



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE POSGRADO EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

Facultad de Filosofía y Letras
 Facultad de Ciencias Políticas y Sociales
 Instituto de Investigaciones Económicas
 Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe
 Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades

**CAMPO DE CONOCIMIENTO: CULTURA, PROCESOS INDENTITARIOS,
 ARTÍSTICOS Y CULTURA POLÍTICA EN AMÉRICA LATINA**

**“La música latinoamericana y las *jazz band* de la Ciudad de México (1923-1930). El caso de la Jazz
 Band Posadas”**

TESIS
 QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE
 MAESTRO EN ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

PRESENTA:
 Gerardo Mendoza Gutiérrez

TUTOR PRINCIPAL:
 Dr. Antonio García de León Griego
 Facultad de Economía, UNAM

MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR:
 Dr. Ricardo Pérez Montfort
 Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social
 Dr. Raúl H. Contreras Román
 Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades

SINODALES
 Dra. Ana Daniela Nahmad
 CETMECS, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, UNAM
 Dr. Carlos Ruiz Rodríguez
 Facultad de Música, UNAM

Ciudad Universitaria, CD.MX., marzo de 2024



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:

Agradezco profundamente a la vida por poder llevar a cabo esta tesis de licenciatura, cuyo tema es un homenaje a la expresión más hermosa que tiene el ser humano: la música. Muchas gracias a mis padres y hermanos por el apoyo recibido. En este sentido, agradezco principalmente a Jorge por las pláticas y la ayuda en la lectura musical de algunas partituras que fueron fundamentales para la realización de este documento.

Asimismo, quedo en deuda con el Dr. Antonio García de León por el acompañamiento, la recomendación de lecturas y el gran interés que tuvo por el desarrollo de esta investigación. De igual forma, agradezco muchísimo a Ricardo Pérez Montfort, que siempre ha estado cerca de mi apoyándome con críticas y lecturas rigurosas. Muchas gracias por tu amistad y amabilidad. Tampoco puedo olvidar el apoyo del Dr. Raúl H. Contreras Román que ha estado muy pendiente de mi proceso y que me ha permitido colaborar con él en algunos otros proyectos.

Sin olvidar, las pláticas, fiestas y reuniones con los y las amigas que pude fraguar en la maestría. A todos, muchas gracias por la compañía. Pero agradezco especialmente a Mely por ayudarme a corregir y leer, con precisión de correctora de estilo, este documento. Además de ser la persona que me brinda una compañía inigualable permeada de solidaridad, amabilidad y amor.

Por último, como lo hice en la tesis de licenciatura, agradezco a la música por nunca abandonarme y por inspirarme cada día de mi vida.

INDICE

Introducción	3
1. La jazz band en los Estados Unidos	9
1.1. La “Era del jazz” y las jazz band estadounidenses.....	9
1.2 La Improvisación.....	19
1.2.1 La tradición del jazz band.....	21
1.2.2 La tradición pianística de Harlem.....	23
2. La jazz band en América Latina	27
2.1 La hegemonía económica de Estados Unidos en Latinoamérica.....	28
2.2 El jazzbandismo en latinoamericano.....	32
2.3 Jazz band en La Habana.....	36
2.4 Jazz band en Buenos Aires.....	42
2.5 Jazz band en Rio de Janeiro.....	47
3.- La jazz band en México	54
3.1 El jazzbandismo mexicano.....	58
3.2 La jazz band y la industria cultural mexicana.....	62
3.2.1 Los magazines culturales.....	64
3.2.1.2 La crítica periodística de la jazz band en <i>El Universal Ilustrado</i>	68
3.3 Los cinematógrafos y el Circuito de cines Olimpia.....	76
3.4 Los teatros de revista y los cabarets.....	81
3.4.1 Teatros de revista y las “tandas”.....	81
3.4.2 Los cabarets y salones de baile.....	87
4.-La Jazz Band Posadas	92
4.1 La Orquesta Típica Mexicana.....	93
4.2 La Jazz Band Posadas y Guillermo Posadas.....	97
4.2.1 Los géneros musicales modernos.....	101
4.3La reproducción moderna de la música mexicana. Guillermo Posadas en la fonografía y radio mexicana.....	107
4.3.1 La pianola y la industria fonográfica en México y la Compañía Nacional de discos.....	107
4.3.1.1 1927 y la Jazz Band Posadas.....	115
4.3.1.2 El primer disco de jazz de la historia mexicana.....	123
4.3.2 Orígenes de la radio mexicana.....	125
4.3.2.1 La XEW Y Guillermo Posadas.....	130
Conclusiones.....	136
Fuentes.....	139

Introducción

La historiografía sobre la música popular en México y Latinoamérica durante el siglo XX se ha centrado en estudiar la conformación nacionalista de la música folklórica y popular de los países de la región. En contraposición, la influencia de las *jazz band* en la música latinoamericana de principios de siglo XX ha sido un tema poco abordado por las humanidades y ciencias sociales de esta parte del mundo.

Esta investigación profundiza algunos aspectos que fueron encontrados en mi tesis de licenciatura “Orígenes del *jazz* en México, 1923-1928 (un acercamiento histórico desde *El Universal Ilustrado*)”, la cual trató sobre la cobertura *jazzística* que hizo el semanario *El Universal Ilustrado* durante los años veinte¹. En este trabajo se mostró someramente el gran papel que jugó la *jazz band* en los procesos culturales de la Ciudad de México durante los años veinte. Este primer acercamiento durante la licenciatura permitió la formulación de preguntas que continuaron guiando los intereses del actual proyecto de maestría.

La hipótesis general de esta investigación es que la *jazz band* fue un formato instrumental de raíz “creole” y caribeña que se insertó en el devenir sociocultural de la región latinoamericana a principios del siglo XX gracias a la llegada de las industrias culturales estadounidenses. En el caso mexicano, este formato instrumental arribó en medio del proceso de conformación del nacionalismo cultural apuntalado por el proyecto educativo de José Vasconcelos.

Desde nuestra perspectiva, la *jazz band* fue una de las primeras expresiones musicales de la “modernidad americana”², esto es, un modelo civilizatorio que se impuso en

¹ *El Universal Ilustrado* fue una revista cultural que circuló en la Ciudad de México de 1917 a 1934. Fue suplemento del diario *El Universal* y se publicaba cada jueves. En los años veinte se convirtió en una de las revistas más influyentes del ambiente intelectual posrevolucionario, contando con la participación de personajes como José Vasconcelos, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, entre muchos otros. Dicha publicación conjuntó diversas ideologías entre sus páginas, pero tenía un marcado influjo del movimiento estridentista fundado por Manuel Maples Arce.

² Se está utilizando la noción de “modernidad americana”, retomando a Bolívar Echeverría para nombrar el marco referencial de la cultura que tomó la sociedad Occidental a partir del triunfo de la hegemonía estadounidense. Este tipo de modernidad se contrapone a la modernidad “europea”, y se caracteriza por estar determinada por el “consumismo” y subsumida en la “mercantificación de la vida y su mundo”. Además de que el American Way of life administra una “riqueza de formas” culturales, tecnológicas y sociales, en virtud del crecimiento de las industrias culturales. Echeverría afirma que estos elementos culturales, que usualmente crecen en ciudades mestizas como Nueva York, son ignorados y repudiados por los Wasp (White Anglo Saxon Protestant). Tal como el caso de los constantes ataques racistas que los medios de comunicación

nuestra región por el poderío económico estadounidense y que está basado en el consumo de objetos en serie. Este tipo de modernidad, de corte urbana y liberal, se propagó por nuestra región a principios del siglo XX como una “revolución” tecnológica y cultural que reconfiguró la historia de los países latinoamericanos. Sin embargo, aunque la *jazz band* llegó a nuestra región como otro elemento de la modernidad americana, esta tesis busca mostrar que fue un formato instrumental sumamente influenciado por los procesos culturales del caribe y del Atlántico Negro³.

La poca historiografía sobre la música popular en México propone que la *jazz band* se popularizó en la Ciudad de México en medio de la efervescencia nacionalista de los años veinte, una década fundamental para las definiciones estereotípicas de la “música mexicana”. En este periodo, la Orquesta Típica de Miguel Lerdo De Tejada se estableció como una de las agrupaciones mexicanas más reconocidas por su repertorio de estilos musicales de varias regiones del país, así como por el financiamiento gubernamental que recibió. Además, fue el primer grupo musical que usó la indumentaria del mariachi como un recurso visual y “mexicanista” de sus presentaciones.

En la misma época se expandió la ideología nacionalista posrevolucionaria. Esta hizo parte del proyecto educativo vasconcelista con el apoyo de los medios de comunicación y de las nacientes empresas culturales, especialmente el teatro de revista y el cinematógrafo. Estas empresas dieron mayor difusión a los compositores Ignacio Fernández Esperón, Alfonso Esparza Oteo y otros músicos del Occidente de México, quienes realizaban canciones rancheras repletas de referencias a la vida campirana del interior de la República.

Aun con el ferviente nacionalismo de esta época, *El Universal Ilustrado* y la *Revista de Revistas* brindaron espacios para narrar cómo las nacientes clases urbanas de la Ciudad de México se divertían bailando *fox-trot* y asistiendo a cinematógrafos. Esto como consecuencia del crecimiento urbano que experimentó la Ciudad de México durante los años veinte, por el proceso de migración del campo a la ciudad. Muchos migrantes de diferentes partes del país “modernizaron” su vida al asistir, por primera vez, a cinematógrafos, salones de baile,

estadounidenses propinaban a las jazz-band afroestadounidenses durante los años veinte. Bolívar Echeverría (compilador), *La americanización de la modernidad*, México, ERA/ UNAM/CISAN, 2008, 360 p.

³ Tal como lo refiere la autora argentina: Berenice Corti, “Territorios, mapas y reconfiguraciones musicales desde el Sur. Para pensar un jazz latinoamericano”, *Revista Musical Chilena*, no. 229, 2018, p.13-32.

funciones de teatro y corridas de toros. Las revistas culturales explotaron esta vida moderna en sus espacios publicitarios.

Sin embargo, la actividad lúdica más popular en la ciudad fue la práctica de bailes del continente americano: el tango, el danzón, el *fox-trot* y el *charleston*. Los medios impresos de la época los tildaron de “modernos”, porque formaban parte de las diversiones urbanas que podían disfrutarse en la capital mexicana. En este sentido, lo moderno no fue sólo una referencia a la modernidad del modelo consumista de los Estados Unidos, sino también fue una forma de establecer el origen americano de estos bailes en términos continentales. Esto quiere decir que los bailes modernos se identificaron con los que nacieron en el continente americano y que compartieron el énfasis en el ritmo.

La música de las *jazz band* y los bailes modernos permitieron el establecimiento de una nueva noción del baile “occidental”, que el historiador Alberto Dallal ha denominado *dancing*⁴. Esta tendencia dancística surgió como una reacción americana a la popularidad de los bailes europeos decimonónicos como el *vals*, el *chotis* y la *polka* durante el México decimonónico⁵. La recepción del *dancing* fue completamente distinta a la de estos bailes aristocráticos. Al emanar de la vida de las clases trabajadoras de las emergentes ciudades capitales, el *dancing* se convirtió en un objeto de consumo masivo.

El tango, la samba, el danzón y el *fox-trot*, por ejemplo, son estilos que provienen de los barrios marginales americanos, y que en algún momento de su historia fueron atacados y menospreciados por las clases acaudaladas de sus respectivos países. El *dancing*, al igual que el *jazzbandismo*, fueron productos de los procesos de modernización y urbanización de algunas ciudades latinoamericanas. Ambos procesos tuvieron una gran impronta yanqui por la influencia económica que impuso Estados Unidos en Latinoamérica a inicios del siglo XX.

De estos bailes “modernos”, el *fox-trot* y el *charleston* fueron los preferidos de los bailarines de la Ciudad de México entre 1920 y 1930. Las *jazz band* mexicanas se especializaron en la interpretación de este tipo de música. Sin embargo, el movimiento *jazzbandista* mexicano tuvo una clara impronta latinoamericana; tocaban tangos, danzones y música mexicana de compositores como Guty Cárdenas, Tata Nacho y Agustín Lara.

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

⁵ *Ibidem*, 327 p.

La llegada de la *jazz band* a Latinoamérica estuvo ligada a la orquestación de diferentes géneros de música popular. En La Habana, se combinó con las orquestas de danzón. En Río de la Plata, modernizó las orquestas de tango de la “Guardia Nueva”. Mientras que, en Río de Janeiro, se mezcló con las primeras agrupaciones de samba que musicalizaron el carnaval moderno. Esto generó bastante resistencia entre sectores antiyanquis de México y Brasil. Pero en Argentina y Cuba potenció las posibilidades musicales de sus propias tradiciones musicales, sobre todo en el caso cubano.

El *jazzbandismo* mexicano surgió en un momento bastante álgido para las relaciones gubernamentales entre México y Estados Unidos. Esto se debió a las dificultades de los gobiernos de Calles y Obregón para obtener el reconocimiento diplomático y económico de Estados Unidos. De esta manera, los estereotipos culturales de la “mexicanidad” posrevolucionaria, incluidos los musicales y dancísticos, se fundamentaron en un antiyanquismo bastante beligerante. En contraposición, la modernidad americana tuvo gran influencia en las diversiones de las emergentes clases populares de la Ciudad de México a causa de la expansión de los capitales estadounidenses y de las industrias culturales⁶.

Esta investigación entiende, por tanto, el *jazzbandismo* mexicano como un fenómeno propio de la “modernidad americana” que se vincula con la emergencia de las industrias culturales mexicanas. Las *jazz band* mexicanas aprovecharon las cadenas de distribución cultural que se fueron formando en la capital mexicana, una vez terminada la fase más cruenta de la Revolución, para laborar en salones de baile, teatros de revista y salas de cine. Estas empresas culturales apenas se estaban recuperando de la crisis revolucionaria, ya que muchas venían trabajando desde los tiempos del porfiriato. Gracias a su imprenta “moderna”, las *jazz*

⁶ Las industrias culturales, según la definición de Theodor Adorno y Max Horkheimer, son la reconfiguración mercantilista e industrial del arte liberal de finales del siglo XIX. Estas funcionan como redes articuladas de lazos empresariales e industriales, que utilizan a las expresiones artísticas como productos culturales que se encargan de reducir la función del individuo en las sociedades masivas a la de un simple consumidor. Las industrias culturales se encargan de encauzar la diversión de las masas, al consumo de tecnologías, como la fonografía, el radio y el cinematógrafo, y de expresiones populares como la música popular y el baile. Estas industrias ofrecen productos culturales que cambian superficialmente con el paso del tiempo, adaptándose a las posibilidades económicas de cada sector social. Lo que genera una supuesta diversidad de objetos de consumo que modifican constantemente las identidades de los habitantes de las grandes urbes, según los intereses mercantiles de las propias industrias culturales. Teodor Adorno, Max Horkheimer, “La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas” en *Dialéctica del Iluminismo*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1988, p. 33-64

band mexicanas fueron partícipes de las primeras estaciones de radio y grabaron algunos de los primeros discos que fueron producidos en México.

Lo interesante del *jazzbandismo* mexicano es que se desarrolló en medio de las pugnas entre las diversas expresiones sociopolíticas y culturales del periodo posrevolucionario, y convivió con la emergencia de los nacionalismos culturales. Esta investigación argumenta que el *jazzbandismo* mexicano se afianzó en la Ciudad de México gracias a la fama de la Jazz Band Posadas. Una agrupación que ha sido prácticamente abandonada por los estudios mexicanos de historia y musicología. Sin embargo, según las fuentes sonoras, hemerográficas y periodísticas consultadas para esta tesis, la Jazz Band Posadas puso de moda el formato *jazz band* en la capital mexicana entre 1926 y 1930. Y lo más interesante es que tenía una clara impronta latinoamericanista, pues su repertorio se especializaba en tangos y danzones.

Esta agrupación se posicionó en el ambiente cultural mexicano gracias a los vínculos laborales que fraguó su director, Guillermo Posadas, con el influyente Miguel Lerdo de Tejada, líder de la Orquesta Típica; así como por su posterior colaboración con famosos cantantes como Guty Cárdenas, Juan Arvizu y Pedro Vargas. En este sentido, la Jazz Band Posadas se volvió sumamente famosa en el contexto de la masificación de los referentes estereotípicos de la “mexicanidad” posrevolucionaria.

Esta investigación narra la trayectoria de la Jazz Band Posadas entre 1925 y 1930 a partir de fuentes hemerográficas, discográficas y sonoras, que muestran su trabajo con algunas empresas culturales, especialmente con la industria fonográfica. El objetivo de esta consiste en comprender las implicaciones “modernas” de las apuestas musicales de esta banda de *jazz* para enmarcarlas en el fenómeno más amplio de la llegada de las industrias culturales y de la modernidad americana en el contexto latinoamericano.

El primer capítulo aborda la emergencia de la *jazz band* en Estados Unidos como una expresión del mestizaje del Sur profundo estadounidense. En este sentido, se problematiza su origen como una expresión de la cultura “creole” y caribeña del “Atlántico Negro” —por su experimentación con el ritmo y la improvisación— en contraposición al proceso de blanqueamiento y refinamiento que sufrió la *jazz band* durante la “Era del *jazz*” como un dispositivo publicitario de la industria fonográfica y cinematográfica estadounidense.

En el segundo capítulo se revisa el impacto de las *jazz band* en tres países latinoamericanos: Cuba, Argentina y Brasil. Con ello, trataremos de ubicar elementos

comunes de su llegada a nuestra región que nos brinden algunas pistas sobre el caso mexicano. En este sentido, mostraremos que algunas músicas populares latinoamericanas se adaptaron a la estética de la *jazz band* para “modernizar” sus dotaciones instrumentales y engrosar sus repertorios con *fox-trot*, *charleston* y *blues*, con el fin de ingresar en las redes comerciales de la naciente industria de entretenimiento capitalista.

En el tercer capítulo se aborda el *jazzbandismo* mexicano como un proceso que participó de la emergencia de un conglomerado de empresas culturales mexicanas dedicadas a la explotación económica de la cultura popular. Para ello, nos centramos en el teatro de revista, la cinematografía y los salones de baile. Ya que estas empresas, al estar sumamente influenciadas por las modas estadounidenses, cargaron con el antiyanquismo que propagaban los medios nacionalistas y que satanizaban a estos sitios como decadentes e inmorales.

En el último capítulo analizamos el caso de la Jazz Band Posadas y su participación en la industria fonográfica mexicana. Para ello, se aborda la trayectoria de Guillermo Posadas y su trabajo con algunas empresas de impresión de partituras y la XEW. Consideramos que esta *jazz band* es un caso paradigmático para estudiar al *jazzbandismo* mexicano, ya que laboró con todas las empresas culturales de la época que ofrecieron trabajo a las *jazz band* mexicanas.

1. La *jazz band* en Estados Unidos

1.1 La Era del *jazz* y las *jazz band* estadounidenses

La *jazz band* fue un formato instrumental que se afianzó en el gusto popular de los Estados Unidos durante los primeros años del siglo XX. Sus inicios son tema de debate y se reivindican de diversas formas. La historiografía encuentra su origen en la comunidad afroamericana de Nueva Orleans,⁷ y resalta la labor del mítico Buddy Bolden y su *jazz band*.⁸ Una serie de ideas que han formado parte de las reivindicaciones raciales y políticas de diversos jazzistas afroamericanos de la segunda mitad del siglo XX, pero se complejizan al abordar algunos testimonios de músicos de principios de siglo. Como ejemplo, tenemos un par de entrevistas realizadas por el crítico inglés Leonard Feather, que muestran cómo las *jazz band* se fueron esparciendo por todo el sur de Estados Unidos desde finales del siglo XIX.

En la primera entrevista, W.C. Handy, influyente compositor de clásicos *jazzísticos* como *St. Louis Blues*, se remonta a las últimas dos décadas del siglo XIX para mostrar los orígenes de la *jazz band*. Handy afirma que los músicos afroamericanos que interpretaban géneros *jazzísticos*, como el *ragtime*, el *blues*, o la música de las bandas de alientos, venían de diversos sitios como Shreveport, Vicksburg, Jackson-Missisipi Alabama, Florida, Tennessee o Nueva York.⁹ Sin embargo también deja claro que trabajó con músicos bastante talentosos provenientes de Nueva Orleans.

Handy también indica que a Bolden lo conoció por referencias indirectas y que no fue una influencia realmente.¹⁰ Además, reconoce que el jazz fue una palabra inventada por la

⁷ Joachim Berendt, *El Jazz*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998, p.21-28

⁸ Ted Gioia, *Historia del jazz*, trad. Paul Siles, México, Turner, 2002, 608 p.

⁹ Leonard Feather, *The Book of Jazz*, 3ed., Nueva York, Laurel Edition, 1976, p. 23

¹⁰ *Ibidem*.

crítica musical y adjudicada al sonido de su famoso *Memphis Blues*, pero que distaba mucho de ser un término de uso común entre los músicos afroamericanos de los primeros años del siglo XX.¹¹

En otra entrevista, el famoso pianista de *stride piano* Willie “The Lion” Smith habla de lo relevantes que fueron las *jazz band* para la música afroamericana neoyorkina desde antes de la Primera Guerra Mundial. Incluso se atreve a desdeñar a “leyendas” de Nueva Orleans, como Bolden, Bunk Johnson y King Oliver, afirmando que el único músico de Louisiana que había conocido era Louis Armstrong y solo en una ocasión en la que viajó al sur.¹² Al igual que Handy, cuestionaba la pertinencia de nombrar a Nueva Orleans como la ciudad origen del *jazz band*, enfatizando la importancia de la escena neoyorkina *jazzbandística* de finales del siglo XIX.¹³

Ambos músicos critican las generalizaciones superficiales del periodismo, además de enfatizar que la *jazz band* fue un fenómeno de todo Estados Unidos, pero con cierta relevancia del Sur profundo. En este sentido, ambos señalan la influencia rítmica-melódica de la música religiosa afroamericana en la interpretación musical de estas bandas. Cuestión interesante si pensamos en el contexto de plantación bajo el cual se desarrollaron las *work songs*, los *spirituals* y el *blues*. Todos estos, antecedentes directos de las *jazz band*.

