aquel que diga que todo es en escala ascendente. En la mía he tenido mis tropiezos, pero... pues, es el fruto de la experiencia. A parte también he admirado a muchos grandes jazzistas mundiales que merecen todo mi respeto, que tiene obras conmensurables. Bueno, yo tengo la mía. Ahora tengo música en Japón, tengo música en Corea, en Europa, en mi país. Nada más que tú sabes que el jazz aquí en este país muchos me preguntan: “¿Qué pasa con el jazz?”. Digo: “Nada”. Todo mundo está trabajando. Yo

veo muchos jóvenes metidos con el jazz. No más que no es la música de consumo. Esa es la diferencia. Si no qué es la música, qué es el arte, qué...por eso no se ha prostituido. Precisamente porque el día que entre a la prostitución que no sé cuándo porque no creo que el jazzista el que...entre a esta comunidad es muy difícil de que salga y que se vaya por otros caminos ¡No! Se va a sentir ...Bueno, y tanta cosa y tanta vivencia y todos los aspectos echados a perder por unas cuantas monedas como que no va. Acuérdate que el oro no es todo. Sin embargo, habrá jazzistas que no nos ha ido muy bien.

¿Cuándo se inició profesionalmente?

Yo comencé en una ciudad muy linda que tiene México, Ciudad Juárez. Una frontera que en aquellos años que yo viví allá escuchábamos a los mejores músicos de jazz en los Estados Unidos. Hubo una organización que fue la más, la que hizo más por el jazz en ese país, y porque no decimos, del mundo: Norman Granz. Entonces ahí iba yo de adolescente y escuchaba a los grandes músicos, como esos que te mencioné que todavía siguen siendo los mesías. Todavía no sale un trompeta de jazz tan creativo, con tan lindo sonido, con tantas cosas como Miles Davis; otro gigante como...pues el rey de la trompeta, el de los clásicos de jazz tradicional: Louis Armstrong; luego Dizzy Gillespie. Te puedo enumerar muchos que independientemente en el aspecto del saxofón, el trombón y todo eso, son grandes arreglistas.

Pues ahí me formé yo observando aquellos y también hice una temporada de teatro en los Estados Unidos. Te estoy hablando después de la Segunda Guerra Mundial. Todavía de chavo llegaban a mi ciudad porque traían ropa de la armada, del ejército. Entonces yo se las arreglaba, procuraba tomarles las medidas más excelentes a las chavas, a unas gringuitas muy lindas, y estando trabajando ahí ya tenía dinero y compré una batería extraordinaria y empecé a tocar en los lugares de allá como el Obi Café o Police Jazz. Te estoy hablando de ciudad Juárez. Pero en ese tiempo tenía unos músicos mexicanos excelentes. La mayoría se iba para los Ángeles, y a mí me agarró el patín para venir a México. Yo quería conocer mi país, porque mis padres son de la bella ciudad de Durango, y estoy muy enamorado del estado porque vieras que no tiene los medios socioeconómicos como en donde yo nací. Yo nací en Chihuahua, pero como quieren el arte y han tenido unos músicos muy grandes, no en el jazz, sino dentro de la música clásica como el maestro Revueltas, como el maestro Ricardo Castro, entre otros grandes músicos que han salido de Durango. Entonces, mi padre velaba por sus ciudades, y hasta hace

poco tendrá unos quince años fui a dar un concierto y ¡Chin!, me enamoré de la gente de allí.

¿Empezó con otra música o con el jazz?

No, no, no, con el jazz. Toda mi vida ha sido el jazz, y más jazz. Y ya sabes, pues lleva todas esas, la periferia...el prejazz, que está el blues y todo lo que se llamó después: rhythm and blues, el bebop y todo eso, pero como centro de todo lo que conlleva pues el jazz para mí.

¿Con qué instrumento?

Con la batería, sí; pero toco el piano, la trompeta y compongo. Es la batería; me levanto y aprovecho para practicar y estar en condiciones.

¿En qué orquesta inicio como músico de jazz?