Por lo tanto, la *jazz band* puede ser considerada una expresión de la modernidad americana que emanó de los procesos históricos de creolización, que se dieron en la cultura del Caribe y la América continental a partir del periodo colonialista.¹⁴

Por otro lado, resulta interesante observar que tanto Handy como Smith son incapaces de establecer una conceptualización musical del *jazz* en aquella etapa primigenia. Ambos músicos concuerdan con la hipótesis de Gunter Schuller sobre el estilo musical *jazzístico* que predominó antes de los años veinte, y del boom de la célebre “Era del *jazz*”. Para Schuller

¹¹*Ibidem*, p. 24-25

¹² *Ibidem*, p. 26

¹³ *Ibidem*, p. 26-27

¹⁴ La creolización es un concepto que estamos recuperando de los antropólogos Michel Rolph Trouillot, Robert Baron y Ana C. Cara, quienes perfilan esto como un proceso de interacción y síntesis de elementos culturales europeos, como la lengua y la religión, con influencias y posturas estéticas de origen afro, como el ritmo o algunos lenguajes antillanos creole. Esta mezcla cultural surgió del contexto de plantación que se dio en América Latina y el Caribe durante el proceso de colonización europea que comenzó en el siglo XVI. Consultar: Michel Rolph Trouillot, *Trouillot Remixed*, Durham, Duke University Press, 2021, p. 194-210. Ana C. Cara, Robert Baron, *Creolization as cultural creativity*, Jackson, University Press of Mississippi, 2011, p. 3-19

“la música que después fue conocida como *jazz* existió durante muchos años como una música polifacética cuyo carácter dependía principalmente de la situación geográfica y la constitución social y racial de su público”.¹⁵

La “*jazz band*”, e incluso el propio término “*jazz*”, comenzó a adquirir notoriedad mediática en 1917, cuando la Original Dixieland Jazz Band, una banda de instrumentistas blancos provenientes de Nueva Orleans, utilizó dicha palabra en la portada de su primer disco. El cual, fue grabado por la empresa fonográfica *Victor* en Camden, Nueva Jersey. Cabe señalar que ningún músico o banda afroamericana pudo realizar una grabación hasta 1922, por el racismo imperante de la naciente industria fonográfica estadounidense.¹⁶ Lo anterior, ocasionó que las narrativas historiográficas se hayan volcado en enfatizar la importancia de Nueva Orleans como el sitio de origen de la *jazz band*.

La *jazz band* fue un formato instrumental influenciado por las brass band (bandas de metales) de los carnavales de Louisiana y por las bandas militares estadounidenses que se formaron en el contexto de la Primera Guerra Mundial. Sin embargo, también fue una expresión de la cultura creolizada del sur de los Estados Unidos, constituida por los intercambios culturales entre el sur profundo y varias ciudades porteñas del Caribe y el Océano Atlántico. Muchas ciudades del sur de los Estados Unidos tuvieron un gran intercambio cultural con puertos latinoamericanos como La Habana, Puerto Príncipe, Veracruz y Santo Domingo, como consecuencia del crecimiento económico de los Estados Unidos en la región durante los primeros años del siglo XX.

Lo anterior, refuerza la hipótesis de Luc Delannoy, sobre el gran influjo que tuvo la música caribeña y Latinoamericana, particularmente de la habanera cubana, para la conformación del jazz de Nueva Orleans.¹⁷ Pero como ya se mencionó, hay muchos indicios que indican que este formato no se desarrolló exclusivamente en Louisiana, sino que formó parte de todo un movimiento de ciudades del Sur de Estados Unidos entre las que destacan Kansas City, Memphis, Oklahoma, Alabama, etc. Sitios particularmente racistas y segregacionistas para los grupos étnicos latinoamericanos y afroamericanos.

¹⁵ Gunter Schuller, *El Jazz sus raíces y desarrollo*, Buenos Aires, Editorial Victor Leru, 1973, p. 88.

¹⁶ Leonard Feather, *Op Cit*, p. 10

¹⁷ Luc Delannoy, *¡Caliente! Una historia del jazz latino*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001, 453 p.

Al revisar las alineaciones de las *jazz band* más famosas de aquel contexto, como la Original Dixieland Jazz Band, la King Oliver Creole Jazz Band, los Hot Five y Hot Sevens del célebre Louis Armstrong y la Jerry Roll Morton´s Red Hot Peppers.¹⁸ Salta a la vista la importancia del ensamble de instrumentos de viento, compuesto por el saxofón, el clarinete o la corneta, y la preponderancia que tuvieron el banjo y la batería en la base musical. Sin embargo, para un sector de la crítica cultural durante los “*Roaring Twenties*”, estas agrupaciones fueron consideradas “premodernas”. Gilbert Seldes argumentaba que:

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

A este antiguo jazz le hacían falta dos de los instrumentos característicos del jazz: el saxofón y el banjo...¹⁹

Para Seldes, la *jazz band* moderna de los años veinte, se formaba con siete instrumentos, cuatro de aliento, saxofón, cornetín, trombón y clarinete. Y los tres restantes, banjo, batería y piano, que conformaban la base musical. En este formato se llevaba a cabo la interpretación musical *jazzbandística*, que se caracterizaba por un ritmo constante y repetitivo marcado por la batería que era seguido por el banjo y el piano. Estos dos instrumentos interpretaban acordes de una estructura armónica determinada, una y otra vez, mientras la sección de alientos tocaba la melodía principal. Posteriormente se daba paso a la

¹⁸ *King Oliver Creole Jazz band* (1922) Piano: Lil Hardin Armstrong, Batería: Baby Doods, Banjo: Johns St. Cyr, Contrabajo: Bill Johnson, Trombón: Honore Dutrey, Sax melódico: Stump Evans, Clarinete: Johnny Doods, Corneta principal: Joe Oliver, Segunda Corneta: Louis Armstrong (se integró en 1922)

Original Dixieland Jazz band (1917) Clarinete: Larry Shields, Corneta: Nick La Roca, Trombón: Eddy Edwards, Batería: Tony Sbarbaro, Piano: Henry Ragas

Jerry Roll Morton´s Red Hot Peppers (1926-1929) Corneta: George Mitchell, Trombón: Kid Ory, Clarinete: Johnny Doods, Clarinete: Omer Simeon, Banjo: John St. Cyr y Bud Scott, Contrabajo: John Lindsay, Batería: Andrew Hilaire y Baby Doods, Piano: Jerry Roll Morton

Hot Five Hot Sevens (1926) Corneta: Louis Armstrong, Piano: Lil Hardin Armstrong, Trombón: Kid Ory, Clarinete: Johnny Doods, Banjo y Guitarra: John St. Cyr

¹⁹ Gilbert Seldes, “Ruidos americanos; Cómo se hacen y por qué”, en *El Universal Ilustrado*, 29 de mayo de 1924, México, p. 45.

improvisación melódica. Momento en el que la sección de metales contrapunteaba melodías similares a la principal, pero que se iban complementando entre ellas.

Por otra parte, la modernización de la que habla Seldes busca enfatizar los aportes instrumentales del movimiento *jazzístico* de Chicago, por el uso de los saxofones y los violines. Las orquestas de Chicago fueron formadas por directores blancos que gozaron de gran fama en aquel momento por su vínculo con las industrias culturales, como el caso de la Paul Whiteman, Paul Ash e Irving Berlin.

Aunque la caracterización de la *jazz band* que hace Seldes resulta ilustrativa no debe tomarse de forma ortodoxa, ya que habían de muy distinto tipo. Incluso algunas *jazz band* contaron con instrumentos bastante peculiares en sus formaciones, como la marimba. O incluso hubo algunas que ya contaban con secciones completas de instrumentos de viento, previo a la “Era del *swing*”. Aquí vale la pena rescatar una pequeña descripción de Jerry Roll Morton, sobre el formato que tuvo su banda durante los años veinte:

Cada uno de nosotros tenía una banda que, por lo regular, estaba constituida de saxo bajo, trombón, trompeta, saxo alto y, a veces un barítono, contrabajo y un tambor de cuerdas; en total, siete instrumentos; pero si nos referimos al ruido que hacíamos, puede asegurarse que nunca se había oído una banda de siete instrumentos que fuera tan ruidosa como la nuestra.²⁰

Es interesante el énfasis que pone Jerry Roll Morton en la cualidad ruidosa de su agrupación, poniendo en evidencia un elemento muy relevante para entender la impronta moderna que tuvo la *jazz band* a principios del siglo XX. Con la *jazz band* surge una sonoridad diferente a la música que amenizaba las fiestas de las aristocracias urbanas durante el siglo XIX. Géneros como el vals o la polka, aun conservaban la sutileza de la música orquestal y las cuidadosas dinámicas de las pequeñas orquestas de cámara. En contraposición, la *jazz band* fue considerada estridente para algunos oídos decimonónicos, por los altos decibeles que alcanzaban instrumentos como el trombón, el saxofón, y, sobre todo, la batería.

²⁰ Julio Coll, *Variaciones sobre el jazz*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1971, p. 27

Considerando lo anterior, la incursión de la *jazz band* puede leerse como una revolución musical para Occidente, si se toma en cuenta la reivindicación que hizo del ritmo. Un elemento de la música que había sido desdeñado por la composición europea, que se había centrado en el desarrollo armónico y melódico de las composiciones. Este énfasis en el ritmo permitió que las *jazz band* se afianzaran en el gusto del público urbano, musicalizando los bailes populares de ciudades cosmopolitas como Nueva York, París, Buenos Aires, Río de Janeiro y la Ciudad de México.

En Estados Unidos la *jazz band*, en un principio despreciada y estigmatizada por el público clasemediero y racista, se popularizó masivamente a partir de 1917, gracias al éxito fonográfico que tuvo la Original Dixieland Jazz Band en Nueva York e Inglaterra.²¹ Sin olvidar la labor de la banda del teniente James Resse Europe, The Harlem Hellfighters, popularizando la *jazz band* en Francia y Alemania en medio de la Primera Guerra Mundial. Cabe mencionar, que esta agrupación fue compuesta por soldados negros del 369 regimiento de infantería,²² y también jugó un papel preponderante en la difusión de la música de *jazz band* en Nueva York durante las primeras dos décadas del siglo XX.²³

La popularidad creciente de la música de *jazz band*, permitió que agrupaciones afroamericanas de Nueva Orleans como la King Oliver Creole Jazz Band y los Hot Five and Hot Sevens de Louis Armstrong, comenzaran a tener trabajo constante durante los primeros años de la década de los veinte. En este sentido, la historiografía enfatiza la gran importancia que tuvo el proceso migratorio que hicieron las poblaciones afros del sur al norte urbano durante los años primigenios del jazz. Autores como Joachim Berendt, Frank Tirro, y Ted Gioia, han establecido una ruta geográfica de la conformación histórica del jazz, en la que Nueva Orleans es el origen, mientras que Chicago y Nueva York figuran como las ciudades donde explotó la “Era del jazz”.

De lo anterior hay dos versiones. Por un lado, Gioia menciona que la búsqueda por mejores oportunidades de vida empujó a los músicos de Louisiana y de otros estados sureños,

²¹ Frank Tirro, *Historia del jazz clásico*, trad. Antonio Padilla, Barcelona, Ediciones Robin Book, 2007, p.173.

²² Marc Schuster, Kirsten Krick-Aigner, *Jazz in World: European (Non-) Fiction*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2018, p. 66-67.

²³ Gunter Schuller, *Op Cit*, p. 274

a formar parte de la “Gran Migración” de la primera década del siglo XX.²⁴ Mientras que Berendt, de forma muy discutible, propone que la escena *jazzística* de Nueva Orleans se mudó a Chicago gracias al cierre de Storyville, un conocido punto de prostitución de Nueva Orleans.

Se suele relacionar la evolución del jazz de Nueva Orleans en Chicago con la intervención de los Estados Unidos en la primera Guerra Mundial. Esta relación aparece algo dudosa, pero es posible que, al lado de otros factores, desempeñase cierto papel. Nueva Orleans se convirtió en esos días en puerto de guerra, y el comandante de la marina de Nueva Orleans consideró que la vida disipada de Storyville constituía un grave “peligro para la moral de sus tropas”. Storyville fue clausurado por un decreto oficial. Este no solamente dejó sin trabajo a las “damas” de Storyville, sino también a cientos de músicos. Muchos abandonaron la ciudad. La mayoría se fue a radicar a Chicago.²⁵

Lo anterior muestra cómo la historia del jazz ha repetido los relatos estereotípicos sobre el origen marginal de esta música, para enfatizar el trabajo “modernizador” de músicos de Chicago como Benny Goodman y Paul Whiteman. Lo que no deja de ser discutible si pensamos que estos músicos fueron sumamente permeados por la música de las *jazz band* afroamericanas, e incluso, trataron de emular su sonido.

Frank Tirro también coincide con la ruta Nueva Orleans- Chicago, pero explica que las orquestas de Paul Whiteman o Irving Berlin, fueron representantes del “Estilo de Chicago” porque combinaron pasajes orquestales y arreglos de la música académica con la instrumentación y aportes rítmicos de las *jazz band* afroamericanas. Con ello ofrecieron una versión de la *jazz band* más *ad hoc* a los gustos refinados de los públicos de las grandes ciudades.

Las orquestas de Chicago, compuestas mayormente de músicos blancos, popularizaron las *jazz band* entre el público masivo estadounidense. Aprovechando su cercanía con la industria fílmica de Hollywood y con las empresas radiofónicas y fonográficas. Este éxito comercial también incentivó la fundación de sellos fonográficos de música afroamericana como la *Race Ponograph Corporation* después rebautizada como

²⁴ Ted Gioia, *Op Cit*, p.66-70

²⁵ Joachim Berendt, *Op Cit*, p. 29

Black Swan Ponograph Corporation.²⁶ Donde grabaron importantes músicos de jazz como James P. Johnson y Don Redman.

Por ello, Tirro difiere de la interpretación de Berendt, sobre Storyville y Nueva Orleans, afirmando que estas son ideas que muestran cómo el jazz primigenio fue “convertido en sinónimo de crimen, falta de entereza moral, demencia y sexo”, siendo “constantemente demonizado por la prensa a partir de los años veinte”.²⁷

Lo anterior, también fue un reflejo de los años prohibicionistas que transcurrieron a partir de 1918, después de la promulgación de la “ley Volstead”, que criminalizaba el consumo y la venta de alcohol. Este contexto prohibicionista causó que las *jazz band* se afianzaran en el panorama cultural de los Estados Unidos en sitios muy diversos. Se les podía escuchar en hoteles lujosos de Hollywood y Chicago, en fiestas clandestinas de los mafiosos de dichas ciudades, o en barrios afroamericanos como Harlem, Nueva York. Lo que acrecentó los prejuicios racistas de los medios periodísticos hacia las *jazz band*. A la par que se consolidaba a la Era del *jazz* como una tendencia de consumo promovida por las nacientes industrias culturales estadounidenses.

Mucha de la bibliografía consultada para esta investigación, habla de los años veinte como la Era del *jazz*, con el fin de enfatizar la creciente popularidad que tuvieron las *jazz band* del “estilo de Chicago” entre los públicos urbanos estadounidenses. Así como para vincularlas con la explosión mediática del cine, la radio y la moda. De ello el historiador Ted Gioia afirma que:

A mediados de la década de los veinte surge ya como problema la definición del término jazz. Fijémonos, por ejemplo, en la música del gran éxito cinematográfico de 1927 *El cantante de jazz*, el primer film sonoro, que se encontraba mucho más cerca de la música popular que del jazz, en las composiciones clásicas de Gershwin basadas en el jazz, de éxito arrollador a mediados de los años veinte, o en el éxito de Paul Whiteman, el presunto rey del Jazz, cuya música abarcaba casi todas las categorías. Parece como si durante la era del jazz cualquier cosa que estuviera de moda fuera más tarde o más temprano clasificada como jazz.²⁸

²⁶ Frank Tirro, *Historia del jazz clásico*, trad. Antonio Padilla, Barcelona, Ediciones Robin Book, 2007, p. 154-155

²⁷ *Ibidem*, p.157

²⁸ Ted Gioia, *Op Cit*, p. 73

Esta problemática nos devuelve a las críticas de Handy o Smith, en las que se cuestionaba la pertinencia de hablar del *jazz* como un estilo musical definido a principios del siglo XX. Por el contrario, ambos músicos se asumían, más que nada, como intérpretes de música “sweet” estadounidense que se orquestaba con instrumentos de las *jazz band*.

El especialista Gunter Schuller reafirma lo anterior indicando que las *jazz band* primigenias se dedicaron a adaptar piezas de música popular estadounidense, como valeses y danzas, para interpretarlas en los bailes sociales de las clases blancas acomodadas. De modo que la labor de las *jazz band* fue interpretar una gran diversidad de estilos musicales adecuándolos a sus posibilidades instrumentales e improvisatorias. En este sentido, Schuller reflexionaba lo siguiente:

Como hemos dicho la biografía de George Morrison y su evolución musical podrían duplicarse cien veces. Citemos las carreras de Wilbur Sweatman, Noble Sissle, Will Marion Cook, W.C. Handy, Erskine Tate, Eddie Heywood, Garvin Bushell, innumerables músicos de “Creole” en Nueva Orleans, así como a muchos otros músicos anónimos como Morrison, a quien la historia del jazz ha pasado de largo. El cuadro que surge de estas carreras es que la música que se ejecutaba dependía casi exclusivamente de a quién estuviera dedicada la ejecución. La música de un negro que tocaba para bailes sociales blancos era diferente a la requerida en un rudo “honky tonk”, del suroeste; y ambas eran diferentes de la de los conjuntos de moda en Nueva York, como el de Earl Fuller, o de la de las orquestas para baile refinadas como las de Art Hickman y Paul Whiteman. La propia ciudad de Nueva Orleans tuvo dos tipos de jazz: la música con influjo del “blues” del “Uptown” (sector alto) y la música más elegante de los “Creoles” del “Downtown” (sector bajo).²⁹

La diversidad estilística de las *jazz band* fue consecuencia de las oportunidades de trabajo que las industrias culturales ofrecían para los músicos populares estadounidenses. Por ello, las *jazz band*, de origen afroamericano y creole, se adaptaron a los auditorios urbanos interpretando música decimonónica. Pero recreándola con el uso de elementos creole como la improvisación rítmica.

²⁹ Gunter Schuller, *Op Cit*, p.87

Las bandas de jazz más famosas, compuestas mayormente por músicos blancos, trataron de emular el sonido de la improvisación y el modo de interpretar de las *jazz band* afroestadounidenses. Por ello, en la Era del *jazz*, las *jazz band* más reconocidas por las industrias culturales fueron las compuestas por músicos blancos que venían de las grandes ciudades. Tal como el caso de la Original Dixieland Jazz Band y la Paul Whiteman Orchestra, dos agrupaciones que obtuvieron mucha notoriedad mediática gracias a sus trabajos con la Victor.

La *jazz band* no fue la única expresión creole que sufrió un proceso de blanqueamiento en la Era del *jazz*. El caso del *blues* también resulta paradigmático para mostrar la apropiación que hicieron las industrias culturales de los referentes musicales afroestadounidenses, mediante su apuntalamiento comercial.

Cabe recordar que el *blues* también fue desarrollándose en contextos de plantación como una resistencia a la vida esclavista de los campos de algodón y a la segregación que vino con la modernidad. Sin embargo, fue un canto que se convirtió en la Era del *jazz*, en un género fundamental de la música popular estadounidense y del star system de las industrias culturales a mediados de los años veinte. A tal grado que el *blues* fue impulsado de forma importante por las industrias radiofónicas y fonográficas, mediante las grabaciones de cantantes afroamericanos como Bessie Smith o Lonnie Johnson.

El *blues* estaba bastante enraizado en las comunidades afroamericanas a principios del siglo XX, y formaba parte del repertorio de todas las *jazz band* de los veinte. Sin embargo, fue rechazado por varios de los migrantes afroamericanos que llegaron a las ciudades del norte en la plena Era del *jazz*. Por ejemplo, el pianista James P. Johnson señalaba que muchos migrantes afroamericanos odiaban escuchar *blues* porque lo concebían como una continuación de la vida campirana y violenta del Sur Profundo que querían dejar atrás. El caso del *blues* resulta interesante porque fue el primer intento de las industrias culturales para blanquear un género musical popular y creole. Lo que fue eventualmente logrado con las *jazz band* durante la Era del *jazz*.

Como pequeña conclusión sobre la “Era del Jazz”

La Era del *jazz* fue un término que inventaron las industrias culturales estadounidenses de los años veinte, para explotar comercialmente a varias expresiones artísticas afroamericanas. Mediante su conversión en productos musicales “modernos” que se comercializaron en los nuevos soportes sonoros, pero sometiéndolos a un filtro de blanqueamiento.

En aquellos años, el término *jazz* fue usado como una estrategia publicitaria de las industrias culturales, para vender la “experiencia moderna” del disfrute musical y dancístico de las *jazz band*. En este sentido, es complicado definir al jazz de los veinte como una forma específica de interpretación o estilo musical. Ya que la *jazz band* fue un término utilizado para referirse a un formato instrumental compuesto de 7 a 10 instrumentos. Sin olvidar que la popularización del “jazz” como término, se encuentra sumamente vinculado con el éxito mediático que tuvieron las primeras grabaciones de la Original Dixieland Jazz Band.

Esta investigación propone abordar el contexto de los años veinte en Latinoamérica y México retomando el concepto de “*jazzbandismo*”, que fue acuñado por el historiador Sergio Pujol.³⁰ El “*jazzbandismo*” es un término más adecuado porque se centra en la práctica laboral de los músicos y en los instrumentos que utilizaban. En contraposición a “Era del Jazz”, que sirve como una referencia para hablar de la música de los “jazzistas” del “estilo de Chicago”, desde una perspectiva blanqueada que fue moldeada por los intereses empresariales de las industrias culturales.

Además, la “Era del jazz” se entiende como un periodo de la historia estadounidense en el que emergieron modas y tendencias de consumo moderno como la radio, el cinematógrafo, los salones de baile, las *flapper*, el prohibicionismo y el consumo de alcohol. Todo esto vinculado con una urbanización acelerada que se dio a partir de los años veinte y que estuvo compuesta por la electricidad, los automóviles y los anuncios publicitarios. Elementos que migraron conjuntamente a urbes latinoamericanas, como la Ciudad de México, como representantes de la “modernidad americana”.

1.2 La improvisación

³⁰ Sergio Pujol, *Jazz al sur: música negra en la Argentina*, Buenos Aires, Emece, 1992, p.17-51

En un sentido más musical, la historiografía consultada para esta investigación coincide en señalar a la improvisación como una característica propia de las *jazz band* afroamericanas. Con ello, el relato histórico busca enfatizar la labor de músicos como Louis Armstrong, Jerry Roll Morton o Sidney Bechet, o incluso del ya citado W. C Handy. Este precursor de la música popular estadounidense establecía que existía una diferencia clara entre el jazz y el ragtime. Para Handy “el ragtime lo interpretabas tal como estaba escrito, pero en el jazz tenías la improvisación”.³¹ En ese mismo sentido, este músico también vinculaba al “jazz” con la “novedad y sensación” causada por músicos extravagantes que podían cambiar el sonido de su instrumento de manera novedosa en medio de su interpretación.³²

En este sentido, la historiografía ha tendido a glorificar la labor de los músicos afro en el desarrollo de la improvisación, dejando de lado la gran capacidad improvisatoria de músicos anglosajones como Bix Beirdecke, cornetista de la Paul Whiteman Orchestra. Por lo tanto, el desarrollo de la improvisación se exhibe historiográficamente como un proceso condicionado por cierta contienda racial entre los músicos afroestadounidenses y anglosajones en la que los primeros siempre salen ganadores. De esto habría que plantear más preguntas para no caer en consideraciones superficiales y sobre todo raciales.

Sin embargo, es claro que la improvisación fue un elemento creole de las comunidades de músicos afroamericanos desde finales del siglo XIX. Por ejemplo, pianistas de ragtime como Scott Joplin, improvisaban con pasajes de sus propias composiciones. Lo claro es que la práctica improvisatoria fue una constante para las jóvenes *jazz band* de todo el sur de Estados Unidos desde sus inicios.

Algunos relatos históricos suelen explicar la tradición improvisatoria del jazz apelando a dos orígenes. Uno vinculado con el sonido *jazzbandista* del Sur de Estados Unidos y con el éxodo que hicieron muchas de estas agrupaciones a Chicago, y otro que comenzó a desarrollarse en Nueva York con los pianistas de *stride piano*. Ambos estilos vinieron a

³¹ Leonard Feather, *Op Cit*, p. 25

³² *Ibidem*, p.23-24

fusionarse en el sonido de las *Big Band* de los años treinta. Gracias al trabajo de orquestas como las de Duke Ellington, Count Basie y Benny Goodman.

1.2.1 La tradición del *jazz band*

Como ya se dijo, la *jazz band* fue un formato instrumental que emanó de los procesos de creolización de ciudades del Sur de los Estados Unidos, y que fusionó diferentes tradiciones musicales de todo el Océano Atlántico y de algunas danzas de Europa del este como la Polka. El *jazz band* fue otra de las expresiones del mestizaje de la cultura caribeña. En este sentido, sus mayores influencias estilísticas fueron la Habanera cubana y la música de los negros del sur de los Estados Unidos, sobre todo del *ragtime*, el *blues*, el *gospel* y las canciones de trabajo de las plantaciones. Todo esto generó un formato instrumental basado en la improvisación colectiva, y caracterizado, principalmente, por su énfasis en el ritmo.

La *jazz band* se hizo sumamente popular interpretando *fox-trot*, que es un ritmo de compás binario bastante similar al *ragtime*, que se popularizó de forma importante en Occidente a partir de los años veinte. Como ya se mencionó, la *jazz band* alcanzó la fama en los Estados Unidos entre 1910 y 1917, cuando bandas como la Original Dixieland Jazz Band y la New Orleans Rythm Kings registraron algunos discos emulando la improvisación colectiva de agrupaciones como la King Oliver Creole Jazz Band.³³ Ya hemos mencionado la imprenta “creole” que tuvo el acto improvisatorio para varios músicos de las primeras *jazz band*. No obstante, esto resulta más interesante si añadimos que todos los integrantes de la Original Dixieland Jazz Band, sin excepción, trabajaron para la Orquesta de Ragtime de Jack “Papa” Laine.³⁴ Un músico que, al igual que Oliver y Jerry Roll Morton, se reconocía como creole.

El jazz de principios de los años veinte tuvo como eje el desarrollo de un lenguaje improvisatorio principalmente colectivo. Las *jazz band* generaban texturas polifónicas más simples de las que existieron en la historia de la música Occidental desde siglos atrás, pero con un volumen y estruendo bastante novedoso. En este sentido, la improvisación se daba a través del contrapunteo melódico de los instrumentos de viento. Algo claro en composiciones como *Canal Street Blues* (1923) de la King Oliver Creole Jazz Band, o con *Margie* (1920)

³³ Ted Gioia, *Op Cit*, p. 56-77.

³⁴ Gunter Schuller, *Op Cit*, p.200-201

de la Original Dixieland Jazz Band. En ambas piezas, el contrapunteo improvisado de clarinetes, trompetas y trombones, permite la generación de coloridas texturas armónicas que se desarrollan sobre una base armónico-rítmica hecha por el piano, el banjo y las percusiones. Este tipo de ensamble musical fue el fundamento sonoro de las primeras *jazz band* de principios del siglo XX.³⁵

Ya entrados los años veinte, aparecieron agrupaciones como la Fletcher Henderson Orchestra o la Duke Ellington Orchestra, que se volvieron famosas en Nueva York por los pasajes improvisados de piezas como *Shangai Shuffle* de la primera, que contenía un solo bastante interesante de Louis Armstrong, y *Doin The Vom Vom* de la segunda. Esto influyó de forma importante a las orquestas del estilo de Chicago que alcanzaron la fama internacional. Como el caso de las agrupaciones comandadas por Paul Whiteman, Paul Ash e Irving Berlin. Bandas que copiaban los arreglos y el estilo improvisatorio de los conjuntos conformados por músicos negros.³⁶

Sin embargo, sería muy injusto olvidar el aporte de las orquestas de Chicago. Ya que estas transformaron y refinaron el sonido de la *jazz band*. Por ejemplo, directores como Paul Whiteman, incluyeron instrumentos como el violín y la viola. Además de incentivar la exploración de pasajes improvisatorios totalmente estructurados según la intención compositiva, tal como ocurre en piezas como *Lovable* o *Gypsy*.³⁷ Además, Whiteman adquirió gran notoriedad cuando agregó secciones de saxofones a su banda de jazz, brindándole un rango armónico diferente al habitual, y en ese sentido, afinando su sonido de manera orquestal. Whiteman desarrolló esta versión modernizada de la *jazz band*, retomando el trabajo que comenzaron Art Hickman y Ferde Grofé alrededor de 1914, cuando introdujeron diferentes rangos de saxofones en sus conjuntos. Dicho formato “orquestal”, a su vez, fue emulado por Don Redman y Duke Ellington a finales de los años veinte.³⁸

Ted Gioia brinda más pistas, al articular su historia del jazz en función de la revisión de los aportes técnicos y musicales de instrumentistas destacados. Este autor afirma que la

³⁵ Ted Gioia, *Op Cit*, p. 73.

³⁶ Información del documental *The Swing Thing*, dirigido por Alan Lewens, producido por Jacquie Hughes y Alan Lewens, Londres, BBC Four, 2013.

³⁷ Ted Gioia, *Op Cit*, p. 73

³⁸ Eric Hobsbawn, *Gente poco corriente. Resistencia, rebelión y jazz*, *Op Cit*, p. 234.

gran capacidad de Louis Armstrong para improvisar fraseos solistas en los breaks de canciones como *Sugar Foot Stomp*, permite definir los límites del estilo improvisatorio del jazz de los veinte. Mientras que los grandes arreglos por secciones de trompetas, saxofones y trombones, que realizó la orquesta de Duke Ellington a finales de los veinte y principios de los treinta, estandarizó el sonido de las Big Band.

Por ello, podemos concluir que la tradición improvisatoria de la *jazz band* en los años veinte, reunió dos influencias claramente complementarias. Por un lado, el énfasis rítmico y colectivo de las agrupaciones del Sur de los Estados Unidos, elementos inconfundibles de la musicalidad de las comunidades afroamericanas “creole”, pues son características que también comparten con el canto góspel de las iglesias baptistas.

Por otro lado, la gran influencia “moderna”, en términos compositivos e instrumentales, de las agrupaciones blancas del “estilo de Chicago”. Por ejemplo, casi no se menciona que Tony Sparbaro, baterista de la Original Dixieland Jazz Band, fue fundamental para la popularización de este instrumento entre los públicos urbanos estadounidenses. Ni tampoco se habla de la labor de la Paul Whiteman Orchestra cuando tendió puentes con las academias musicales tradicionales, al colaborar con George Gershwin en la grabación de *Rhapsody in Blue* (1924), una de las primeras composiciones académicas que utilizó elementos del *blues* y el jazz.

1.2.2 La tradición pianística de Harlem

Nueva York también fue testigo de otra importante tradición improvisatoria del jazz, que surgió de la competencia constante entre los pianistas de Harlem, el barrio afro de la ciudad. Estos pianistas también estuvieron muy influenciados por las *jazz band* sureñas que llegaron a Nueva York durante la época de la Gran Guerra. En gran medida, por la influencia de la orquesta de James Reese Europe en la “gran manzana” y por los diversos grupos que fue formando Jerry Roll Morton durante sus múltiples estancias en la ciudad.

Durante los primeros años del siglo XX, el barrio neoyorkino de Harlem estuvo imbuido por un contexto de creación cultural y reivindicación racial, que tuvo como principal expresión al “Renacimiento de Harlem”. Movimiento literario y artístico que reivindicó la vida cultural afroamericana. En palabras de Ted Gioia:

Harlem simbolizaba en esta época la mayoría de edad de todos los afroamericanos – vinieran en el norte o en el sur, en el este o en el oeste-, que participaban indirectamente, cuando no de hecho, en la formación de una comunidad en la que podían existir no ya como una cultura minoritaria, dependiente de la tolerancia o la filantropía de terceros, sino como una entidad autosuficiente (...) En este nuevo escenario, sin embargo, se había reunido toda una élite cultural que pulsaba con seguridad todos los campos de la expresión humana: la poesía, la narrativa, las artes plásticas, la música, la historia, la sociología y cualquier otra disciplina en la que pudiese florecer el pensamiento creativo...³⁹

Sin embargo, el renacimiento de Harlem también ocultó, hasta cierto punto, las contradicciones económicas y sociales de muchos habitantes del mismo barrio. Entre los que figuraban músicos de *jazz*, pianistas en su mayoría, que organizaban y participaban en las célebres *house rent parties* (fiestas para la renta del alquiler), en las que se recaudaban fondos para costear las altísimas tarifas de alquiler que había en Harlem, sobre todo ante la precariedad laboral de los trabajadores afroestadounidenses.⁴⁰

En dichas fiestas se fue desarrollando el *stride piano*, un género primigenio del jazz que se basaba en la improvisación melódica y armónica del piano. El *stride* se interpretaba en los llamados “cutting contests”. Competencias en las que se demostraba las capacidades improvisatorias de los pianistas neoyorkinos. Por ejemplo, estos tomaban como base armónica y melódica composiciones clásicas del ragtime como *The Entertainer*, o blues famosos como el *Memphis Blues*, para improvisar acordes y fraseos melódicos sumamente complejos. Con el fin de demostrar quien tenía el mayor talento musical.

Entre los músicos más relevantes de este estilo podemos encontrar nombres como Willie “The Lion” Smith, Fats Waller, James P. Johnson, Art Tatum y un joven Duke Ellington. Todos ellos se desatacaron por la gran cantidad de recursos estilísticos que ostentaban, gracias a su conocimiento de la tradición pianística de Europa, misma que fue bastante difundida en Nueva York. Una ciudad que promovía un estilo de vida bastante competitivo. En este sentido, James P. Johnson afirmaba:

Otras partes del país nunca llevaron el piano tan lejos como los chicos de Nueva York. Solo hace unos años que los demás se pusieron al día. La razón por la que los chicos de Nueva York llegaron a

³⁹ Ted Gioia, *Op Cit*, p. 129

⁴⁰ *Ibidem*, p. 130-131

ser músicos de tan alto nivel es que el piano de Nueva York se desarrolló según el método, el sistema y el estilo europeos. La gente de Nueva York estaba acostumbrada a oír buen piano en los conciertos y en los cafés. Los intérpretes de ragtime tenían que estar al mismo nivel. Tenían que conseguir todos los efectos orquestales, las armonías, los acordes y las técnicas que usaban los concertistas europeos que tocaban por toda la ciudad.⁴¹

Como la cita indica, el *stride piano* neoyorkino se configuró con un interés muy claro por la orquestación improvisatoria. Algo que se potenció con las Big Band de swing durante los treinta. De este movimiento de pianistas neoyorkinos, podemos mencionar algunas piezas representativas como *Carolina Shout* y *Charleston* de James P. Johnson, pieza que nombró al célebre baile de los años veinte. Así como *Aint' misbehavin* de Fats Waller, que se ha vuelto uno de los standards más reconocidos en la historia de la música sincopada.

Por último, hay que mencionar que todo el trabajo subterráneo de los pianistas de los “cutting contests” conformó la base técnica y musical de dos de los directores principales de la “Era del *swing*” durante los treinta. Me refiero a Duke Ellington y Count Basie. Ya que fueron asistentes recurrentes a las *house rent parties* y pupilos de Smith, Waller y los demás. Estos dos directores pudieron condensar ambas tradiciones improvisatorias, tanto la de la *jazz band* sureña, como la de los solistas neoyorkinos, para sentar las bases del estilo *jazzístico* moderno que se desarrolló en las siguientes décadas.

Conclusión

Después de hacer esta somera revisión de la historia de la emergencia de las *jazz band* estadounidenses y de la “Era del *jazz*”, misma que tendrá que ser ampliada y revisada posteriormente. Es posible asumir que el “*jazz*” llegó a México y América Latina como una palabra que denominaba, antes que nada, a un tipo de conjunto musical con instrumentos determinados.

Asimismo, la “*jazz band*” fue un término que se expandió por el mundo, gracias a la fama obtenida por las grabaciones fonográficas de la Original Dixieland Jazz Band. Por lo que viajó a Latinoamérica bajo la imprenta de la modernidad americana y de las industrias

⁴¹ *Ibidem*, p. 133

culturales. Por su parte, la “orquesta de *jazz*” se expandió por la popularidad que tuvieron las agrupaciones de Chicago en los grandes centros del *star system* estadounidense.

El *jazz*, en aquel contexto, fue un término vinculado con los procesos de comercialización de la música popular estadounidense, que fueron apuntalados por el desarrollo del fonógrafo, la radio, y las casas discográficas como la *Columbia* y la *Victor*. La *jazz band* puede ser considerada una tendencia de consumo de la “modernidad americana” que surgió a la par de las nacientes industrias culturales. Por ello, la *jazz band* fue una moda musical que se difundió en *magazines* de actualidad, registros fonográficos, cinematógrafos, y programas de radio. La cual, generó tendencias de moda y consumo que revolucionaron la moral decimonónica mediante la práctica libre del baile de pareja. Aunque no hay que olvidar que esto ya había acontecido anteriormente con la fiebre por el tango que se suscitó en París y Nueva York a principios del siglo XX.⁴²

Asimismo, la *jazz band* se popularizó en Estados Unidos y Europa por su facilidad para adaptarse a diversos géneros de música popular de diferentes partes del mundo. A principios del siglo XX, las *jazz band* reinterpretaron estilos musicales decimonónicos europeos (vals, polka, danza), pero abordándolos desde un lenguaje musical compuesto por tres elementos: el ritmo, la improvisación colectiva y la inclusión de instrumentos “modernos” como el saxofón, la batería y el banjo. Cabe mencionar que el ritmo y la improvisación fueron elementos que emanaron de su raíz “creole” y caribeña.

La *jazz band* se fue expandiendo en países latinoamericanos como Brasil, Argentina, y Cuba, para ser comercializado junto con los soportes modernos de reproducción musical. Lo interesante del caso latinoamericano es que las *jazz band* acompañaron a algunos intérpretes de la música popular de diversos países, que, con el paso de las décadas, se convirtieron en referentes de la identidad nacional.

A continuación, hablaremos un poco más de la llegada de la *jazz band* a Latinoamérica, centrándonos en el caso cubano, argentino y brasileño.

⁴² Andrea Matallana, *El tango entre dos Américas*, Buenos Aires, Eudeba, 2016, p. 27-62

2. La *jazz band* en Latinoamérica

El *jazz* en Latinoamérica es un tema de estudio bastante novedoso para las reflexiones sociohistóricas de esta parte del mundo. Por ello, en los últimos años surgió una propuesta de investigadores de la región que busca matizar el argumento del origen afroamericano del *jazz* y de su exclusiva procedencia de Nueva Orleans. Feather y Schuller han problematizado lo anterior afirmando que las *jazz band* estadounidenses surgieron en diversas regiones de Estados Unidos. Incluso, Luc Delannoy enfatiza la cercanía caribeña y latinoamericana con el *jazz*, cuando habla de la influencia que tuvieron los músicos mexicanos y cubanos para los instrumentistas de las primeras *jazz band* de Nueva Orleans.⁴³

En la misma lógica, Berenice Corti reivindica la participación de músicos de otras latitudes del continente americano en el proceso de conformación del *jazz*, para lo cual utiliza el concepto de “Atlántico negro”. Nuestra investigación sigue este camino trazado por Corti y Delannoy, por lo que se adscribe a una tendencia latinoamericanista, surgida en Chile y Argentina,⁴⁴ que estudia el *jazz* como un producto cultural surgido del intercambio social y comercial de la región Caribe-Atlántico.⁴⁵

Sin embargo, nuestra investigación no puede dejar de lado la gran influencia cultural y musical que ejercieron las industrias culturales de Estados Unidos sobre Latinoamérica,

⁴³ Luc Delannoy, *¡Caliente! Una historia del jazz latino*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001, 453 p.

⁴⁴ Berenice Corti, *Op Cit*, p.13-32.

⁴⁵ Tal como lo propuesto por Luc Delannoy en su afamado libro *¡Caliente! Una historia del jazz latino*, o lo establecido por el investigador Basilio Serrano en su artículo, “Puerto Rican musicians of the Harlem Renaissance”, *Centro Journal, The City Universidad de Nueva York*, Nueva York, no.2, 2007, p. 94-11

por la llegada de los referentes de la modernidad americana a partir de los años veinte y treinta. Algo que fue posible por la hegemonía económica que fue logrando Estados Unidos en Latinoamérica a partir del fin de la Primera Guerra Mundial.

2.1 La hegemonía económica de los Estados Unidos en Latinoamérica

A partir de los años veinte el poderío económico de los Estados Unidos se fue consolidando en Latinoamérica. A la par del proyecto económico imperialista, los estadounidenses lograron expandir su influencia ideológica en la región promoviendo las inversiones en industrias culturales de entretenimiento masivo, en los países latinoamericanos con mayor estabilidad económica. Con ello, se fue minando la influencia cultural y económica que había tenido Europa. Incluso, se puede decir que la economía latinoamericana fue dominada por las potencias europeas desde la segunda mitad del siglo XIX, cuando las inversiones del viejo continente fueron esenciales para el crecimiento de las pequeñas industrias nacionales de los países latinoamericanos.

Los Estados Unidos se convirtieron en potencia manufacturera a finales de la Primera Guerra Mundial, quebrando el modelo capitalista liberal de finales del siglo XIX. El cual, dividió al mundo según su facultad exportadora de materias primas o de bienes manufacturados. Estados Unidos se posicionó justo en medio, exportando productos como algodón y automóviles al mismo tiempo.⁴⁶ Esto les permitió posicionarse de forma importante en el mercado Latinoamericano, a partir de la primera década del siglo XX.

Según la investigación de Bulmer Thomas, en 1913 existió una dependencia regional importante hacia Estados Unidos, aun cuando no había llegado el boom de la Gran Guerra. Por ejemplo, del total de exportaciones de Latinoamérica para aquel periodo, un 29.7 % se dirigió a los Estados Unidos, en comparación al 20.7 % de Gran Bretaña, el 12.4 % a Alemania y al 8 % de Francia.⁴⁷ En términos de importaciones los porcentajes resultan un

⁴⁶ Stefan Link, Noam Maggor, “Estados Unidos como una nación en desarrollo: consideraciones sobre las peculiaridades de la historia estadounidense”, *El trimestre económico*, 2021, <https://www.eltrimestreeconomico.com.mx/index.php/te/article/view/1097/1256> (consultado el 2 de diciembre del 2021)

⁴⁷ Victor Bulmer-Thomas, *La Historia Económica de América Latina desde la Independencia*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998, p.95

poco más balanceados pero siguen siendo favorables para los yanquis, con 25.5 % para los Estados Unidos, 24.8 % de Reino Unido, 16.5 % de Alemania y 8.3 % para Francia.⁴⁸

Según estos datos, desde principios del siglo XX los Estados Unidos se posicionaron como el país más influyente en la economía regional antes de la “Gran Guerra”. Por ello, en estos años el mercado latinoamericano se concibió como un terreno de disputa entre los Estados Unidos e Inglaterra.

Por ejemplo, Argentina, Chile y Brasil en dicho periodo, mantuvieron buenas perspectivas de crecimiento económico, gracias a un comercio diversificado que dependió de la inversión británica.⁴⁹ Mientras que Cuba y México también contaban con buenas perspectivas de desarrollo económico hacia el futuro, pero con una clara tendencia hacia el capital estadounidense. Cabe mencionar que en medio de esta disputa económica imperialista, incluso Alemania tuvo fuertes inversiones e intercambios comerciales con Guatemala.

La Primera Guerra Mundial significó un golpe para las economías latinoamericanas en su conjunto, pero también posibilitó cambios estructurales particularmente complicados para la sociedad latinoamericana:

La gran Guerra y su conclusión supusieron el fin de la preponderancia económica, política y cultural de Europa en la América Latina y su relevo por la nueva hegemonía estadounidense. La guerra en Europa dislocó el comercio trasatlántico, lo que provocó graves conflictos sociales en toda América Latina, derivados del desempleo, escases y la carestía resultantes. Con la reconversión de las economías europeas hacia las actividades directamente ligadas con la guerra decreció el abastecimiento de productos manufacturados y, además, aumentaron los precios, lo que afectó la vida cotidiana de todos los países durante cuatro años y medio. (...) Evidentemente muchos empleos fueron destruidos, lo que implica que los años 1914-1918 fueran socialmente arduos para América Latina. Adicionalmente, Europa canceló abruptamente las emisiones de capital, lo que propiciaría el ingreso de entidades financieras estadounidenses a nuestra región.⁵⁰

⁴⁸ *Ibidem*, p.98

⁴⁹ *Ibidem*, p. 95

⁵⁰ Mario Ojeda, “América Latina y la Gran Guerra. Un acercamiento a la cuestión”, en *Política y Cultura*, no.42, 2014, p. 28.