Yo tuve la dicha de entrar a una organización, primero, en ciudad Juárez, de un gran saxofonista que fue el que hizo la cuarta orquesta del mundo: Héctor Hallal, le decíamos “El Árabe”. Él me invitó. No me llamaba Tino, sino Sherlyn en ese tiempo en Estados Unidos. Me decía: “quiero que se vaya a tocar...”. Es que no tengo tiempo. Mira, tenía dos negocios de sastrería en Ciudad Juárez; venían las chavas más lindas del casino. A parte teníamos una poca de pinta, mijo, me veía bien, me arreglaba a toda madre como debe ser un hacedor de modas. Los carritos allá, un coche último modelo ya lo tenía, y entonces con él estuve una temporada, y luego me hablaron del casino en ciudad Juárez donde formé mi orquesta, una banda que está por allá. Ahí estaba Tin Tan, German Valdés, que era el que llagaba ahí, en donde nos conocimos. Cuando él se vino a México a trabajar en el cine al ratito llegué yo también.

¿Cómo se fue formando?

Primero toqué viendo a mi papá. Estuve en una escuela de música y luego me fui al Paso, Texas a una escuela que se llamaba Willscot. Después cuando vine acá, perfeccioné mi solfeo. Entré a una organización que existía donde iban muchos músicos que algunos vivían por allí, que se llamó Escuela Libre de Música. Después viajé mucho por Europa; viví en París. Y mi gran escuela fue viendo tocar a los grandes del mundo; haciéndoles preguntas: cómo haces esto, cómo hacer aquello, cómo es lo otro. Te voy a decir una cosa: la academia en Estados Unidos como en el mundo han hecho mucho daño. Si le metes mucha academia al jazz, todos los jazzistas tocan igual, ya no es el mismo sistema

que les meten, sobre todo europeo. O sea, la dominación del blanco hacia el negro. Ahorita no ves muchas figuras negras en el jazz, sino que los dominantes son los blancos. Y para acabarla de fregar, pues son los de rock también. Tú no ves muchos grupos de rock negros, no les dan chance y aparece el blanco porque tú sabes que es así. Es como en los deportes, no metas a un negro porque al rato cuidado...Entonces sí, la academia ha perjudicado mucho, como que te apendeja, porque una cosa es tocar y otra cosa es estar estudiando para tocar. En Nueva York tuvo mucho conocimiento con algunos maestros de batería que decían: “no, no, no, primero se toca y luego se aprende. No me vengas con esos libritos; siéntate. A ver cómo vas”. Tenían razón y más en el jazz, mijo. De qué sirve estar haciendo estudios y maestrías si cuando te vas a sentar tocas re-feo. Entonces, hay que tocar primero y luego aprender. Eso es la cosa cuando estas aprendiendo.

¿Desde cuándo trabajó en la Ciudad de México?

El primer disco lo hicimos en 1954, 55, por ahí. Hasta la fecha quedó como clásico para la enseñanza. No sabíamos todos los que participamos ahí que eso iba a ser muy conocido en Europa, se llama *Estrellas del Jazz*. Ahí tengo los discos. Todos esos que ves ahí son de la obra de Tino Contreras por el mundo...Yo participé desde el comienzo del jazz en este país. El primer disco de ese jazz, el mismo ha servido mucho porque es el arranque de los que participamos ahí. Participó un chaparrito que estaba tocando un piano de maravilla que fue Mario Patrón. Un cieguito que era Pablito Jaimes. Un saxofón que fue Héctor Hallal. Una trompeta muy buena como Solís. Y así. Algunos de ellos ya desaparecieron. Entonces, de ese disco quedaron: uno que toca tenor, el otro que toca el bajo, y yo, tres. Pero los otros tres también se vieron en la necesidad de andar acompañando a otros cantantes de moda y todo eso, para ganar dinero. Yo ¡No! Lo que pasa es que, aparte de ser el rey del jazz en el mundo, no nada más tocaba la trompeta, cantaba muy lindo, y era lo que se llama hablar con el público, les contaba anécdotas, así de interesante...También canto. Dicen que músico que canta y toca vale por dos y es cierto. Entonces aquí, la mayoría, no nada más voy a hablar de México, de aquí hasta la Argentina, son jazzistas que nada más tocan su saxofón, muy bonito y todo, pero nada más. Pero si se pudieran a cantar que padre sería, porque el jazz no nació instrumental, el jazz fue vocal. Entonces, comenzó primero cantando: “hay es que no tengo voz”, pues, así como comenzaste con el saxofón o la trompeta puedes hacerlo con la voz. El otro día dice: “oiga pues usted que es entonces, es más cantante que baterista, o con su piano, con su trompeta”. No, mi instrumento es la batería, pero me puedo expresar muy lindo con la