Con el final de la guerra, y la llegada de los años veinte, muchas naciones que conservaban la estructura productiva generada por la “época dorada” del sector primario exportador, incrementaron sus perspectivas de crecimiento del P.I.B a niveles inusitados. Por ejemplo, la nación argentina contó con tasas de crecimiento de 45 % del periodo de 1920 a 1929, duplicando el crecimiento que había tenido durante los primeros veinte años del siglo XX.⁵¹ Mientras que la nación vecina, Uruguay, experimentó un desarrollo admirable de su industria manufacturera, compuesta de frigoríficos, curtiembres y tejidos de lana, además del crecimiento de su mercado interno.⁵²

En dicho contexto, el desarrollo económico argentino tuvo perspectivas similares, o hasta superiores, de los niveles de crecimiento de los Estados Unidos. Todo ello posibilitado por el comercio de carne congelada y trigo con Inglaterra, Francia y otros países europeos.⁵³ Cabe mencionar que el proyecto liberal argentino fue tan exitoso que se consideró, en aquel contexto, un ejemplo para Occidente:

Argentina se convirtió en el principal modelo de política económica liberal durante este periodo. Se comprometió con firmeza a proteger sus derechos de propiedad (para los colonos), el comercio global, la inmigración abierta, un gobierno no intervencionista y el patrón oro. La élite nacional, conformada por comerciantes y productores de exportaciones, adquirió más confianza y adoptó un espíritu de mejora con vistas al futuro. Promovió con agresividad la agricultura científica, criando ovejas y ganado con el fin de maximizar la producción de carne y satisfacer mejor la demanda de los consumidores. Como resultado, la economía de Argentina generó notables tasas de crecimiento...⁵⁴

El desarrollo alcanzado se truncó con la crisis del 29, que estableció una brecha infranqueable para la economía argentina y en general para la región del Río de la Plata. Mientras que Estados Unidos, aun con el golpe de la crisis, repuntó como la gran potencia del continente para mediados del siglo XX, Argentina se posicionó como país periférico.

Cuba en los años veinte tuvo sus años más prolíficos como vendedor de azúcar, siendo uno de los principales exportadores mundiales para Occidente desde finales del siglo XIX.

⁵¹ Agustín Cueva, *El desarrollo del capitalismo en América Latina*, Siglo XXI editores, México, 1977, p. 167

⁵² *Ibidem*, p. 169-170

⁵³ Victor Bulmer Thomas, *Op Cit*, p.77

⁵⁴ Stefan Link, Noam Maggor, *Op Cit*.

No obstante, su comercio dependía fuertemente del mercado de los Estados Unidos, siendo la principal condicionante para su desarrollo industrial. Para 1913 Estados Unidos representaba el mayor porcentaje de sus exportaciones mundiales con 79.7 %, ⁵⁵ situación que permitió que para 1929, Cuba contara con 176 ingenios azucareros y tuviera ventas que alcanzaban los 200 millones anuales. ⁵⁶

Sin embargo, y al igual que con el caso argentino, el desarrollo económico cubano vino a terminar con los estragos de la crisis del 29. Como consecuencia, en los años 30 el país caribeño redujo sus niveles de producción, además de que la cantidad total de sus ventas mundiales representó solo un 18 % de lo que comerciaban en la década de los veinte. ⁵⁷ Fue aquí donde los oligarcas cubanos pagaron con alto costo la dependencia primaria exportadora hacia los Estados Unidos.

Mientras que México, aún con el cambio estructural revolucionario y la permanencia de los conflictos internos entre la clase política posrevolucionaria, contaba con perspectivas interesantes de crecimiento económico antes de la Primera Guerra Mundial. Sobre todo, porque el gobierno porfirista se dedicó a diversificar la oferta primario exportadora del país, pero con una fuerte dependencia hacia la economía estadounidense. ⁵⁸ Lo que cambió sustancialmente con la Revolución Mexicana, que coincidió con los años de la Gran Guerra.

El proceso revolucionario desarticuló grandemente las cadenas de distribución del país, precipitando sucesivas crisis económicas desde 1910. Por ello, el gran tema de la economía mexicana durante los años veinte fue la renegociación de la deuda externa con los Estados Unidos. Un trabajo sumamente penoso para la nueva élite política surgida de la Revolución, incluso, precipitó el levantamiento delahuertista en 1923. Sin embargo, la renegociación de la deuda fue lograda a finales de la década, gracias al notorio trabajo de Alberto J. Pani. ⁵⁹ Lo que permitió que en 1929 México tuviera exportaciones por valor de 590 millones de pesos, mientras que el ingreso público ascendió a más de 322 millones. ⁶⁰

⁵⁵ Victor Bulmer Thomas, *Op Cit*, p. 95

⁵⁶ Agustín Cueva, *Op Cit*, p. 170

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ Victor Bulmer Thomas, *Op Cit*, p. 85

⁵⁹ Abdiel Oñate, "La batalla por el Banco Central. Las negociaciones de México con los banqueros internacionales, 1920-1925" en *Historia Mexicana*, no. 4, 2000, pp. 657-660.

⁶⁰ Agustín Cueva, *Op Cit*, p. 172

Sin embargo, y al igual que con el caso argentino y cubano, la crisis del 29, aunque fue menos impactante para México, generó una serie de devaluaciones durante los primeros años de la década de los 30. A tal grado que un dólar en 1933 llegó a costar 3498 pesos mexicanos.⁶¹

La consolidación económica de los Estados Unidos en la región latinoamericana durante los años veinte, y su fortalecimiento político con la firma del Pacto de Versalles, permitió la expansión de muchos referentes culturales provenientes de las urbes estadounidenses. Entre un cúmulo de expresiones culturales, destacaron los productos musicales promovidos por las industrias culturales. Tal como el caso de la *jazz band*, el *foxtrot* y el *charleston*, y las películas de *Hollywood*, que fueron publicitados en la región latinoamericana como expresiones modernas. Otro signo más de la gran dependencia económica de la región latinoamericana hacia los Estados Unidos durante los años veinte.

2.2 El *jazzbandismo* Latinoamericano.

Las emergentes industrias culturales, impulsadas por el crecimiento económico de los Estados Unidos durante la posguerra, se expandieron en Latinoamérica como parte de una “revolución cultural” proveniente de las grandes ciudades estadounidenses que fue articulada por avances tecnológicos que impactaron la cotidianidad de las urbes, como el automóvil, la fonografía y la radio. Y por expresiones culturales como las *jazz band*, que interpretaron música en salones de baile y cabarets, donde las modas de vestido y consumo provenientes de ciudades como *Hollywood* y Nueva York, delineaban el nuevo estilo de vida de la modernidad americana.

Gracias al éxito comercial del primer disco de la Original Dixieland Jazz Band, la música sincopada y sus bailes modernos se fueron expandiendo en ciudades del continente que gozaban de cierta bonanza económica, como la Ciudad de México, La Habana, Rio de Janeiro y Buenos Aires. Lo que incentivo aún más la inversión estadounidense en las industrias de cine, radio y fonografía en esos países. Por ejemplo, la empresa fonográfica *Victor* eligió a México, Cuba y Argentina como las sedes para fundar filiales latinoamericanas, por sus condicionantes económicas.

⁶¹ *Ibidem.*

La *jazz band* se popularizó en algunas ciudades latinoamericanas de forma elitista, porque representó la modernidad del *American Way of Life*. Solo basta pensar en algunas urbes peruanas, chilenas, colombianas y dominicanas, donde las *jazz band* fueron muy bien recibidas por las clases privilegiadas. En República Dominicana animaron las fiestas de las elites de Santo Domingo durante la ocupación militar estadounidense, que duro de 1916 a 1924.⁶² Por otro lado, las *jazz band* en Perú tuvieron una connotación más ideológica cuando, por ejemplo, el compositor nacionalista Carlos A. Saco las usó para el desarrollo de los *Inca Steps*.⁶³

Sin embargo, las *jazz band* no siempre arribaron a las capitales latinoamericanas. En el caso colombiano estas fueron difundidas con un sesgo racista por las clases privilegiadas de Barranquilla y Cartagena, aun cuando estas son ciudades periféricas a los centros colombianos y con alta población afro.⁶⁴ La *jazz band* llegó a esta zona como una influencia del intercambio cultural del Caribe, cuando los músicos de la Panamá Jazz Band se quedaron a residir en Colombia después de su visita a Barranquilla en 1923.⁶⁵

En las ciudades caribeñas colombianas, la Orquesta *Lorduy*, la Orquesta Jazz Band de Jorge Price y la Jazz Band Barranquilla fueron las más exitosas durante los años veinte, tomando gran inspiración del formato instrumental de orquestas estadounidenses de Chicago, como las de Irving Berlin, Paul Ash, y Paul Whiteman.

A mediados de los veinte, la Paul Whiteman Orchestra se erigió como la agrupación de *jazz* más popular en Estados Unidos, ya que destacó por su trabajo en producciones de Hollywood y Broadway. Esta sirvió como fuente de inspiración para diferentes bandas de *jazz* latinoamericanas.

La Orquesta de Paul Whiteman fue bastante promocionada por los medios de comunicación en México durante su visita en 1925. En La Habana realizó giras muy exitosas. Sin olvidar que la *Royal Orchestra*, una *jazz band* chilena formada en 1924 en la

⁶² Darío Tejeda, “El proceso fundacional del jazz dominicano”, *Revista Musical Chilena*, no. 229, 2018, p. 65-67.

⁶³ Raúl Romero, *Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2015, p. 430-446

⁶⁴ Rafael I. Oliver, “Travesía Hibridación y viajes del jazz en Colombia y su influencia en la música local” tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Javeriana, 2009, p.40-43

⁶⁵ Jairo Solano, “La influencia del arquetipo *jazz band* y la guaracha en la evolución de la música popular del Caribe colombiano” en *Huellas*, Universidad del norte de Barranquilla, no.67 y 68, 2002, p. 47.

ciudad de Valparaíso, Chile, reconocía la gran influencia de Paul Whiteman. Cabe resaltar que el historiador chileno, Álvaro Menanteu, posiciona a la Royal Orchestra como la primer *jazz band* de la historia chilena.⁶⁶ Por todo lo anterior, resultaría interesante hacer una valoración más pertinente sobre la influencia de la Paul Whiteman Orchestra en los formatos orquestales de la música popular latinoamericana a partir de 1924. Sobre todo, por el impacto mediático que tuvo la versión de *Rhapsody in blue* de George Gershwin que esta agrupación grabó para *Victor*.

Las nacientes compañías discográficas estadounidenses impulsaron fuertemente la difusión de la *jazz band* en toda Latinoamérica a principios del siglo XX. Lo interesante es que, en el mismo contexto, la *Victor Talking Machine* y *Columbia*, pioneras del rubro, se dedicaron a grabar y distribuir música de agrupaciones populares y regionales de diversos países latinoamericanos.⁶⁷ Estas grabaciones se venían realizando desde 1903, y fueron registros muy importantes porque, eventualmente, permitieron la delimitación de ciertos estereotipos de la música popular latinoamericana, asumidos años después como referentes folklóricos y nacionales. Por ejemplo, en la década de los treinta estas discográficas se aliaron con las nacientes productoras cinematográficas argentinas y brasileñas, para lanzar al estrellato a cantantes populares como Carlos Gardel y Carmen Miranda, mediante su participación en diversos filmes musicalizados por tango y samba respectivamente.⁶⁸

Pero volviendo con las *jazz band*. En ciudades latinoamericanas cosmopolitas, como Rio de Janeiro, Buenos Aires, La Habana, y la Ciudad de México, la *jazz band* llegó a fusionarse y “modernizar” los formatos instrumentales de las orquestas populares de estas ciudades, así como el modo de interpretación de sus respectivas músicas regionales.

La *jazz band* se erigió como representante del *American Way of Life* en el ámbito musical e instrumental durante un contexto como los años veinte, que fue previo al establecimiento de los proyectos políticos y culturales apuntalados por el nacionalismo

⁶⁶ Álvaro Menanteu, “Jazz en Chile: su historia y función social”, *Revista Musical Chilena*, no. 210, 2008, p. 26-27.

⁶⁷ Ospina, Sergio, “Fonógrafos ambulantes: las expediciones de la Victor Talking Machine por América Latina, 1905-1926” *Academia*, 2020, https://www.academia.edu/48929241/Los_g%C3%A9neros_de_la_m%C3%BAsica_cubana_Su_origen_y_evoluci%C3%B3n (consultado el 14 de julio del 2022)

⁶⁸ Florencia Garramuño, *Modernidades primitivas Tango, samba y nación*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007, p. 207-234

populista de figuras como Cárdenas, Perón y Vargas. Y de la consolidación de la música “folklórica” de cada uno de estos países. En este mismo contexto, las emergentes industrias culturales se expandieron en varias urbes latinoamericanas.

En países como México y Brasil, la *jazz band* fue demonizada como un elemento que pervertía los ritmos y músicas nacionales. Mientras que en el caso argentino y cubano la situación fue distinta. En Buenos Aires, las *jazz band* compartieron muchos espacios creativos con orquestas típicas de tango, durante el periodo conocido como la “Guardia Nueva”. Mientras que en la Habana, la *jazz band* se fusionó con las danzoneras típicas en las presentaciones cabareteras de los hoteles lujosos.

¿Pero qué elementos fueron determinantes para que la *jazz band* se haya adaptado tan orgánicamente en algunos países y en otros no? Probablemente una de las respuestas se deba al desarrollo económico que tuvieron algunas naciones latinoamericanas durante el periodo entreguerras. Lo que apuntaló el surgimiento de “industrias culturales” privadas que fueron creciendo a la par del control estatal, y que promovieron el consumo de modas yanquis entre las nacientes clases medias urbanas. Esto fue más evidente en los países de mayor crecimiento económico de la región como Argentina. Sin embargo, la fusión entre el jazz y los sones cubanos se debió a vínculos culturales más antiguos que emanan de procesos de creolización compartidos y de la fuerza creativa de sus respectivas comunidades afro.

Todos estos elementos nos exponen un proceso complejo de modernización a la “americana” de las diversas músicas populares de Latinoamérica, en el que la *jazz band* jugó un papel fundamental. Además, los casos latinoamericanos elegidos nos permiten pensar de forma más profunda la gran influencia que ejerció la “modernidad americana”, en términos artísticos y culturales, en las ideologías nacionalistas de los proyectos gubernamentales que se afincaron a partir de los años treinta.

Seguiremos esta reflexión hablando del caso de las *jazz band* cubanas en la Habana y su progresiva fusión con las orquestas populares de la isla durante finales de los años veinte y principios de los treinta. Lo que permitió el surgimiento de toda una tradición *jazzbandística* en la isla, de la que bebieron agrupaciones tan representativas para la música cubana como la *Orquesta Casino de la Playa*.

Después se hablará de la situación de Buenos Aires y la época dorada de las orquestas típicas de tango, mismas que comenzaron a incluir baterías y banjos durante la época de “la

guardia nueva”. Para cerrar con el caso de Rio de Janeiro y el surgimiento del Samba, con énfasis en la figura de Pixinguinha y su agrupación Oito Batutas. Todo ello, estará enmarcado en una reflexión sobre los orígenes caribeños del jazz, que tiene como punto común la confluencia cultural del Caribe-Atlántico, en este sentido de un “Atlántico negro” interconectado a través de las expresiones culturales surgidas del contexto de plantación.

Los casos a desarrollar también dan cuenta de la popularidad que adquirió la *jazz band* en tres de las ciudades más importantes de Latinoamérica durante los veinte. Y como esto se puede leer como un proceso de “modernización americana de la música popular de varios países de la región, posibilitado por la llegada de los capitales estadounidenses de las industrias culturales. Lo que permitió la consolidación, si se quiere, de las músicas “folklóricas” latinoamericanas durante los años treinta, bajo un esquema moderno y capitalista apuntalado por la fonografía y la radiofonía.

2.3 Jazz band en La Habana

Al igual que en otras latitudes, la llegada de la *jazz band* a la Habana fue un fenómeno propio de los años veinte que responde a la proliferación de las industrias culturales estadounidenses. Pero antes de adentrarnos en este tema, habrá que resaltar la cercanía cultural que la música cubana y norteamericana han compartido históricamente. Los estilos musicales de estos países se conformaron gracias al intenso intercambio socio cultural que se ha dado entre Cuba y Estados Unidos desde el siglo XIX. Además sus músicas populares están unidas por el desarrollo de un lenguaje improvisatorio articulado por un gran énfasis en los elementos rítmicos. Lo que fue modificando el cauce de la música Occidental durante todo el siglo XX, a partir del éxito de géneros como el mambo, el son cubano y el jazz.

Las *jazz band* y danzoneras típicas son resultado de procesos de “creolización” de la zona del Caribe, al emanar de sociedades articuladas por la plantación y la esclavitud. Algo que ya fue planteado en el primer capítulo con las *jazz band* del sur de Estados Unidos, pero que valdría la pena retomarlo para analizar el caso de la música popular cubana.

El sistema productivo de plantación que se implementó en todo el Caribe, explica el origen compartido de la música latinoamericana y la estadounidense. Expertos como John Storm Roberts, afirman que la música estadounidense se construyó gracias a la influencia

sonora de estilos musicales provenientes de México, Argentina, Puerto Rico, Brasil y sobre todo de Cuba. Es decir, del Atlántico y el Caribe. En este sentido, Leonardo Acosta reflexionaba:

La facilidad con que se mezclan estas músicas se explica, en parte, por las raíces comunes de sus patrones rítmicos y otros rasgos (melódicos, armónicos, tímbricos) pero es probable que Roberts tenga razón al afirmar que “los ingredientes latinos del jazz en Nueva Orleans son más importantes de lo que se ha considerado”. Como es sabido, el jazz es como la quintaescencia de la música afronorteamericana, y de él han surgido casi todos los estilos posteriores.⁶⁹

La influencia cubana sobre el *jazz* primigenio resulta un fenómeno propio de la conectividad marítima y portuaria que hubo entre La Habana, New Orleans, las islas del Caribe, y puertos mexicanos como Veracruz y Yucatán. Sin olvidar, el fuerte influjo hispano y latino que tuvo la propia Nueva Orleans desde la segunda mitad del siglo XVIII, cuando ésta formaba parte de las posesiones españolas.

Por otra parte, Luc Delannoy reivindica el origen común de la música caribeña, enfatizando dos elementos que considera fundamentales: la clave y el cinquillo.⁷⁰ Los cuales, fueron la base musical de las habaneras cubanas del siglo XIX y de varios géneros como el *fox-trot*, el tango y el danzón. La habanera es un estilo musical de compás binario proveniente de La Habana, que resulta una versión cubana de la contradanza francesa, que estuvo más avocada a los ritmos ternarios como el 6/8. La contradanza fue traída a La Habana a finales del siglo XVIII, gracias a su popularidad en la metrópoli española. Pero al llegar, se condensó con las diversas formas musicales y rítmicas de las comunidades afro de la isla, lo que permitió una gran experimentación con su célula tango.⁷¹

Cuba destacó entre todas las islas del Caribe, gracias a su comercio azucarero con varios países Occidentales. Esto le permitió tener altos índices de crecimiento económico, y

⁶⁹ Leonardo Acosta, *Otra visión de la música popular cubana*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2004, p. 175.

⁷⁰ Luc Delannoy, *¡Caliente! Una historia del jazz latino*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001, p.17-19

⁷¹ La célula tango de la habanera es un conjunto rítmico que se compone de corchea con puntillo-semicorchea-corchea-corchea

fungir como un centro cosmopolita en el que confluyeron diversas expresiones de la cultura europea y estadounidense. Sin embargo, esto fue decantando en una profunda dependencia económica hacia los Estados Unidos, sobre todo a partir de la intervención militar imperialista de 1898. Lo que también se expresó en un gran intercambio artístico y musical entre la isla y el país norteamericano.

Un ejemplo de esto fue la visita de W.C. Handy a la Habana durante 1900, con su grupo Maharas Colored Minstrels,⁷² una muestra del gran vínculo que comenzó a fraguarse entre los músicos estadounidenses y cubanos, a partir de la independencia cubana. No hay que olvidar que Handy fue uno de los compositores más importantes de la música popular estadounidense del siglo XX, y que al igual que muchos músicos cubanos, sufrió el racismo estructural de la sociedad estadounidense.

El desarrollo capitalista de la música popular de Cuba y Estados Unidos fue una consecuencia de la llegada de las industrias culturales estadounidenses. Sin embargo, esto no hubiera acontecido sin los fuertes lazos culturales que fueron fraguándose subterráneamente entre las comunidades afros de ambos países.

No debemos olvidar que tanto Cuba como Estados Unidos fueron sociedades coloniales, ambas marcadas por el sistema esclavista y el racismo, y destrozadas casi en la misma época por guerras que ensangrentaron a una y a otra nación. La música de ascendencia africana surgió de un proceso de transculturación similar en ambos países, caracterizado por una etapa de rechazo a lo negro-africano por parte de las clases dominantes blancas, seguido por una gradual cooptación por parte de estas clases, a medida que van incorporando elementos afroides a la corriente principal de la música popular, en una dialéctica negro-blanco que, más tarde, al surgir los medios de difusión masiva se convierte en una lucha dialéctica entre lo popular o folklórico y la llamada música comercial.⁷³

Lo cierto es que los vínculos culturales entre Cuba y Estados Unidos se fortalecieron después de la ocupación militar estadounidense de 1898. Por ejemplo, las compañías

⁷² Armando Rodríguez, “Los géneros de la música popular cubana. Su origen y evolución”, *Academia*, 2019, https://www.academia.edu/48929241/Los_g%C3%A9neros_de_la_m%C3%BAsica_cubana_Su_origen_y_ev oluci%C3%B3n (consultado el 14 de julio del 2022), p. 117-118

⁷³ Leonardo Acosta, *Op Cit*, p. 171.

fonográficas, *Victor* y *Edison*, arribaron a la isla entre 1906 y 1907 para grabar a diversas danzoneras típicas.⁷⁴

Sin embargo, la “modernidad americana” llegó con toda su fuerza a partir de los años veinte, gracias al crecimiento del turismo yanqui. Lo que incentivó la inauguración de casinos, cabarets y hoteles de lujo, muchos de estos financiados por la mafia italo-americana residente en la Habana.⁷⁵ Entre estos se encontraban hoteles como *Nacional*, *Plaza*, *Sevilla*, *Biltmore*, *Saratoga*, *Royal Palm* y *Bristol*.⁷⁶

El historiador cubano Juan Carlos Malagón, explica que las *jazz band* fueron popularizándose en estos hoteles y en otros recintos modernos destinados al turismo estadounidense. Por ello, no fue sorpresa que estas llegaran en plena época de la prohibición, y gracias a la cercanía comercial y cultural que tuvo la República cubana con el gobierno de los Estados Unidos hasta antes de la Revolución.⁷⁷

Armando Rodríguez afirma que la primer *jazz band* cubana de la que se tiene registro fue la fundada por el pianista Pedro Stacholy en 1914, con el nombre de Jazz Band Sagua. Dicha agrupación estuvo formada por Hipólito Herrera en la trompeta, Norberto Fabelo en la corneta, Huberto Domínguez en el violín, Ernesto Ribalta en la flauta y saxofón, Luciano Galindo en el trombón, Antonio Temprano en la tuba, Tomás Medina en la batería y Marino Rojo en el güiro.⁷⁸

Otra *jazz band* cubana importante fue la agrupación del pianista Moises Simmons, el famoso compositor de *El manisero*, que tocó en el salón de recepciones del *Hotel Plaza de la Habana* desde 1924. Esta contaba con un formato instrumental compuesto por dos saxofones, violín, contrabajo, banjo, batería, piano y timbales, y entre los músicos que pasaron por sus filas se encuentran el violinista Virgilio Diago, el flautista Alberto Socarrás, al saxofonista José Ramón Betancourt y al bajista Pablo O’Farril.⁷⁹

La prohibición del alcohol en tierras estadounidenses obligó a muchas orquestas de jazz estadounidenses a buscar trabajo en los lujosos hoteles y casinos habaneros, algo que

⁷⁴ Armando Rodríguez, *Op Cit*, p. 118

⁷⁵ Juan Carlos Malagón, “*Jazz band* en Cuba (1936-1958) Construcción simbólica e identidad híbrida”, Tesis de maestría, Universidad de Valladolid, 2016, p.34-44.

⁷⁶ Leonardo Acosta, *Op Cit*, p. 178.

⁷⁷ Juan Carlos Malagón, *Op Cit*, p. 66-68

⁷⁸ Armando Rodríguez, *Op Cit*, p. 121

⁷⁹ *Ibidem*, p. 122

incluso atrajo agrupaciones de la talla de la Paul Whiteman Orchestra. Esto permitió que la música popular cubana se modernizara en diversos sentidos. Por un lado, con la adición de instrumentos propios de las *jazz band*, pero por el otro, en el ámbito compositivo. En este punto fueron de gran importancia instrumentistas estadounidenses que se quedaron a residir en Cuba desde inicios de siglo, como Max Dolin, Jimmy Holmes, Chuck Howard y Thomas Aquino.

Este intercambio internacional también permitió que muchos músicos y directores cubanos fueran contratados temporalmente por las orquestas estadounidenses que visitaban la isla, para remplazar a algún instrumentista ausente. Como consecuencia, muchos músicos cubanos viajaron a Estados Unidos a trabajar, o se animaron a fundar sus propias *jazz band*. Entre estos últimos, destacaron músicos como Teddy Henríquez, Hugo Siam, Arturo Guerra, Froylan Maya, Eliseo Grenet, Rogelio Barba, José A. Curbelo y Jaime Prats.⁸⁰

Las *jazz band* cubanas estuvieron compuestas de siete u ocho instrumentos y se especializaron en la interpretación de boleros, danzones, habaneras, *fox-trot*, *one-step*, *charleston*, e incluso grupos como el de Hugo Siam experimentaban con el *blues*.⁸¹ El investigador Cristobal Díaz Ayala afirma que las *jazz band* cubanas estuvieron compuestas de tres secciones: la primera de metales (trombón y trompeta) otra de instrumentos de lengüeta simple (saxofones de diversos grados) y una última que fungía como la sección rítmica (contrabajo, batería, guitarra y banjo).⁸² Estas bandas generaron una gran impronta “moderna” en los formatos instrumentales de la música popular de la isla. A tal grado que la *Orquesta Casino de la Playa*, una de las agrupaciones más famosas y arraigadas en el gusto cubano, se reconoce como parte de la tradición *jazz bandística* de Cuba. Aun cuando su estilo musical esté más abocado a la interpretación de danzones, sones cubanos o huarachas.

Sin embargo, investigadores como Leonardo Acosta matizan dicho argumento afirmando:

También existe un obvio paralelismo entre el formato de las primeras agrupaciones de jazz y las primeras orquestas de danzones, las típicas, pues ambas empleaban instrumentos de viento como el cornetín, el clarinete y el trombón, así como un instrumento principal de percusión:

⁸⁰Leonardo Acosta, *Op Cit*, p. 180-181

⁸¹ *Ibidem*, p. 182

⁸² Armando Rodríguez, *Op Cit*.

drums en el caso del jazz o tympani o timbal en la típica danzonera. Es de señalar que la música cubana se adelanta aquí a la norteamericana en la formación de este tipo de orquesta, así como en el empleo de instrumentos de cuerda como el violín y el contrabajo. Este último ya figuraba como instrumento rítmico acompañante en 1880, mientras en el jazz viene a sustituir a la tuba solo hacia 1920. Un tercer paralelismo puede hallarse en la evolución del son y los *blues*, en un principio rurales y luego urbanos...⁸³

Aun con este matiz, es claro que las *jazz band* se volvieron famosas en Cuba, más que nada, por el impacto social que causaron instrumentos “modernos” como el saxofón y el banjo, interpretando danzones o rumbas sin ningún tipo de problema. Sin olvidar la raíz común creole que comparten las *jazz band* y las danzoneras, en función de la experimentación rítmica e improvisatoria que desarrollaron paralelamente.

Las bandas de jazz habaneras se dedicaron a elaborar arreglos “orquestales”, mejor dicho *jazzbandísticos*, de géneros musicales cubanos, como el danzón y la rumba, pero adecuándolos al sonido y timbre de instrumentos estadounidenses. Lo que posibilitó la generación de toda una tradición de arreglistas cubanos, entre los que destacó Félix Guerrero, que fue mentor de músicos como Arturo “Chico” O Farril, Pucho Escalante y Bebo Valdés.

La complementariedad “histórica” entre la música popular de Cuba y Estados Unidos es una pequeña muestra del vínculo que fueron fraguando las poblaciones afro de ambos países a partir de los primeros años del siglo anterior. Al ser estas poblaciones subyugadas por el mismo sistema esclavista, racista y capitalista, pero que resistían a sus condiciones históricas, mediante la improvisación musical y dancística.

Es claro que las *jazz band* habaneras fueron fruto del vínculo cultural de las poblaciones afro de estos dos países. Sin embargo, también formaron parte del modelo de la “modernidad americana” que se consolidó gracias al sistema de redes de consumo cultural estadounidense.

Lo anterior permitió que la música y los bailes afros de Cuba y Estados Unidos dominaran el espectro del negocio de la música popular latinoamericana a lo largo del siglo XX. Sin embargo, estilos como el jazz y el danzón fueron adecuados a los intereses de las

⁸³ Leonardo Acosta, *Op Cit*, p. 173

industrias culturales. Al igual que lo sucedido con la samba brasileña en Río de Janeiro y con el tango de Buenos Aires durante los años veinte.

2.4 *Jazz band* en Buenos Aires

Durante los años veinte, la música popular bonaerense fue representada por el sonido del tango. Un ritmo criollo que, según Carlos M. Tur Donatti, fue producto del mestizaje entre la música europea y los ritmos afros y latinoamericanos. Esto es poco resaltado por la historiografía del tango, en función del papel que ha adquirido esta música como un símbolo de la nacionalidad argentina que se fundaba con el estereotipo del europeo migrante.

No obstante, Juan Carlos Cáceres argumenta que el tango es un género formado con elementos rítmicos de la música del Atlántico, y por ello es innegable su impronta caribeña:

El pie de Habanera y del Tango Congo, se encuentra en casi todos los toques de la percusión latinoamericana de diferentes maneras (...) estos ritmos del Tango Congo aparecen críptica o evidentemente en la polirritmia del Río de la Plata, del Brasil y del Caribe. El Tango Congo no es nada más y nada menos que el toque de la llamada Habanera, salvo que ese toque, ejecutado con un acento negro, cambia radicalmente el sentido del ritmo, imprimiéndole el swing imprescindible a toda música danzante. Este toque se encuentra también en el candombe, en el tambor piano uruguayo y en el guariló argentino.⁸⁴

El tango comenzó a popularizarse en los cabarets y prostíbulos del puerto del Río de la Plata, gracias a la explosión cultural de las olas migratorias de europeos que llegaron a principios del siglo XX.⁸⁵ En este contexto, el tango fue demonizado por las elites criollas de Buenos Aires, como una música que no representaba la “argentinidad” tradicionalista y católica. Por lo que era concebido como un elemento indeseable proveniente de las clases populares y de los migrantes de la ciudad capital.⁸⁶

⁸⁴ Juan Carlos Cáceres, *Tango negro. La historia negada, orígenes, desarrollo y actualidad del tango*, Buenos Aires, Planeta, 2010, p. 87-88

⁸⁵ Carlos M. Tur Donatti, “Música, regiones e ideología: Argentina (1920-1960)” en *Cuadernos Americanos*, Universidad Javeriana, no.161, 1978, p. 155-156

⁸⁶ *Ibidem*, p.157

En este contexto, el tango fue interpretado como un género eminentemente pianístico que se adaptó al sonido de las pianolas, rondallas y de las bandas militares y policiales.⁸⁷ A principios del siglo XX, el compositor Eduardo Arolas sentó un precedente al incluir el bandoneón en su orquesta,⁸⁸ lo que provocó que los formatos de inspiración europea fueran sustituidos por las orquestas típicas criollas.

La popularidad del tango en Buenos Aires fue creciendo a partir de la segunda década del siglo XX, debido a la popularidad que gozó en Europa y Estados Unidos previo a la Gran Guerra. Este éxodo al “viejo continente” fue obra de empresarios argentinos, y casas discográficas como *Gath and Chaves*, que financiaron el viaje de agrupaciones y bailarines tangueros a París para difundir la cultura rioplatense. Gracias al impulso del capital argentino, el tango se comercializó en Europa como un producto musical “exótico”, que fue asumido como “primitivo” por la intelectualidad parisina, pero lo suficientemente interesante para los gustos snof de la época. El tango también llegó a Estados Unidos a mediados de los 1910, cuando las élites de Nueva York contrataron a muchas orquestas y bailarines rioplatenses, en un anhelo de copiar las modas más exitosas de ciudades europeas como Berlín, París y Londres.⁸⁹

Carolina González señala que las orquestas de tango llegaron a los salones de baile parisinos en 1913. La primera fue *La murga argentina* que viajó acompañada por Casimiro Aín y Martina de Aín.⁹⁰ Estos bailarines desarrollaron su carrera entre las ciudades europeas y estadounidenses, pero se volvieron bastante famosos en Nueva York enseñando el tango en las academias de baile que frecuentaban las élites de Manhattan.

La música de tango llegó a “modernizar” las principales ciudades de Europa y Estados Unidos durante las primeras dos décadas del siglo XX, con una revolución moral que transgredió muchos prejuicios morales de la época victoriana. El tango se tornaba censurable por el gran erotismo de sus coreografías, y se cuestionaba su pertinencia entre las mujeres de las aristocracias europeas o de las familias adineradas neoyorkinas. En medio de esto, el

⁸⁷ Omar García Brunelli, “La transición de la guarda vieja a la guarda nueva en el tango”, conferencia presentada en 1era. Jornada de lenguaje, literatura y tango, Buenos Aires, Argentina, 4 y 5 de agosto, 2016.

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ Andrea Matallana, *Op Cit*, p. 27-62

⁹⁰ Carolina González, “El tango en las primeras décadas del siglo XX. Prácticas y representaciones en movimiento: Buenos Aires-París-Buenos Aires”, *Revista Estudios del ISHiR*, Buenos Aires, Año. 8, no. 22, p. 7-8.

tango fue la primera música popular del continente americano que se comercializó masivamente por las nacientes industrias culturales estadounidenses. De modo que muchos músicos y bailarines tangueros obtuvieron trabajo en las grandes capitales del entretenimiento estadounidense, Hollywood y Broadway, desde antes del inicio de la Gran Guerra.

En el mismo contexto, directores como Francisco Canaro y Roberto Firpo, comenzaron a variar la orquestación del tango incluyendo instrumentos como el piano, pero respetando la estructura melódica y el desparpajo interpretativo del tango arrabalero de finales del siglo XIX. Aun con ello, estas agrupaciones permanecieron fieles al formato de la orquesta criolla, compuesta de violines, flauta y bandoneones. Cabe mencionar que estas orquestas son ubicadas por la historiografía del tango como parte de “la Vieja Guardia”, movimiento que se enmarca en la temporalidad de 1880 a 1920.

Durante los años veinte, por la labor de músicos como Julio de Caro y Osvaldo Fresedo, la orquesta típica modernizó aún más su instrumentación. Lo que permitió el desarrollo de un modelo de interpretación que se volcó a la experimentación con pasajes improvisados de alta calidad, que emulaban el sonido de las *jazz band*. Estas agrupaciones, conocidas como la “Guardia Nueva”, se popularizaron masivamente en Buenos Aires en medio del gran desarrollo económico que gozó Argentina durante los “locos años veinte”-.

Cabe resaltar que en esta década surgieron figuras emblemáticas como Carlos Gardel. Este apenas comenzaba su carrera como cantor de letras decadentes y nostálgicas compuestas por el léxico popular bonaerense pero interpretadas con un fraseo *rubato* muy característico de la intención melódica del tango. Gardel, en estos años, fue constantemente promocionado por los medios bonaerenses a lado de *jazz band* argentinas como la American Jazz band de Eleuterio Yribarren o la Jazz band de Adolfo R. Avilés.⁹¹

El historiador Sergio Pujol, en su libro *Jazz al sur: música negra en la Argentina*, cuenta que para entender el proyecto musical de la “Guardia Nueva”, cabe reparar en la influencia del *Jazzbandismo*. Un término que describe cómo las orquestas de tango comenzaron a “modernizar” sus conciertos presentándose con *jazz band* y compartiendo

⁹¹ Jimena Jaúregui, *Op Cit*, p. 85

instrumentos como la batería, el banjo y el saxofón.⁹² Incluso, Francisco Canaro se unió al “jazzbandismo argentino” fundando su propia *jazz band* a principios de los años veinte.

Las *jazz band* y orquestas típicas comenzaron a ser presentadas en las mismas grabaciones fonográficas, y obtuvieron bastante aceptación entre la sociedad bonaerense.⁹³ Lo que provocó que músicos como Hector Lagna, Federico Lafémina y Edgar Donato, se avocaran al estudio e interpretación de la música afroamericana a partir de 1917,⁹⁴ por influencia de bandas militares estadounidenses que llegaban a la Argentina durante el contexto de la Gran Guerra. Algo que también impactó toda la región del Río de la Plata. Por ejemplo, el célebre Horacio Ferrer afirma que el jazz llegó a Uruguay en 1917, por la influencia de una banda militar que interpretaba canciones de la Original Dixieland Jazz Band.⁹⁵

En los años veinte, y al igual que en otras latitudes latinoamericanas, la Paul Whiteman Orchestra inspiró muchos de los cambios instrumentales de las agrupaciones de la “Guardia nueva”. Por ejemplo, Francisco Canaro adhirió al trombón de vara y una corneta en su orquesta,⁹⁶ mientras que Osvaldo Fresedo incluyó a una moderna y ruidosa batería en su agrupación. En términos generales, los músicos tangueros de la “Guardia nueva” celebraron la llegada de la *jazz band*.⁹⁷

Pero ¿qué propició esta relación tan fructífera entre orquestas de tango y *jazz band*? Una primera hipótesis parte de la condición “moderna” de ambas, al ser expresiones que tuvieron éxito en las metrópolis Occidentales rompiendo muchos de elementos tradicionales de la música europea. Aunque es claro que también comparten la procedencia urbana y el énfasis rítmico, que las volvió eminentemente bailables. Horacio Ferrer argumenta que ambos formatos musicales ayudaron a crear una nueva idea del baile popular que estuvo más adecuada a la noción de consumo de la “modernidad americana”, y que se contraponía en

⁹² Sergio Pujol, *Op Cit*, p.17-51

⁹³ Jimena Jaúregui, “Orquesta Típica y *Jazz band*. Contrapuntos mediáticos”, *Revista Letra Imagen y Sonido LIS*, Universidad de Buenos Aires, no.5, 2010, p.89-91.

⁹⁴ Horacio Ferrer, *El libro del tango, Buenos Aires. Arte popular de Buenos Aires*, Buenos Aires, Antonio Tersol editor, 1999, p. 168

⁹⁵ *Ibidem*, p.

⁹⁶ *Ibidem*, p. 170

⁹⁷ María de Lourdes Ghidoli, Juan Martínez Peria, *Estudios afrolatinoamericanos: nuevos enfoques multidisciplinares: Actas de las Terceras Jornadas del GEALA*, Buenos Aires, Ediciones del Centro Cultural de la Cooperación Floreal Gorini, 2013, p. 209.

cierto modo a los bailes practicados durante el siglo XIX. Un argumento bastante parecido a las ideas sobre el *dancing* que tienen autores como Alberto Dallal. En este sentido, Ferrer afirma:

Esta explosión coreográfica internacional, contribuye de hecho a la más amplia- ¿definitiva? – redención social del Tango. Está bien, pero; le regala de paso, una advertencia: ya no va a correr solo. Desde ahora deberá competir a muerte con la atracción del Jazz – rico en escuelas, publicitariamente poderoso, en rápida y atractiva evolución-. Y con veinte danzas que le han copiado el abrazo, que lo respetan -el Tango es una bomba durante la guerra-. Pero que lo miran con muchas ganas de dirimir supremacías en algún momento. El alerta fue oído a medias: en cinco años el *charleston* le va a ganar una batalla.⁹⁸

Lo anterior resulta interesante si lo contra ponemos con las hipótesis de otros investigadores. Como ya lo mencionamos, Armando Rodríguez argumenta que el tango y la música de *jazz band* enraízan en la Habanera cubana. Por lo tanto, son géneros que se construyeron entre sí en un proceso normado por la hegemonía política y cultural de los Estados Unidos en toda la región caribeña y latinoamericana. Por ejemplo, la pareja de bailarines estadounidenses compuesta por Irene y Vernon Castle desarrollaron el “*fox-trot*” inspirados en algunas composiciones de WC Handy que utilizaban el ritmo de la habanera-tango.⁹⁹ Cabe recordar, que el *fox-trot* fue uno de los estilos preponderantes en el repertorio de las *jazz band* durante los años veinte.

Orquestas de tango y *jazz band*, así como sus diversos estilos musicales, compartieron la imprenta de la “modernidad americana”, gracias al vínculo de estas expresiones musicales con las nacientes industrias culturales de Estados Unidos y Argentina. Algo que se relaciona con los grandes índices de desarrollo económico que gozaron ambos países en aquellos años. En el caso argentino, agilizó el surgimiento de empresas radiofónicas como *Via Radiar* y estudios cinematográficos como *Lumiton*,¹⁰⁰ que fueron lo suficientemente estables para competir con las producciones estadounidenses durante algunos años. Sin olvidar el boom de los salones de baile, casinos y hoteles, en Buenos Aires.

⁹⁸Horacio Ferrer, *Op Cit*, p. 169

⁹⁹ Armando Rodríguez, *Op Cit*,

¹⁰⁰ Florencia Garramuño, *Op Cit*, p. 214

El proceso de masificación del tango fue moldeado por la industria cultural estadounidense, y tuvo como objetivo lograr su aceptación social entre las élites urbanas. Esto se apuntaló mediante un modelo de negocios que comercializó a la música popular como una experiencia moderna que generaba tendencias de moda y consumo. Gracias a compañías discográficas como *Victor*, y a bailarines como Rodolfo Valentino, el tango obtuvo fama masiva en Nueva York, Chicago y Los Ángeles durante la década previa a la Gran Guerra. Lo que prefiguró muchos de los acontecimientos de la Era del *jazz*, en términos de la comercialización moderna de la cultura.

El tango y el *jazz* forman parte de un mismo proceso histórico normado por el mercado capitalista, que cooptó, a principios del siglo XX, a muchas músicas populares que venían de la marginalidad social y cultural. Por ello, la década de los veinte resalta como el momento en el que las *jazz band* argentinas promovieron la modernización de las orquestas típicas de tango de la “Guardia Nueva”, y ayudaron a consolidar muchos referentes de las industrias culturales estadounidenses.

En este sentido, el tango fue la primera música popular de Latinoamérica en convertirse en un producto cultural cuando fue grabado en soportes modernos estadounidenses, y comercializado en los principales centros urbanos de Estados Unidos y Europa. Por ello, la “fiebre” por el tango de principios de siglo XX prefiguró lo sucedido en la Era del *jazz* con las *jazz band*.

2.5 *Jazz band* en Rio de Janeiro

Al igual que el tango bonaerense, los primeros veinte años del siglo XX fueron nodales para la configuración de la samba carioca. Algo que no es una sorpresa si echamos un vistazo al fuerte lazo histórico que une al samba y al tango. Florencia Garramuño argumenta que ambos bailes provienen de los sectores afros y populares de Rio y Buenos Aires.