batería, porque estudiando la trompeta está moviendo las campanitas que tenemos aquí adentro que se llama la glotis. Fíjate, el jazz tiene un compositor, el que está en el escenario tiene que plasmar todo eso. Te lo estoy contando porque son las vivencias que tú recoges de toda una razón, como somos nosotros. Yo nunca voy a conferencias políticas, ni nada de eso porque realmente no me motiva. No soy partidario ni de la izquierda ni de la derecha.

Los músicos de jazz honestos están entregados de veras con esa pasión de apóstatas y dirigentes de un movimiento lindo, musical, sin meterse en broncas de nada. Yo he hecho muchas giras por el mundo y nunca les pedí un centavo a los gobiernos, como hacen muchos. Algunos decían: “quiero que den esto”, para salir y presentarse. No, no, no, ...lárgate que ni te van a escuchar y ni te van a contratar. Entonces la primera gira que hice, de México hasta Atenas, fue así. Bueno, ahí sí me pagaron, porque me contrataron, fui a un festival mundial.

¿Cuál fue el motivo que lo llevó a la Ciudad de México?

Pues el motivo fue que me trajeron mijo; sí. No conseguían un baterista aquí para la “cuarta orquesta del mundo”. Ya conocía a Héctor Hallal porque había trabajado con él en ciudad Juárez. Cuando buscaban a alguien él decía: “Yo tengo a quien, pero quien sabe si quiera venir ese tipo, tiene un montón de negocios y una orquesta. Pero cuando me hablaron me dijo Héctor: “fíjate que vamos a ir a La Habana, y yo te he escuchado que tienes mucho interés en conocer Cuba”. Yo todavía no empezaba a hacer giras mundiales, y yo dije: “Ah, ir a Cuba, sí, yo me voy”. Entonces dejé a mis hermanos encargados de los negocios y de las orquestas y me vine, como al mes de estar en el “cuarta orquesta del mundo”. Cuando fuimos a Cuba fue antes de Fidel Castro. Cuando llegué me enloquecí con las cubanas. Oí una música muy buena; muy buenos músicos encontramos. Había un club que se llama todavía *El Tropicana*, pero una Cuba muy alegre, había una música en todas las calles. Fue una cosa que a mí me gustó mucho. Regresamos y después hicimos una gira en Venezuela, otra en Colombia. Después me salí de esa organización y formé mi grupo y ahí es donde comienza toda la historia de Tino Contreras para el jazz como líder. En 1960 comenzó con mi nombre Tino Contreras; antes participé con la “cuarta orquesta del mundo” siendo Sherlyn. Ya tuvo que ponerme un nombre de acá y dejar de ser Sherlyn.

¿Cómo era el ambiente musical de esa época?

Pues había un movimiento muy interesante. Estaba el mambo en auge con Pérez Prado. Estaba la orquesta de Luis Arcaez, la de Ismael Díaz, la del maestro, muy buen músico, pianista, que acaba de morir de forma muy infame, que se fue a las Vegas, Estados Unidos: Juan García Esquivel, muy bueno. Yo trabajé con él, estaba también aquí. Estaba Arturo Chico O´Farril. Había un ambiente excelente. Lo que no había era ningún grupo de jazz. Vine aquí a inquietar a todo mundo. Abrimos el primer lugar para jazz, *El Riguz*, muy exitoso, lo tuve ocho años. De ahí cuando empezaron a traer contratos para el mundo. De ahí me hablaron para el festival que fue en 1961.