Sin embargo, la matriz afro del tango fue olvidada parcialmente durante los años veinte ante su fama parisina. Algo completamente opuesto a lo ocurrido con la samba carioca y con la fama de las *jazz band* estadounidenses. Todas estas músicas fueron demonizadas a

principios del siglo XX, como expresiones primitivas contrapuestas al “desarrollo” moderno de sus respectivas naciones, o bien como elementos exóticos propios del sinsentido del modelo capitalista urbano.

No obstante, tanto tango como samba se modificaron cuando al ser comercializados por las industrias culturales estadounidenses. Y adquirieron derroteros nacionalistas similares como expresiones del “folklor” de sus respectivos países con el paso del siglo XX.

El tango y el samba fueron integrados progresivamente en las diversiones de las clases altas de Río y Buenos Aires tomando el rol de músicas “modernas”, después de su exposición en París. Como ya se mencionó, la locura parisina por el tango, que aconteció entre 1916 y 1917, permitió que las clases altas bonaerenses lo aceptaran en sus reuniones y fiestas durante la siguiente década. Lo que también ocurrió con el samba, pero unos 10 años después.

A principios del siglo XX, el samba fue un baile practicado por la población negra de barrios marginales de Río, como Saude, Gamboa y Santo Cristo, conocido en aquel contexto como la capital de la “Nueva África”. Entidades que beben de la influencia cultural de las poblaciones afro de Salvador de Bahía, que llegaron en oleadas migratorias en aquel momento.

En dichos barrios, la célebre Tía Ciata Batista de Oliveira se convirtió en una figura fundamental. Al poner a disposición su hogar, ubicado en Pedro do Sal, para la realización de ceremonias de candomble en las que se promovía la interpretación, baile y promoción comunitaria del samba. Aun con las prohibiciones racistas que trataron de acabar con las expresiones culturales afrobrasileñas, y que fueron implementadas por el gobierno carioca desde finales del siglo XIX.

La casa de Batista de Oliveira también fue el lugar donde se generó el primer registro fonográfico del samba carioca. Cuando Ernesto Joaquín María Dos Santos (Donga) y Mauro de Almeida registraron la composición *Pelo Telefone* en 1916.¹⁰¹ Gracias a ello, el samba se fue consolidando como un género musical popular y bailable que conjuntaba “influencias rítmicas, poéticas y musicales del jongo, del samba de rodo baiano, del maxixe y de la marcha carnavalesca”.¹⁰²

¹⁰¹ Ana Rosa Cunha da Cruz, “El samba con S Un caso de transculturación entre Brasil y Argentina”, Tesis de maestría, Universidad Nacional de Rosario, 2017, p. 42

¹⁰² *Ibidem*, p. 45

A principios del siglo XX, el samba se fue constituyendo como la música que acompañaba las marchas carnavalescas de ciudades como Río de Janeiro, pero esto no se consolidó hasta entrados los años treinta. Antes, el carnaval fue musicalizado por música extranjera como *polkas*, valeses, *mazurcas*, tangos, *schottishes*, *fox-trot*, *charleston*, y bailes brasileños como *maxixes*, modas, marchas, cateretes y cortanejos.¹⁰³

La influencia del *American way of life* impactó de forma importante el repertorio y el estilo interpretativo de géneros como el choro y el maxixe. Los bailes modernos y las *jazz band* llegaron a Brasil a la par de la fundación de las primeras escuelas de baile samba. Por ello, en ciudades como Sao Paulo o Rio de Janeiro, las *jazz band* se volvieron muy famosas musicalizando los carnavales. La historiadora Marília Giller explica que lo anterior se debió al gran impacto de la visita de la Harry Kosarin Jazz Band en 1919. Misma que comenzó a popularizar el uso de instrumentos como la batería y el banjo entre la comunidad de músicos cariocas.¹⁰⁴

Entre las *jazz band* más importantes de los años veinte, podemos mencionar a *Oito Batutas*, fundado por el famoso cantante Pixinguinha, la Jazz Band Sul-Americano del compositor Romeu Silva y la Jazz Band Andreozzi del violinista Eduardo Andreozzi.¹⁰⁵ Todas ellas, vinculadas laboralmente con la compañía de teatro francesa *Ba-ta-clan*, que hizo bastantes giras por Río de Janeiro, y otras ciudades brasileñas. Lo que también permitió que las mencionadas bandas cariocas tuvieran movilidad interoceánica para difundir la música brasileña en París.

Por ejemplo, la *Jazz band Sul-Americana* de Romeu Silva emprendió una visita europea en 1925, por Bélgica, España, Suiza, Portugal, Inglaterra, Alemania y Francia. Esta gira buscaba difundir música brasileña, como el *maxixe*, el samba y el *frevo* entre la sociedad europea.¹⁰⁶ Y fue realizada con el financiamiento del gobierno brasileño en turno, lo que muestra un claro interés por la folklorización nacionalista de la música popular brasileña desde los años veinte.

¹⁰³ Marília Giller, “Breve panorama histórico del jazz en Brasil”, Revista *Musical Chilena*, Santiago de Chile, no. 229, 2018, p.37

¹⁰⁴ *Ibidem*, p.38

¹⁰⁵ *Ibidem*, p.38-40.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p.39

La agrupación de Silva estuvo compuesta por Romeu en el saxofón, su hermano Mario Silva en la trompeta, Bibi Miranda y Leonel Guimaraes en la batería, Gastao Bueno en el banjo, Francisco Martí en el piano, Sátiro Augusto de Almeida y Abdon Lira en el trombón, Francisco Bernardi en el violín, Luis Lopes en el segundo saxofón y Fernando Albuquerque en la voz.

Por otra parte, la *Jazz band Andreozzi* es ejemplo de la gran cercanía que tuvo el *jazzbandismo* brasileño con las nacientes industrias culturales. Esta agrupación fue fundada por Eduardo Andreozzi, violinista proveniente de Sao Paulo, y se presentaba en la sala de espera del cine *Odeón* y en el *Palace Hotel* de Río de Janeiro.¹⁰⁷ Lo anterior, les dio las credenciales para grabar más de 22 canciones para la discográfica *Odeón*, explorando diversos géneros, desde tangos como *Tiete* de Marcelo Tupinambá, *fox-trot* como *Hindustan*, hasta una versión de *Tiger Rag* de la Original Dixieland Jazz Band.¹⁰⁸

La banda de Andreozzi se conformaba originalmente por dos violines, dos violas, un vilonchelo, piano, contrabajo, címbalo, flauta y clarinete. Hasta 1923, cuando dicha agrupación adoptó el saxofón y cambió su nombre al de *jazz band*. A partir de ese momento integró una agrupación compuesta por Chamek en el piano, Gabriel en la trompeta, John Forrester en el trombón, José Arias en el saxofón alto, Nelson Roriz en el saxofón tenor, Arruda en la batería y José Andreozzi en el banjo.¹⁰⁹

Sin embargo, de todos estos músicos cariocas, Pixinguinha destacó por su labor en la modernización de la música popular brasileña. Ya que fue uno de los pioneros en incluir instrumentos de las *jazz band*, particularmente la batería, el banjo, y el saxofón, en el formato tradicional del samba. Cabe mencionar que este flautista, llamado realmente Alfredo da Rocha Viana Filho, se convirtió, eventualmente, en uno de los compositores brasileños más importantes durante los años 30 y 40. Momento en el que se volvió uno de los compositores oficiales del régimen de Getulio Vargas.

Sin embargo, durante los años veinte Pinxinguinha se dedicó a componer *maxixes* y choros, pero con una clara influencia armónico-melódica de las canciones *jazzísticas*. Por ejemplo, la pieza *Carinhoso* (1917), que fue atacada por el sector más nacionalista del

¹⁰⁷ *Ibidem.* 40

¹⁰⁸ *Ibidem.*

¹⁰⁹ *Ibidem.*

periodismo brasileño, por ser, supuestamente, una imitación de la música de *jazz band* estadounidense. Y por ello, un símbolo del imperialismo cultural yanqui.¹¹⁰

Pinxinguinha se acercó al *jazz band* y a la música estadounidense, después de un viaje que realizó a Francia en 1922, cuando fue a tocar a un sitio parisino llamado Café Duque. En aquel viaje, Pinxinguinha se empapó de la gran escena *jazzbandista* de los cafés y cabarets parisinos, lo que lo impulsó a aprender a tocar el saxofón para utilizarlo en muchas de sus composiciones a partir de ese momento.¹¹¹

Pinxinguinha financió dicho viaje gracias al apoyo económico del magnate Arnaldo Gingle, que también costeó los gastos de Heitor Villa Lobos en dicho país durante el mismo contexto.¹¹² Aunque también fue respaldado por la conocida mecenas del modernismo brasileño, Dona Olivia Guedes Penteado. Con este respaldo, Pinxinguinha logró que Oito Batutas tocara en la embajada brasileña en París.¹¹³

Como una anécdota significativa, que muestra la cercanía histórica entre músicos de tango y samba a principios del siglo XX, el director de tango Francisco Canaro cuenta que también conoció a Guedes Penteado en un cabaret parisino, lo que era una situación bastante común en aquel momento. Es decir, mecenas brasileños y argentinos contactaban a músicos de tango y samba en sitios parisinos para financiar sus próximos conciertos y viajes. Lo que muestra cómo las élites empresariales de los dos países apuntalaron a estos géneros como mercancías culturales primitivas y “exóticas” dispuestas para el público europeo.

La samba y el tango entraron dentro de los intereses del ocio de la intelectualidad europea y estadounidense por lo “primitivo” y exótico de su origen. Algo que también fue aplicado a los músicos afro de las orquestas de *jazz* estadounidenses y a las orquestas cubanas.

En este sentido, Florencia Garramuño afirma que estas ideas se difundían en un ambiente de intelectuales europeos “primitivistas” que se interesaban por la cultura proveniente de regiones como Latinoamérica o África, y de artistas latinoamericanos

¹¹⁰ Ana Rosa Cunha da Cruz, *Op Cit*, p. 52-53

¹¹¹ Florencia Garramuño, *Op Cit*, p. 150

¹¹² *Ibidem*, p.156

¹¹³ ¹¹³ *Ibidem*, p.157

“cosmopolitas” que migraban al viejo continente buscando encauzar su producción artística dentro de los márgenes de la civilización europea.

En este sentido, Garramuño afirma que los músicos de tango y samba se convirtieron en mediadores de ambos grupos porque laboraron en los cabarets y cafes parisinos snof que frecuentaban estas élites artísticas y económicas. Caso contrario a las *jazz band* afroestadounidenses, que llegaron a París a trabajar en espacios más populares como los teatros de revista. Por ejemplo, en 1927 la compañía teatral estadounidense La Revue Negre, se volvió la sensación entre el pueblo parisino, con las presentaciones de Josephine Baker bailando vistosamente los *charleston* que interpretaba la *jazz band* de Sidney Bechet.

Es decir, aunque las *jazz band* y los bailes estadounidenses también formaron parte del intercambio cultural que hubo entre artistas y mecenas del continente americano y europeo a principios del siglo XX, estas no contaron con las mismas oportunidades que tuvieron algunas agrupaciones de samba y tango, como Oito Batutas y la Orquesta de Francisco Canaro, ya que estos obtuvieron financiamiento por parte de algunos círculos empresariales. Aun cuando estas también experimentaron con el formato instrumental de las *jazz band* y con la interpretación de la músicaailable estadounidense.

La *jazz band* se insertó en la música popular de Brasil, como un elemento modernizador de los formatos instrumentales del samba y de otras músicas populares cariocas. Muchos músicos de samba comenzaron a organizar sus propias *jazz band* emulando a las que habían conocido en tierras parisinas, cuando regresaban de viajes financiados por empresarios brasileños y argentinos que estaban interesados en distribuir comercialmente la música “latinoamericana” entre los círculos aristocráticos parisinos. Lo interesante es que este financiamiento también fue constantemente otorgado a músicos de tango de la “Guardia Nueva” que también estaban incluyendo repertorio e instrumentos de las *jazz band*.

2.6 Conclusión

La llegada de la *jazz band* a ciudades como Río de Janeiro, La Habana, y Buenos Aires, fue un hecho condicionado por la influencia de las industrias culturales estadounidenses y por la consolidación progresiva de la modernidad americana. Lo interesante es que fue un proceso que se dio en varias ciudades latinoamericanas en el mismo

contexto histórico, los “locos años veinte”. Las *jazz band* latinoamericanas incentivaron la modernización de los formatos instrumentales de varios géneros de música folklórica latinoamericana.

Por ello, la popularización de las *jazz band* en nuestra región es un tema que debe analizarse desde un enfoque latinoamericanista que las reconozca, por un lado, como parte de la expansión de las industrias culturales estadounidenses en Latinoamérica. Es decir, como un elemento que participó en la consolidación comercial de productos como el fonógrafo, la radio y el cinematógrafo. Pero sin olvidar que la *jazz band* llegó a diluirse muy orgánicamente en la música latinoamericana porque surgió de la interacción que han tenido las comunidades creole y afro del Atlántico Negro desde muchos años atrás.

3. La *Jazz band* en México

Antes de hablar del *jazzbandismo* mexicano, cabe detenerse en la poca producción académica que se ha realizado sobre el tema en la historiografía mexicana. De lo poco encontrado, resaltan dos tipos de interpretaciones. La primera es que en los años veinte no existió propiamente el *jazz* en México, sino que se reproducía el estilo popular del momento. Y la segunda es que fue un periodo de gran fama para el *jazz*, sobre todo para el formato *jazz band*. Ambas interpretaciones, aunque parezcan antagónicas, se complementan entre sí. Ya que la *jazz band* no estuvo dedicada exclusivamente a tocar un estilo musical definido, sino que se abocó a la interpretación de géneros musicales diversos provenientes de otros estados de la República mexicana y de algunos países latinoamericanos.

Alain Derbez y Roberto Aymes, en sus respectivos libros; *El jazz en México. Datos para esta historia*¹¹⁴ y *Panorama del jazz en México durante el siglo XX*¹¹⁵, y en un par de artículos académicos¹¹⁶, hablan de la gran exposición que tuvo la *jazz band* en la Ciudad de México durante los años veinte. Estas investigaciones indican que las *jazz band* se presentaban en los salones de baile y cinematógrafos que eran frecuentados por las clases

¹¹⁴Alain Derbez, *El jazz en México. Datos para esta historia*, México, Fondo de Cultura Económica, 2012, p. 55-80

¹¹⁵ Roberto Aymes, *Panorama del jazz en México durante el siglo XX*, México, Luzam, 2009, 174 p

¹¹⁶ _____, “Una Historia de esfuerzo y tenacidad contra todo pronóstico”, *International Jazz Archives Journal*, Universidad de Pittsburg, Pittsburg, 2000, no.2; Alain Derbez, *Más mezcla maestro o le remojo los adobes*, publicado el 15/junio/2016, <http://nofm-radio.com/2016/06/mas-mezcla-maestro-o-le-remojos-los-adobes-rima-con-lucha-el-jazz-en-la-capirucha-parte-1/>, [parte 2] <http://nofm-radio.com/2016/06/mas-mezcla-maestro-o-le-remojos-los-adobes-rima-con-lucha-el-jazz-en-la-capirucha-parte-2/>, [consultado el 19/octubre/2016]

populares, lo que resultó bastante problemático para la intelectualidad del nacionalismo cultural revolucionario. El disgusto que causó esta música entre las élites culturales, se manifestó en las diversas fuentes hemerográficas en las que se sustentan ambos trabajos.

No obstante, los textos de Derbez introducen problemáticas históricas aun no resueltas con el fin de incentivar la investigación. En contraposición a los textos de Aymes, que, mediante generalizaciones, se dedican a justificar la existencia del *jazz* mexicano desde principios del siglo XX. Los anteriores autores afirman que el *jazz* se popularizó en medio de los “locos años veinte” en la Ciudad de México. Algo que se contrapone a las ideas de Antonio Malacara, escritor de *La Jornada*, y un importante difusor del *jazz* en México.

Sobre dicha década, Malacara afirma en su *Catálogo casi razonado del jazz en México*¹¹⁷: “Nos resistíamos a incluir a las orquestas que previamente habían insertado temas de *jazz* en sus discos, considerando que esto lo hacían exclusivamente por razones de moda, para aumentar los “ritmos bailables” de su repertorio y hacer más rentable el numerito”.

Este argumento resulta problemático por los parámetros interpretativos del autor, que parten del presente para definir lo que es y no es *jazz*. Además de que es notorio que Malacara no realizó una búsqueda en las fuentes documentales y hemerográficas de los años veinte. Solo basta consultar revistas como *El Universal Ilustrado* o *Revistas de Revistas*, o periódicos como *El Universal* y *Excelsior*, para presenciar la gran cantidad de *jazz band* que se promocionaron durante esos años, en la publicidad sobre salones de baile, cinematógrafos e instrumentos musicales.

En este sentido, Malacara no concibe al *jazz* de los años veinte como un formato instrumental, ni siquiera habla de las *jazz band*, sino que critica la falta de un estilo *jazzístico* musicalmente definido en tan tempranas fechas. Sin embargo, tampoco se puede menospreciar su labor en términos de recopilación de información. Ya que su investigación partió de parámetros discográficos, para la realización de un registro puntual de la discografía del *jazz* mexicano desde principios del siglo XX, en dos libros llamados el *Atlas del jazz en México* y la *Enciclopedia fonográfica del jazz en México*.

Malacara afirma que el *jazz* mexicano “nació” en 1948, cuando la Orquesta de Luis Arcaraz registró su primer disco. Algo discutible si pensamos que el primer registro

¹¹⁷ Antonio Malacara, *Catálogo casi razonado del jazz en México*, México, Angelito Editor, 2005, p. 5-15

fonográfico de la Jazz Band Posadas fue grabado en 1928. Veinte años antes de la fecha señalada por el especialista de *la Jornada*. En este sentido, las grabaciones de esta *jazz band* resultan de gran importancia para narrar desde una perspectiva histórica, los años primigenios de la música *jazz*, y también de la industria fonográfica de la Ciudad de México.

Por su parte, Alain Derbez hace un recuento generoso del *jazzbandismo* mexicano partiendo de fuentes hemerográficas, sobre todo de revistas culturales como *El Universal Ilustrado* y *Revista de Revistas*. Derbez nombra diferentes *jazz band* capitalinas que trabajaron en salones de baile, cinematógrafos y hoteles. En su revisión nos habla de la *México Jazz band*, la *Jazz band Escalante*, *Los Siete Locos del Jazz*, entre muchas otras. Y las vincula con la naciente industria cinematográfica, sobre todo con el cine *Odeón*.

Pablo Dueñas en *Divas*, habla de la gran popularidad que tuvieron las *jazz band* en los teatros de revista. El autor destaca la labor del famoso Teatro Lírico, ubicado en la calle de República de Cuba. Ya que en este recinto, bandas de jazz mexicanas como el *Sexteto Black Stars*, *Los Pilotos del Jazz* y la Jazz Band Posadas, se dieron a conocer durante la fiebre “*jazzbandística*” que promovió la compañía teatral Soto-Padilla. Una empresa teatral que se formó a principios de la década de los veinte, gracias a la alianza entre la tiple Celia Padilla y Roberto “el panzón” Soto.¹¹⁸

El historiador Ramiro Hernández Romero, en su recuento histórico sobre el jazz en México hasta mediados del siglo XX, hace mención de muchas *jazz band* de los años veinte. Entre las que destacaban la Orquesta Orbe, la Tacos Jazz Band, la Jazz Band Jalisco y la Jazz bandtípica. Hernández explica su surgimiento aludiendo a una disputa entre la música estadounidense y afroantillana en el México posrevolucionario.¹¹⁹ Y al igual que Derbez, vincula al *jazzbandismo* mexicano con la emergencia de la radio mexicana, la consolidación de la industria fonográfica y la popularización de los salones de baile.

¹¹⁸Pablo Dueñas, *Las Divas en el teatro de revista mexicano*, México, Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos, 1994, p. 82-85

¹¹⁹Ramiro Hernández, “El Jazz en México a mediados del siglo XX”, *Revista Musical Chilena*, no. 233, 2020, p.28-48.

Mientras que Yolanda Moreno Rivas en su *Historia de la música popular mexicana*¹²⁰, concuerda con la interpretación de Derbez y Hernández Romero. La autora argumenta que las *jazz band* mexicanas de los veinte, se fueron convirtiendo en las grandes danzoneras mexicanas en décadas posteriores.¹²¹ Un argumento que también es compartido por la investigadora Gabriela Pulido, que explica el auge de la música cubana en la Ciudad de México durante los años 40 y 50, como parte de un proceso de circulación cultural del Caribe sumamente influenciado por el sonido de las *jazz band*.¹²²

En el libro *Salón México* de Jesús Flores y Escalante, que narra la historia del famoso cabaret capitalino como parte del desarrollo histórico del danzón en México. El autor destaca la gran influencia que ejerció el *fox-trot* y las *jazz band* en la música mexicana de los años veinte, y el cómo orquestas danzoneras yucatecas, como la de Juan De Dios Concha, comenzaron su carrera como *jazz band*.¹²³ Sin olvidar que solo las investigaciones de Dueñas y Flores Escalante recuperan a la Jazz Band Posadas, pero sin profundizar mucho al respecto.

Por su parte, Yolanda Moreno Rivas precisa que lo interpretado por las *jazz band* mexicanas no fue música original, sino que reproducía modelos norteamericanos. Algo muy similar a los argumentos de Malacara. Sin embargo, los registros fonográficos de la Jazz Band Posadas, consultados en la Fonoteca Nacional, contradicen lo dicho por ambos. Al mostrar que su repertorio estuvo constituido por composiciones originales de su líder, Guillermo Posadas, y de piezas de compositores como Tata Nacho o Agustín Lara.

Las investigaciones en México y Latinoamérica han coincidido que las *jazz band* se adaptaron a las músicas populares de varios países de la región durante las primeras dos décadas del siglo XX. Pero con las de origen mexicano no se ha profundizado en la trayectoria de sus compositores y músicos, o en el repertorio que manejaban. Aun cuando los trabajos sobre el tema muestran muchos nombres de *jazz band* mexicanas.

¹²⁰ Yolanda Moreno, *Historia de la música popular mexicana*, 3 a ed., México, Editorial Patria, p. 238-240, 261-262.

¹²¹ *Ibidem*, p. 65-90.

¹²² Gabriela Pulido “Claves de la música afrocubana en México Entre músicos y musicólogos, 1920-1950”, *Revista Desacatos*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, no.53, 2017, p. 57

¹²³ Jesús Flores y Escalante, *Historia documental y gráfica del danzón en México. Salón México*, México, Asociación mexicana de estudios fonográficos, 1993, p. 197-22

Sin embargo, dicha información resulta muy dispersa y se pierde entre la gran cantidad de datos. En este sentido, hace falta más investigación hemerográfica que permita registrar de forma sistemática todas estas *jazz band* mexicanas. O al menos las que tuvieron mayor repercusión mediática en revistas y diarios, aun cuando mucho de estos artículos periodísticos poco tienen que ver con cuestiones musicales.¹²⁴

Sin embargo, nuestro trabajo de investigación no pretende abarcar sistemáticamente al fenómeno del “*jazzbandismo* mexicano”, ya que esto sería no se podría realizar en dos años de maestría. Por ello, nuestra brújula fue el paso de la Jazz Band Posadas por algunas empresas culturales de la época. Con ello tratamos de mostrar un poco de la complejidad del contexto cultural y el cómo el “*jazzbandismo* mexicano” fue un fenómeno que refleja la imbricación de las emergentes industrias culturales de aquellos años.

3.1 El *jazzbandismo* mexicano

Las primeras *jazz band* en México se formaron entre 1919 y 1924.¹²⁵ Aunque la hemerografía del periodo indica que el auge del *jazzbandismo* en la Ciudad de México se dio entre 1926 y 1930, a la par de la popularización de los bailes de Estados Unidos, Cuba y Argentina, y del consumo de las emergentes industrias culturales.

Durante los años veinte, las instituciones políticas y sociales mexicanas estaban en proceso de reconstrucción, mientras que la ideología del nacionalismo posrevolucionario se comenzaba a posicionar en los imaginarios sociales. En dicho contexto, surgió un movimiento de música popular que aprovechó los espacios brindados por los teatros de revista, salones de baile y cinematógrafos de la Ciudad de México. Este fue sumamente influenciado por el contexto de migración del campo a la ciudad y se nutrió de un cúmulo de

¹²⁴ En algunas revistas culturales de la Ciudad de México durante los años veinte, como *El Universal Ilustrado* y *Revista de revistas*, se dedicaron a cuestionar la pertinencia moral de este tipo de música entre la juventud mexicana. Se temía que el pueblo mexicano se apartara de los referentes campesinos y rancheros que habían sido impulsados por el nacionalismo vasconcelista. Para avocarse a la inmoralidad, propia de las grandes urbes modernas en Estados Unidos. El jazz-band, al ser el acompañamiento de los bailes modernos estadounidenses, alejaba a los jóvenes de géneros como el jarabe tapatío y pervertía la moral de las mujeres cuando les permitía mover libremente su cuerpo al compás de la música.

¹²⁵ Alicia Pérez (coord.), *Diccionario Enciclopédico de Música en México*, Guadalajara, Universidad Panamericana, p.534

influencias de música regional de muchas partes del país, e incluso de países latinoamericanos.

Durante el momento de mayor popularidad de las *jazz band*, la Ciudad de México se encontraba en plena transición hacia la modernidad urbanizada, solo que aún conservaba muchos rasgos de la vida campirana y rural. En este sentido, la capital mexicana de este contexto fue un crisol de música popular. En sus recintos musicales sonaban indistintamente danzones, tangos, valeses, trovas yucatecas, rancheras del Occidente de México y corridos.

En este contexto, compositores como Tata Nacho, Alfonso Esparza Oteo o el propio Guty Cárdenas, llegaron de diversos estados del país a la capital, con influencias sumamente eclécticas en sus intereses compositivos pero permeados por los repertorios orquestales de las típicas. Estos músicos obtuvieron fama en la Ciudad de México durante el momento de conformación de los estereotipos culturales del nacionalismo posrevolucionario, personificados en el charro, la china poblana o tehuana, la fiesta mexicana y el jarabe tapatío.

Por ello, las *jazz band* compartieron instrumentos y repertorio musical estadounidense, con agrupaciones abocadas a otros géneros musicales, o incluso interpretando canciones rancheras, trovas yucatecas y bambucos durante los años veinte.¹²⁶

A la par de la popularidad *jazzbandística*, la música popular mexicana se fue consolidando a partir de 1927. Cuando se organizó el concurso de la canción mexicana en el Teatro Lírico. Un certamen que contribuyó a consolidar algunos estereotipos de la música “mexicana”, y que lanzó a la fama a Guty Cárdenas, el primer cantante mediático del México moderno. Este intérprete yucateco se afianzó en el ambiente cultural de la Ciudad de México siendo colaborador de reconocidos compositores de la época como Tata Nacho y Alfonso Esparza Oteo, y de agrupaciones como la Jazz Band Posadas.

Entre 1927 y 1928, la Jazz Band Posadas grabó el primer registro fonográfico de jazz en la historia de la música popular mexicana. En un contexto permeado por la formación del monopolio de la industria cultural mexicana, que fue conformándose a partir de 1927 con la fundación de la Compañía Nacional de Discos, la primera empresa discográfica mexicana. Y posteriormente con la fundación de la XEW en 1930.

Pavel Granados argumenta que este periodo de la música mexicana fue nodal para el desarrollo del “bolero romántico mexicano”. Ya que fue el momento en el que Guty Cárdenas

¹²⁶ Jesús Flores y Escalante, *Op Cit.*, p. 106

se volvió famoso con un estilo bolerístico más abocado a la sensibilidad yucateca, y en este sentido, al estilo del bambuco colombiano, pero combinando estas influencias con elementos musicales modernos provenientes del tango y el *fox-trot*.

Lo interesante es que las *jazz band* de la Ciudad de México fueron participes de estos procesos, pero han sido olvidadas por la reconstrucción histórica. Por ejemplo, la Jazz Band Posadas se volvió sumamente activa en el ambiente musical ciudadano grabando composiciones de Pedro Vargas y Agustín Lara, y participando con ellos en programas del emporio radiofónico de la *XEW*. Pero de esto, poco o nada se menciona en las historias sobre la radiofonía mexicana.

Es por ello que la hipótesis principal de este proyecto es que el “*jazzbandismo* mexicano” se configuró como una “deformación” cultural de la modernidad americana que puso en duda la fuerza discursiva de los estereotipos musicales del emergente nacionalismo cultural de la Ciudad de México, mediante la participación de estas agrupaciones en las nacientes industrias culturales mexicanas. En este sentido, la Jazz Band Posadas funciona como el ejemplo más adecuado para delinear el vínculo entre el *jazz bandismo* mexicano y las nacientes industrias culturales mexicanas.

Durante el momento de mayor popularidad de la Jazz Band Posadas, las industrias culturales fueron creciendo y tomando fuerza en la Ciudad de México. Por ejemplo, en un artículo de la revista *Hoy*, escrito en 1947 por Edmundo Valadés, se habla de la gran oferta de espectáculos populares durante 1927.¹²⁷ El texto afirma que el gobierno gastó 8 millones de pesos en estos, siendo los eventos musicales los más recurrentes. Valadés afirma que se organizaron seis conciertos que recaudaron un monto de 5,818 pesos. 2052 bailes de ritmos yanquis como el *charleston* y el *boston* en los que se invirtieron 228, 209 pesos. Además de 2, 380 pesos invertidos en funciones teatrales que recaudaron 970 865 pesos, así como la organización de 11, 594 funciones de cine estadounidense que obtuvieron ingresos por 4, 384, 299 pesos.

Los datos anteriores muestran el marcado interés que tuvo el gobierno del Ayuntamiento de la Ciudad de México para promover y financiar espectáculos populares de música “moderna”. Esto en medio de la gran popularidad que tuvieron las *jazz band* en

¹²⁷ Edmundo Valadés, “Juzgue usted mismo si México ha cambiado en veinte años”, en *Hoy*, 1947, México, p. 45-46

Estados Unidos y Europa, gracias a la fama de filmes como *The Jazz Singer*, y por la repercusión mediática de la Paul Whiteman Orchestra. Sin olvidar, la popularidad que la Original Dixieland Jazz Band había cosechado desde 1917 con el lanzamiento de su primer disco. Todo lo anterior, fue fuente de inspiración para muchas agrupaciones musicales de varios estados de México. Por ello, en los años veinte comenzaron a surgir muchas agrupaciones que utilizaban el nombre del novedoso formato musical.

La historiografía mexicana sobre las *jazz band* resulta algo escasa para narrar lo acontecido durante los años veinte, pero nos permite conocer varios nombres de agrupaciones que formaron parte de la escena “*jazzbandística*” de la Ciudad de México.

Dicha escena, formó parte de un proceso histórico de adaptación de referentes culturales provenientes de los Estados Unidos, que fueron expandidos en el mundo, gracias al impulso económico que tuvieron los capitales estadounidenses después de la Primera Guerra Mundial. Asimismo, los *Roaring Twenties* llegaron a México en medio de las disputas del nacionalismo cultural revolucionario. Lo que generó muchos debates sobre la pertinencia de emular la cultura estadounidense.

Aun así, los capitales yanquis se fueron esparciendo en la Ciudad de México. Lo que permitió que las *jazz band* mexicanas se popularizaran gracias al apoyo de la industria cinematográfica, fonográfica, teatral y cabaretera. Es decir, los valores culturales “yanquis” fueron comercializándose en rubros que se asumían “modernos”, y que tuvieron como hilo conductor la lógica de un mercado capitalista que se adaptaba al crecimiento poblacional de la Ciudad de México durante estos años.

Las revistas culturales de la Ciudad de México mostraron que la “modernidad americana”, en palabras de Bolívar Echeverría, se experimentaba de distintas formas. Con la asistencia a salones de baile y cines, comprando aparatos fonográficos, o bien, con la interpretación musical y dancística de música estadounidense. Por ello, la *jazz band* a México trajo consigo tendencias de moda y consumo que permitieron la configuración de estereotipos masculinos y femeninos sobre el *American Way of Life*. Tal como lo sucedido con la emergencia de las *flapper* y los *fifis* capitalinos.

A continuación, se ofrecerá un pequeño panorama sobre cómo la cultura de la “modernidad” estadounidense fue difundida en la Ciudad de México, mediante una crítica mordaz de los medios nacionalistas y conservadores, que buscaban imponer a los estereotipos

mexicanos posrevolucionarios sobre cualquier tipo de influencia cultural estadounidense. Además de cómo esta cobertura periodística promocionó a las *jazz band* como productos modernos que figuraban en las nóminas de las emergentes industrias culturales.

Comenzaremos con la cobertura periodística que hicieron *El Universal Ilustrado* y *Revista de Revistas*. En estas revistas, la labor de las *jazz band* se promocionó junto con otras industrias culturales. Entre las que destacaban el cine, los salones de baile, las casas musicales de impresión de partituras y venta de instrumentos, la fonografía, y la industria radiofónica.

Se buscará explicar cómo las *jazz band* fueron figurando en cada uno de las emergentes industrias culturales. Esto con el fin de contextualizar la labor de las *jazz band* mexicanas. Con ello, narraremos lo acontecido con la Jazz Band Posadas entre 1926 y 1930 y su gran participación en la fonografía y radiofonía mexicana.

Se considera importante iniciar con las revistas culturales, porque entre sus espacios publicitarios se expandieron los intereses de las demás industrias culturales. Además de que son una de las fuentes principales de esta investigación.

3.2 Las *jazz band* y la industria cultural mexicana

Durante la década de los años veinte la “industria cultural” mexicana apenas estaba en proceso de formación. El principal centro financiero del país estaba colapsado y los procesos culturales habían sido sumamente afectados por los acontecimientos revolucionarios. Además, la Ciudad de México experimentó en aquellos años un gran crecimiento poblacional proveniente de diferentes partes del país.

En 1923, José Vasconcelos y la Secretaría de Educación Pública impulsó un proyecto educativo que pretendía aprovechar la migración de aquel momento en beneficio de la ideología oficialista. Con la generación de estereotipos culturales que permitieran cohesionar la diversidad cultural y social de las comunidades migrantes provenientes diferentes estados del país. En este programa educativo se apuntaló al charro, la china poblana, el son del

mariachi y la música ranchera como los elementos propiamente mexicanos, en un claro desdén por la diversidad musical y cultural de las diferentes regiones de México¹²⁸.

A partir de los años veinte, las emergentes industrias culturales mexicanas se fueron adaptando a los intereses oficiales del gobierno posrevolucionario, promoviendo la difusión de referentes culturales rurales “mexicanistas”, mediante los contenidos de los teatros de revista y los medios de comunicación.

Sin embargo, a la par de la estrategia vasconcelista, las revistas culturales de actualidad promocionaron las modas provenientes de Estados Unidos. Entre sus páginas aparecieron propagandas de películas estadounidenses, publicidad de instrumentos para *jazz band* y artículos de opinión que criticaban a las *flapper* y *fifís*, por seguir las modas estadounidenses. Justo en este contexto fue cuando las *jazz band* se afianzaron en el gusto de los habitantes de la Ciudad de México.

Por ello, para analizar el fenómeno de las *jazz band* mexicanas esta investigación parte de dos perspectivas complementarias. Por un lado, buscamos atender sus implicaciones musicales y estilísticas, en su síntesis con el danzón, el tango y las músicas populares de muchas partes de México. Pero también interpretamos la incursión de las *jazz band* como un elemento que formó parte de las emergentes industrias culturales promovidas por los capitales estadounidenses.

En este sentido, es necesario contar la labor de industrias como el monopolio cinematográfico *Olimpia* del magnate R.P. Jenkins y el empresario Jacobo Granat, que controlaba la circulación de cintas estadounidenses en la capital. El popular circuito de teatros de revista de aquel contexto, entre los que destacó el *Teatro Lírico*. Así como los salones de baile y academias donde se bailaban los ritmos “modernos”. Sin olvidar, el mercado de instrumentos, partituras y rollos de pianola que se promocionaron en los nacientes medios de comunicación. Todas estas industrias interactuaron en redes culturales

¹²⁸ El nacionalismo posrevolucionario se configuró gracias al proyecto educativo que José Vasconcelos impulsó a partir 1921. Esta ideología buscó establecer un ideal emblemático de la mexicanidad revolucionaria, mediante concepciones sobre la población, las costumbres, la historia de México y la cultura popular. Esta ideología fue reivindicada en manifiestos, periódicos, revistas y murales con alto contenido revolucionario, que trataban de mostrar el ascenso cultural y social alcanzado por el pueblo mexicano gracias a la Revolución, ensalzando las figuras del obrero, el campesino y el indígena. El nacionalismo también se afianzó en la idea de que el pueblo rural conformaba el paisaje del “verdadero” México, y que en él habitaban personajes estereotípicos de la mexicanidad como el charro o la china poblana. Ricardo Pérez Montfort, *Estampas del nacionalismo popular mexicano*, 2da. ed., México, Ciesas, 2000, p.128-130.

y sociales durante las primeras tres décadas del siglo XX. Lo que fue cambiando a partir de 1930 por la fundación de la *XEW*.

Las emergentes industrias culturales fueron promoviendo a las *jazz band*, mediante la publicidad que le pagaban a diarios como *El Universal* y el *Excelsior*. En sus revistas culturales, las *jazz band* se difundían con la propaganda de salones de baile, como el *México* y el *Colonia*, y de cines como el *Odeón*. Además de que también se promocionaron instrumentos para *jazz band* marca *Coon*, que fueron vendidos como uno de los productos de la tienda *F.A Veerkamp y Cía*.

En este sentido, Guillermo Posadas, el director de la Jazz Band Posadas, destacó como un punto de encuentro entre las industrias culturales antes mencionadas, al haber colaborado con todos estos en algún momento. Incluso, durante sus últimos años de vida colaboró con la *XEW* siendo la orquesta base de cantantes como Juan Arvizu, Guty Cárdenas, entre otros.

A continuación, se hablará con más detalle sobre cómo estas emergentes industrias culturales mexicanas promovieron el modelo “americano” de la modernidad, utilizando a las *jazz band* como uno de sus principales referentes de consumo. Analizaremos la difusión de las *jazz band* capitalinas partiendo de los puestos de trabajo que estas ocuparon en las emergentes industrias culturales mexicanas. Nuestra principal fuente será la publicidad que apareció en la hemerografía del periodo.

En primer lugar, abordaremos históricamente los casos de las revistas culturales, el cinematógrafo, los teatros de revista y los cabarets. En estos espacios, las *jazz band* promovieron modas y bailes estadounidenses que fueron constantemente menospreciados por los sectores conservadores y nacionalistas. Posteriormente, se abordará el estilo musical y formato instrumental de la Jazz Band Posadas, haciendo referencia a su participación en la industria fonográfica mexicana en el importante año de 1927, y a la labor de su director, Guillermo Posadas, en la industria de publicación de partituras. Por último, hablaremos del paso de Posadas por la joven *XEW*, y de la amplia colaboración que tuvo con empresas fonográficas como *Victor*.

3.2.1 Los *magazines* culturales

Con el apaciguamiento momentáneo de la Revolución armada, el periodismo cultural fue uno de los primeros rubros culturales que se adaptó a los modelos “modernos” e industriales. Las primeras revistas de este tipo fueron *El Universal Ilustrado* y *Revista de Revistas*. Ambas imprimieron su primer número entre 1916 y 1917 retomando las pautas editoriales y técnicas de publicaciones porfiristas como *El Mundo Ilustrado*.¹²⁹ Esto para ofrecer un nuevo modelo de *magazine* de actualidad que estuviera en concordancia con los valores posrevolucionarios, pero que partiera de una propuesta moderna, citadina y con un claro modelo de autofinanciamiento basado en la venta de espacios publicitarios.

Ambas revistas se fueron enriqueciendo por el trabajo de colaboradores, periodistas y artistas alineados a la ideología oficial. *El Universal Ilustrado* se fundó para reivindicar a las “fuerzas vivas de la revolución” pero tratándolas de relacionar con las modas occidentales y europeas. Mientras que *Revista de Revistas* fue comprada en 1915 por Rafael Alducín con un claro énfasis por la publicación de artículos literarios y sociales.¹³⁰

Al término de la Primera Guerra Mundial, los Estados Unidos se fueron colocando como el nuevo centro cultural de Occidente. Muchos de sus símbolos culturales fueron sustituyendo a los de Francia en este tipo de revistas mexicanas, ya que durante el Porfiriato los referentes galos fueron los preponderantes. Otro factor que acercó a estas revistas a las modas estadounidenses, fue su dependencia por la información que les proporcionaban las agencias noticiosas de los Estados Unidos como Havas, Duens y Prensa Asociada.

Sin embargo, de estas revistas *El Universal Ilustrado* fue la que se abocó con más énfasis a la difusión de la “modernidad americana”, sobre todo con la llegada de Carlos Noriega Hope a la dirección en 1920. Con ello, la revista comenzó a publicar muchas notas sobre las modas y hábitos del vecino del norte, además de ofrecer distintos productos “modernos” en sus espacios publicitarios. Noriega Hope promovió la modernización de *El Universal Ilustrado* influenciado por sus vivencias en Hollywood y otros sitios de Estados Unidos, donde quedó fascinado por el modelo de negocios que tuvieron revistas estadounidenses como *Cosmopolitan* y *Vogue*.¹³¹ Por ello, el equipo de *El Universal*

¹²⁹ Antonio Saborit, *El Universal Ilustrado Antología*, México, Fondo de Cultura Económica, 2017, p 17.

¹³⁰ Laura Navarrete, *Excelsior en la vida nacional (1917-1925)*, México, UNAM, 2007, p. 104

¹³¹ Antonio Saborit, *Op Cit*, p. 22

Ilustrado estuvo mayormente compuesto por escritores jóvenes que no veían con tan malos ojos la influencia cultural estadounidense.

Mientras que *Revista de Revistas* apostó por la contratación de periodistas e intelectuales de mediana edad formados durante el Porfiriato, como el caso de José Juan Tablada, Luis G. Urbina y Carlos Díaz Dufoo.¹³² Lo anterior se tradujo en un conservadurismo nacionalista y reaccionario ante cualquier moda estadounidense. En *Revista de Revistas* también se apuntaló un sistema de autofinanciamiento publicitario, pero el magazine del diario *Excelsior* nunca tuvo el éxito publicitario de *El Universal Ilustrado*. Además de que no tenía tantas notas de actualidad y de modas, ya que se abocó a la publicación de artículos periodísticos retomados de las agencias de información antes mencionadas.¹³³

En este sentido, *El Universal Ilustrado*, por la influencia de los artistas e intelectuales estridentistas, fue el semanario que publicó más artículos sobre la “modernidad americana”, y sobre las *jazz band* y bailes estadounidenses. Lo que generó bastante polémica entre sus colaboradores. Ya que algunos congeniaban con el tradicionalismo nacionalista y cristiano del diario *El Universal*, mientras que otros fueron más abiertos con las modas y bailes estadounidenses, pero sin dejar de lado sus posturas nacionalistas.

La *jazz band* se filtró en la revista generando debate entre estos dos posicionamientos. Carlos Noriega Hope, Manuel Barajas y estridentistas como Árqueles Vela fueron más tolerantes con el jazz y las modas norteamericanas, mientras que Francisco Zamora o Rafael Vera de Córdoba, lo llegaron a considerar una influencia inmoral y negativa de la cultura estadounidense.¹³⁴

Mientras que los pocos artículos que publicó *Revista de Revistas* se dedicaron a desprestigiar, mediante una posición sumamente conservadora y católica, las modas musicales estadounidenses. Sin embargo, ambas publicaciones coincidieron en definir al *jazz* como la música moderna que venía de grandes urbes estadounidenses como New York o

¹³² Laura Navarrete, *Op Cit*, p. 105.

¹³³ *Ibidem*.

¹³⁴ Gerardo Mendoza, *Orígenes del jazz en México, 1923-1928 (Un acercamiento histórico desde El Universal Ilustrado)*. Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2021, p.34-89

Chicago, pero enfatizando, con bastante racismo, las supuestas características salvajes y primitivas del *jazz band* por ser un invento de las comunidades afroamericanas.