Había gente que improvisaba, pero no estaba organizados en grupos. Había lo que se llamaba *jam session*, que últimamente acá los chavos ahora le dicen “palomazo”. Para mí sigue siendo *jam session*, pero ellos le dicen “palomazo”. Como lo del hueso que anda ahí, son palabras que a mí todavía no me caen, porque no estaban en mi mente. Yo llego aquí y se decía: vamos a un *jam session* y todos sabíamos que era: la reunión de los jazzistas para tocar. No porque nos pagaban, sino porque nos juntábamos para hacer música. Después ya cuando se abrió *El Riguz*, se abrieron otros lugares, como cinco, seis, siete lugares. Había un bonito ambiente.

¿Hubo un momento de auge del jazz?

¡Claro que lo hubo!, pues hicimos festivales nacionales de jazz.

¿Cuándo empezó?

Comenzó en 1959, hasta el año de...el último fue en 1970 y tantos. No, el movimiento estaba duro.

¿A partir de entonces podemos hablar de apogeo del jazz?

¡Claro! De ahí yo brinqué con el jazz en el Palacio de Bellas Artes en 1963. Hice la primera obra que se llama *El Jazz Ballet*, pusimos a reventar el palacio. Es que ya llevo mucha historia en Bellas Artes. Ahí está el diploma del Palacio de Bellas Artes.

¿Quién era José Luis Durán?

Era el presidente del Festival Nacional de Jazz. Después vino 1966 cuando presenté *La Misa en Jazz*, una obra que me trajo muchos problemas con la Iglesia, porque la estaba prejuzgando. Yo había estado en Grecia y sabía todo lo que, como era lo de la Iglesia ortodoxa y todo eso, por eso me puse a estudiar cantos gregorianos en serio y de ahí

escribí mis propias obras enteramente de jazz. Después presenté un concierto. Luego hice la reunión de la música basada en las escalas del maestro Julián Carrillo.

¿Por qué se habla de ese apogeo?

Pues porque participó decididamente la prensa, nos apoyó mucho. Todos los periodistas iban a escucharnos al jazz-bar *Riguz*. Tengo todos los nombres y en mi libro salieron todos. En aquel tiempo eran chavos como, por ejemplo, Jacobo Zabłudovsky, Agustín Barrios Gómez, el mismo José Luis Durán que escribía en el Cine Mundial. Jaime Pericás que escribió un libro de jazz, ahí lo tengo. Este otro, Carlos León hijo, ...pues todo lo que era Televisión. Todavía no éramos televisa. Y la prensa estaba muy metida porque todos eran jazzistas, todos. A parte de eso, se empezaron a abrir muchos lugares, pero cada grupo que se formó en aquel tiempo no más subían y estaban toque y toque. Mario Patrón trataba de llevar a una cantante como Gloria Ríos a hacer un espectáculo. Pero los tiempos cambian; aparecieron los Beatles y todo mundo quería ser un beatle porque se le facilitaban las canciones simples de ese grupo. No digo que sea música mala, sino que simple. Entonces en las discotecas, los hacedores de discos empezaron a sacar un montón de cantantes nuevos. En aquel tiempo un cantante nuevo era Alberto Vázquez, Enrique Guzmán, que todavía siguen haciendo lo mismo porque nunca hubo una evolución. Pero como lo iba a ver si estaban en la música de consumo.

¿Qué intérpretes de jazz?

Te puedo dar el nombre de Mario Patrón. De Víctor Ruiz Pasos. Mi hermano Mario Contreras, excelente trompetista. Pablito Jaimes, Antonio Alemán.

¿Qué jazz se hacía?

Hasta el swing iban bien, pero ninguna de las Bing Band eran orquestas de jazz. Había buenos músicos tocando swing y el de jazz creo que es el bebop hasta nuestros días. Las orquestas como la de Duke Ellington, Count Basie o Glenn Miller tampoco eran de jazz, eran buenas, pero no de jazz. La “cuarta del mundo” tampoco de jazz.

¿Aunque tenía un amplio repertorio?

Sí, pero tocar, por ejemplo, el número de jazz como sería de las tradicionales...No es que la orquesta fuera de jazz. En Estados Unidos no eran. En México, menos. La única orquesta que yo conocí allá y en el mundo fue la de Stan Kenton, que si fue de jazz y por eso le fue tan mal a esa música. Las demás eran orquestas comerciales, muy buenas

orquestas. La de Glenn Miller qué te puedo decir: una buena banda. Ahora, Duke Ellington un músico de jazz, pero no estaba clasificada su orquesta de jazz. Eso hay que aclararlo muy bien. Hay muchas confusiones. Una orquesta de swing no es una orquesta de jazz ¿sabes porque no es una orquesta de jazz? Eso que estoy escribiendo es una partitura y en ellas tenemos partituras, cuando ensayamos una vez que ya la sabemos, agarramos la partitura y la tiramos a la basura, me explico. Fíjate mucho en las organizaciones de jazz, no están muy metidas con la cosa del papel, no es como en la música clásica que lleva doscientos años los músicos tocándola. Les quitas el papel y en la madre, se encuentran en el oscurantismo. ¡Me explico! Entonces el jazzista ya tiene su melodía y sobre esa es lo que va a crear. Por eso es uno de los términos, de los múltiples términos, es que el jazzista es compositor en el momento en el que está tocando; es porque el jazzista se le llama también ser.... El jazzista se le llama también ser, es sinónimo de improvisación. Pienso que la música, sobre todo la de jazz, tiene que ser participativa, porque no es solo que voy a tocar, sino como voy a respetar el público, como voy a sentirlos bien.

¿Cuáles son los lugares en donde se tocaba jazz?

Yo tuve *El Riguz* en la Avenida de Insurgentes y luego me cambié al *Blue Note* también en la Avenida Insurgentes que ahí está todavía el edificio que se llama *Los Globos*. Los convertí para el jazz. Luego otro tuve lo tuve acá en la Zona Rosa: *El Semíramis*. Después *El Elefante Rosa* que fue un éxito. Mario Patrón tocaba en *El Latino*. Chilo Morán tenía un cafecito. Había otro donde había flamenco: *Gitanerías*. Eran como siete u ocho lugares. Ahorita pues solo hay dos que están abiertos.

Mencionó *El Elefante Rosa* ¿Dónde se encontraba?

En la Zona Rosa, en las calles de Hamburgo y Florencia. Ese fue muy exitoso. Había tres grupos de jazz.

¿Qué otros lugares había?

Los teatros. Todavía existe el *Teatro de la Ciudad*. En Bellas Artes también. Y nada menos que el *Teatro de los Insurgentes*. Allí hacíamos cada año los festivales nacionales de jazz. En la radio difusora Radio Mil y la Sala Chopin. Había un gran movimiento para solo unos cuantos.

¿Qué composiciones se tocaban?

Los que hizo Duke Ellington o Dizzy Gillespie. A parte los que eran compositores en México que los presentaban en varios lados.

¿En qué programas de televisión se presentaban?

Yo nada más hice 47 en Televisa, pero cuando hacías espectáculos no nada más toque y toqué a lo güey, sino tenía que tener una relación para que movieras las cámaras. A la fecha muchos jazzistas que se presentan casi todos son argentinos y cubanos, que no tiene ni madres con lo que hicimos. A eso se debe a que está medio jodido el asunto.

¿Y en la radio?

En el programa de Roberto Aymes en Radio Universidad.

¿Y en aquella época?

Todas las estaciones estaban con el jazz. Hasta las comerciales.

¡Así que hubo una muy buena relación con el periodismo!

¡Excelente!, sí.