De los redactores de *El Universal Ilustrado* que estuvieron a favor de la *jazz band*, habría que destacarse a Manuel Barajas. Un pianista formado en el Conservatorio Nacional que escribió un par de artículos a mediados de los años veinte analizando las implicaciones musicales y técnicas de las *jazz band*. Cabe destacar, que este pianista fue, quizá, uno de los primeros difusores del *jazz band* en México desde el ámbito académico.¹³⁵

En *El Universal Ilustrado*, y en menor medida en *Revista de Revistas*, fueron publicados ensayos y artículos, bastante sensacionalistas, que atestiguaron la relevancia del *jazz band* y de las modas dancísticas estadounidenses entre las diversiones de los habitantes de la Ciudad de México. Por un lado, la música de *jazz* sufrió el ataque de los articulistas nacionalistas, y por el otro se le promovió regularmente como una moda, mediante anuncios comerciales y artículos de eventos sociales que tuvieron como elemento común la comercialización de los bailes populares. En este sentido, ambos semanarios trataron de vender a la *jazz band* como otro producto elegante de la cultura moderna de los Estados Unidos. De hecho, fue en un artículo de *El Universal Ilustrado* donde se dio a conocer el proceso de grabación del primer álbum de la Jazz Band Posadas.

El antiyanquismo nacionalista y tradicionalista, que se encontró en los propios planteamientos intelectuales de José Vasconcelos, fue el eje ideológico de muchos articulistas que hablaron de la *jazz band* en dichas revistas. Con este enfoque se les rechazó con racismo porque, supuestamente, promovían el primitivismo al ser creación de los afroamericanos.

Además, con un enfoque patriarcal y machista, se consideró inadecuado para las mujeres por ser la música que amenizaba los bailes modernos. Y que eran peligrosos moralmente hablando, por la cercanía corporal que implicaba su realización. Posturas divididas que se encuentran en medio de una gran cantidad de referencias culturales sobre la llegada de los referentes modernos estadounidenses. Aun con ello, resaltan varios artículos publicados entre 1925 y 1928 en *El Universal Ilustrado*, en los que se muestra interés por las

¹³⁵ *Ibidem*, p. 131-138

reivindicaciones musicales del *jazzbandismo*, y por la comercialización de los instrumentos que formaban parte de las *jazz band*.

3.2.1.1 El formato *Jazz band* en la crítica musical periodística de *El Universal Ilustrado*.

La música de las *jazz band* fue un tema que *El Universal Ilustrado* promovió de dos formas. En primer lugar, como una creación de músicos estadounidenses blancos que combinaron la instrumentación compleja y el refinamiento sonoro de la orquestación académica, con los recursos improvisatorios y modernos de los instrumentos *jazzbandistas*. Pero también fue abordado como publicidad para vender instrumentos *Coon*, una marca que estuvo especializada en la comercialización de baterías, saxofones y banjos, es decir, en instrumentos para las *jazz band*. Sin dejar de lado la gran cantidad de partituras de *fox-trot*, *charleston* y *blues* que fueron publicadas en la década de los veinte por estas revistas.

A continuación mostraremos cómo las publicaciones culturales de los años veinte buscaron señalar el trabajo de directores de orquesta del jazz de Chicago, como Paul Whiteman, y de compositores neoyorkinos como George Gershwin, con el objetivo de dar una versión blanqueada y refinada del *jazz band* que permitiera su aceptación en la sociedad mexicana. A la par de la publicación de partituras *jazzísticas* y de bastante publicidad sobre los instrumentos *jazzbandistas*.

En 1924 *El Universal Ilustrado* reprodujo un artículo proveniente del semanario *Cosmopolitan* que hacía una apología del director de orquesta, Paul Whiteman. Algo que resulta muy interesante, porque en el capítulo anterior se mostró el gran interés que causó Whiteman en muchas partes de Latinoamérica, como una de las principales influencias para las *jazz band* y orquestas populares cubanas, argentinas y colombianas.

En este sentido, el artículo buscó difundir la música de *jazz* como una creación de los blancos clasemedieros de Nueva York y Chicago, con el fin de quitar relevancia a los aportes de los músicos de los estados sureños, mayormente afroamericanos. Por ejemplo, el artículo comenzaba de la siguiente forma:

Cierta noche en el año de 1917, mientras cenaba en un restorán de la Costa Barbárica, en San Francisco, Paul Whiteman, entonces primer violinista en la Orquesta Sinfónica de San Francisco, escuchó el jazz de las selvas africanas ejecutado por un infeliz quinteto (y)

descubrió que el jazz gustaba a las gentes que le rodeaban (...) por su estado de alma o modalidad¹³⁶

Además del gran racismo del articulista a la hora de hablar de la *jazz band* como música selvática, el texto enfatiza el desprecio que siente Whiteman por la *jazz band* y su tipo de instrumentación. Esto para enfatizar su aporte en el ámbito de la instrumentación orquestal, ya que la *Paul Whiteman Orchestra* se caracterizó por añadir instrumentos académicos, como el violín o el violonchelo, a la dotación instrumental de las *jazz band* “tradicionales”.

Como ya se mencionó, las *jazz band* fueron agrupaciones muy pequeñas en términos instrumentales, por lo regular quintetos y septetos que tenían como principal atractivo, la inclusión de instrumentos como el saxofón, el banjo, y la batería. Algo que se repite en las dotaciones instrumentales de las *jazz band* argentinas, cubanas y brasileñas. Sin embargo, para el caso de las *jazz band* mexicanas, nuestra hipótesis es que el banjo se popularizó por la influencia de Guillermo Posadas, quien fue banjista de formación.

Cabe mencionar que Whiteman adquirió bastante notoriedad en los medios de comunicación estadounidenses, cuando estelarizó el famoso filme de 1930 que se llamó *El Rey del Jazz*, llegándosele a considerar, por algunos medios sensacionalistas, el inventor del jazz. Lo interesante es que la labor de Whiteman no parece tan destacada en las historias sobre el jazz estadounidense de los años veinte. Incluso, algunos historiadores la ubican en un segundo plano ante la calidad de orquestas como la de Fletcher Henderson o la del propio Duke Ellington. Sin embargo, cómo *El Universal Ilustrado* tuvo un tratamiento racista con el jazz, muchos de sus articulistas omitieron la labor de los músicos afroamericanos en beneficio del prestigio de directores como Whiteman.

El Universal Ilustrado buscó establecer referentes del jazz para el imaginario de los bailadores de la Ciudad de México, que se alejaron de la estética y reivindicaciones artísticas de los afroestadounidenses. De forma bastante discutible, Paul Whiteman fue elegido como el personaje idóneo para explicar a los bailadores mexicanos las características del jazz

¹³⁶ Reproducido del *Cosmopolitan*, “Historia del creador del Jazz, Paul Whiteman cuenta cómo y por qué inventó la música americana”, en *El Universal Ilustrado*, 5 de junio de 1924, México, p. 34.

moderno y refinado. Incluso, podemos decir que este tipo de artículos fueron el preámbulo de algunas presentaciones que dio Paul Whiteman en la capital mexicana años después, cuando ofreció un par de conciertos los días 5 y 6 de junio de 1928.¹³⁷

Por otro lado, George Gershwin también fue elegido por *El Universal Ilustrado* para mostrar cómo los músicos académicos estadounidenses estaban apuntalando su carrera con la música de las *jazz band*. Gershwin, autor de famosas piezas como *Rhapsody in blue* y *Summertime*, reconocía la multiplicidad estilística del *jazz*, pero no la asumía como un elemento que partiera de los procesos de creolización del complejo cultural del Caribe. Sino que para él fue una manifestación artística, propia de la sociedad racista estadounidense, y de lo que denominaba el “alma americana”.

¿La voz del alma americana se manifiesta en los cantos negros? Ya veo esbozarse una sonrisa en los labios del lector. NO. Yo creo que estos cantos se hallan dentro del espíritu americano, porque este es una combinación que incluye el lamento y la nota exultante de los antiguos cantos del Sur. Es blanco y negro. Es la mezcla de todos los colores y sonidos en el crisol del mundo. Su nota dominante es la sincopación vibrante.¹³⁸

La proposición de Gershwin buscaba justificar intelectualmente su carrera musical y académica, fundamentada por el éxito del *jazz* en las industrias culturales estadounidenses. Por ello, Gershwin resaltó a la “sincopación”, como uno de los conceptos rítmicos y armónicos del sonido *jazzístico*. La síncopa es un recurso que se logra enlazando dos sonidos, mediante la acentuación rítmica de un tiempo débil, y su prolongación en un tiempo fuerte. Esta provoca una dinámica rítmica muy particular que fue una característica del sonido de las *jazz band* de los años veinte, y por ende de los bailes populares como el *fox-trot* o el *charleston*. Aunque hay que mencionar que la síncopa no fue un elemento exclusivo del *jazz*, ya que fue un recurso bastante utilizado por los compositores sinfónicos del siglo XIX.

Sin embargo, la síncopa de la que habló Gershwin no fue bien recibida por otros músicos y compositores que también publicaron en *El Universal Ilustrado*. Por ejemplo, en

¹³⁷ Alfonso Villamil, “El Rey del jazz y su próxima visita a México, en *Revista de Revistas*, 13 de mayo de 1928, México, p. 18

¹³⁸ Reproducido del *Cosmopolitan*, “El Jazz es la expresión del Alma americana”, en *El Universal Ilustrado*, 31 de marzo de 1927, México, p. 21.

una entrevista hecha por el diplomático uruguayo Julian Nogueira al pianista Arthur Rubinstein, este destaca la mala opinión que le generaba el *jazz*.

¿Una opinión mía sobre el jazz?...

La peor desvergüenza que registra la historia de la música. Motivos de Beethoven, de Liszt o de Schumann profanados para ilustrar el ritmo isócrono y sensual de los negros. El “jazz” es solo un movimiento de contra-ritmo, para facilitar las contorsiones epilépticas que pusieron de moda las mujeres de Honolulu. Para tocarlo, bastan, el tamboril, la “masacaya” y los instrumentos de percusión más detonantes...¹³⁹

Mientras que para Gershwin la síncopa fue uno de los elementos característicos de la *jazz band*, para Rubinstein sonaba a un simple “contra-ritmo” de mal gusto. Sin embargo, esta opinión negativa fue aislada si lo confrontamos con lo dicho por otros músicos en la misma revista. Por ejemplo, el pianista polaco Alfred Mitrovich vinculaba el modelo improvisatorio de la *jazz band* con el contrapunteo de la composición occidental barroca, afirmando que: “...el Ritmo y el Color son sus principales características, sin olvidar la polifonía en las que tiene una gran influencia el Jazz. Sin embargo, no hay que olvidar que el principio de la música se debió a la polifonía”.¹⁴⁰ Mitrovich trato de mostrarle a los profesionales de la música que leían revistas culturales, lo interesante que resultaban las improvisaciones colectivas de las *jazz band*.

Este tipo de artículos muestran el interés que tuvo el periodismo cultural de la época por difundir algunos artículos más especializados que no desdeñaran *per se* a la música de las *jazz band*. En este sentido, destacan un par de textos escritos por Gilbert Seldes y Manuel Barajas.

Gilbert Seldes fue un crítico cultural neoyorkino que publicó sus trabajos en revistas como *Cosmopolitan* durante los años veinte. En un artículo de aquel momento, Seldes reivindicó el sonido de las *jazz band*, pero hablando de la trayectoria de agrupaciones de

¹³⁹ Oscar Leblanc, “Un aspecto Desconocido de Rubinstein”, en *El Universal Ilustrado*, 23 de septiembre de 1923, México, p. 27, 70.

¹⁴⁰ Redacción, “Una entrevista con el maestro Mitrovich”, en *El Universal Ilustrado*, 26 de febrero de 1925, México, p. 37,47.

músicos blancos como Paul Whiteman o Isham Jones. En este sentido, sus textos pusieron el énfasis en hablar del *jazz* como un tratamiento musical eminentemente vanguardista:

Sin embargo, el *jazz* antiguo y el moderno, el suave y el ruidoso (en palabras de Gershwin “ruidos americanos”), tienen en cierta forma un punto de contacto. Hacen música y el *jazz* es en esencia una manera de hacer música. No es propiamente música, pero es, en fin, una manera de tratarla, un método...¹⁴¹

Según Seldes, el método del *jazz band* estaba presente en composiciones como *Pomp and the Circumstance* de Paul Whiteman, o con la propia *Rhapsody in Blue* de George Gershwin. Además, este crítico cultural fue un convencido de que la *jazz band* funcionaba gracias al performance individual de cada músico. Para lo cual estableció una diferencia concreta entre el tratamiento orquestal académico y el *jazzbandístico*:

En la música sería casi siempre el compositor es el que obliga al músico a progresar; en tanto que en el *jazz* el músico no cesa de experimentar y encontrar nuevos efectos: y el compositor tiene oportunidad de sacarles mucho partido. Y esto es más sorprendente cuando se considera que la orquesta *jazz* es para dos propósitos esenciales para el baile y para los espectáculos musicales...¹⁴²

Las *jazz band* incentivaban la experimentación personal de cada uno de sus músicos en el terreno de la improvisación melódica, armónica y rítmica. Algo que las vinculaba con la experimentación musical vanguardista de principios del siglo XX, y que nosotros hemos considerado como un rasgo *creole*.

Seldes coincidió con el pianista mexicano Manuel Barajas y sus concepciones sobre las *jazz band*. Barajas había estudiado música en el Conservatorio Nacional, y contaba con cierta fama por haber tocado junto con Manuel M. Ponce, en una de las primeras transmisiones de radio de la historia de la Ciudad de México.

Barajas fue el único articulista mexicano que hizo una crítica razonable de las apuestas musicales de la *jazz band* en las mencionadas revistas culturales.¹⁴³ Cabe mencionar

¹⁴¹ Gilbert Seldes, “Ruidos americanos; Cómo se hacen y por qué”, *Op Cit*, p. 50.

¹⁴² *Ibidem*.

¹⁴³ La estación se llamó *El Universal Ilustrado-Casa de la Radio*, y fue fundada en 1923 por el director del *Universal Ilustrado*, Carlos Noriega Hope, y el empresario Raul Azcárraga Vidarrueta, hermano Emilio Azcárraga. Consultar en Edna Carrión, Carlos Villasana, *La inauguración de la primera estación transmisora*

que estuvo vinculado con el *jazzbandismo* mexicano, al participar, junto con la Jazz Band Posadas, en una de las primeras grabaciones fonográficas mexicanas. Esta fue el tango titulado *Queja pampera*, registrado por discos *Olympia* en 1928, y que estuvo dedicado a Luis N. Morones, el corrupto líder sindicalista de la influyente CROM.

Barajas fue un pianista sensible a las reivindicaciones *jazzísticas*, aunque también defendía muchas posturas nacionalistas. Su formación musical y gusto por el *jazz*, hizo que empatara con diferentes posicionamientos de Seldes y Gershwin, sobre todo en cuanto al desarrollo musical y orquestal del *jazz*.

Para Barajas, la *jazz band* de 1925 tenía la cualidad de ser "...un arte nuevo, que tuvo la "audacia" de innovar en los terrenos de la "armonía" y el ritmo".¹⁴⁴ Además, se trataba de una expresión libre, propia de la "época de las libertades", que se caracterizaba por un individualismo expresado en "la fantasía y la improvisación". Estos elementos tomaban sentido en las improvisaciones colectivas de las *jazz band*. Por eso para Barajas la *jazz band* representaba "... un arte colectivo donde cada quien contribuye con su "óvulo (...). Construyendo sobre bajos cifrados o improvisando en momento dado, cadencias en sus conciertos".

Barajas habló de la improvisación *jazzística* como una de tipo orquestal, en la que destacaba "el saxofón y el trombón" como los instrumentos con más fuerza del conjunto. Por lo cual, estaba convencido que la melodía en la *jazz* era lo único "claro y determinado", pero que se interpretaba *jazzísticamente* con "notas yuxtapuestas y artificios rítmicos".

Con cierto desdén por la composición de la música popular, Barajas estableció que la armonía de la *jazz band* era inexistente, al ser "reemplazada por contrapuntos individualizados por cada instrumento", dejando como única "base en común" el ritmo de la batería. Esto hacía del baterista el responsable de "producir y controlar ese pequeño ciclón domesticado" llamado *jazz band*. Contradiendo a su maestro Manuel M. Ponce que había publicado el 1 de mayo de 1921 un artículo llamado "Su Majestad *Foxtrot*" en la revista *México Moderno*. En el que criticó fuertemente la presencia del *foxtrot* y de la batería en

en México, <https://www.eluniversal.com.mx/mochilazo-en-el-tiempo/la-inauguracion-de-la-primera-estacion-transmisora-en-mexico> [consultado el 28/agosto/2019].

¹⁴⁴ Manuel Barajas, "Jazz-Band", en *El Universal Ilustrado*, 10 de septiembre de 1925, México p. 51, 71.

México. Ponce estableció que el *foxtrot* estaba “compuesto de formas viles y ritmos vulgares”. De la batería afirmaría que era “la compañera indispensable del *foxtrot*”, y la consideraba una “invención estadounidense” que “ni los más atrasados pobladores de las selvas africanas imaginaron nada más genuinamente salvaje”. Ya que este instrumento solo emitía “silbidos, aullidos, ruidos inauditos y percusiones extrañas...”

Sin embargo, para Barajas la batería del *jazz* representó “...la encarnación vigorosa de una época consagrada al ritmo de la máquina”. Y justo por su acento rítmico, entendía por qué Igor Stravinsky, Eric Satie y Paul Hindemith, lo habían utilizado en sus composiciones. Barajas argumentaba que el *jazz* era un género musical verdaderamente innovador.

Por otra parte, además de los artículos que explicaban las implicaciones instrumentales y musicales del *jazz*, también abundó mucha publicidad sobre la venta de instrumentos para las *jazz band*. Por ejemplo, *El Universal Ilustrado* publicó un anuncio en 1927 que promocionaba los instrumentos *Coon*. Estos instrumentos musicales se podían adquirir en la tienda F.A Veerkamp y Cía ubicada en la 2da. de Mesones, no. 22, y su publicidad se acompañaba de un dibujo realista de una tuba, una trompeta, un saxofón y un pequeño set de batería de la marca LEEDY. En otra publicidad del 3 de marzo de 1927 se mostraba una fotografía de la *jazz band* llamada *The Eight Happy Jazzers*, que era patrocinada por los instrumentos *Coon*, y estaba compuesta por 2 trompetas, 2 saxofones, un violín, una tuba, un piano y una batería.¹⁴⁵ En la publicidad se afirmaba que la casa Veerkamp ofrecía “Toda clase de instrumentos para la formación de ORQUESTAS y BANDAS para Jazz”. Además, en un anuncio publicado el 30 de septiembre de 1926, la casa Veerkamp y Cía, contaba su plan para la comercialización de estos instrumentos modernos:

Es de verdadero interés para los verdaderos aficionados a la buena música el saber que la acreditada fábrica de instrumentos musicales para banda y orquesta marca “COON”, cuyos representantes y distribuidores en México son los conocidos comerciantes alemanes F.A Veerkamp y Cía., S. A., tienen constantemente en existencia un gran surtido de estos instrumentos en sus almacenes, predominando entre ellos los instrumentos más de moda hoy en día, o sea los saxophones, que le prestan su mayor aliciente a las orquestas de JAZZ.

¹⁴⁵ Redacción, “Anuncio F.A. Veerkamp y Cía”, en *El Universal Ilustrado*, 3 de marzo de 1927, México p. 13.

Los señores Veerkamp y Cía. han provisto con estos instrumentos a varias de las más prominentes y reputadas bandas de música de la República, entre las cuales ocupa el sitio más conspicuo la acreditada Banda de Policía, cuyos triunfos en el país como en el extranjero han sido sonadísimos, por considerársele una de las agrupaciones de mayor prestigio, y que, por su notable cohesión y buena organización, han merecido aplausos dondequiera que han tocado. Esto simplemente demostrará la incuestionable superioridad de los instrumentos “COON”, cuando la principal banda de música los ha adoptado como preferencia a todos los otros fabricantes.¹⁴⁶

El anterior artículo muestra que hasta la Banda de Policía dirigida por el famoso Velino M. Preza utilizaba instrumentos *jazzbandistas* para la modernización de su sonido.¹⁴⁷ Algo muy parecido a la modernización, con instrumentos *jazzbandistas*, de los formatos orquestales de tango de la Guardia Nueva y de los grupos de samba brasileño durante estos mismos años.

Por su parte, en *Revista de Revistas* se pudo encontrar publicidad constante, entre 1927 y 1928, de venta de Banjos Ukeleles de “dulces tonos” fabricados por la marca *Ferry and Company* ubicada en Chicago, Illinios. Estos instrumentos, que tenían el costo de 4.98 pesos de oro americano, se comercializaban del siguiente modo:

Para hacer conocer nuestros instrumentos venderemos a muy bajos precios 1000 Banjos Ukeleles de caoba legítima, hermosamente acabados, de tapas de cuero y clavijas patentadas. Con cada uno enviaremos gratis un libro de instrucciones y canciones. En una hora usted sabrá tocar en él, no hay que aprender a tocar música, se toca por números no por nota. Hágase popular y consiga más amigos y más dinero...¹⁴⁸

El anterior anuncio resulta bastante interesante por diversas razones. Por un lado, el Banjo Ukelele se comercializó como un instrumento musical diseñado para los aficionados a la música. Lo discutible era pensar que en una hora se pudiera aprender a tocarlo, pero el anuncio lo afirmaba en función del método que venía incluido con la compra. El Banjo

¹⁴⁶ Redacción, “Los aficionados a la buena música están de plácemes”, en *El Universal Ilustrado*, 30 de septiembre de 1926, México p. 7.

¹⁴⁷ *Ibidem*.

¹⁴⁸ Redacción, “Publicidad del banjo-ukelele”, en *Revista de revistas*, 5 de junio de 1927, México p. 11.

Ukelele ya no necesitaba de un aprendizaje formal de la escritura de la música, por el contrario, se aprendía con números. Es decir, con el método de tablaturas americanas.

Esta publicidad sobre el banjo ukelele se enmarca en el mismo año en el que la Jazz Band Posadas publicó su primer registro fonográfico. Lo que nos invita a pensar que Guillermo Posadas, al ser banjista de formación, popularizó el uso del banjo entre la comunidad de músicos populares con su Jazz Band Posadas. Incluso Alain Derbez llama la atención sobre esto en el libro que ya hemos citado, dejando la pregunta del porqué los cronistas mexicanos de revistas como *El Universal Ilustrado* confundieron el banjo con el ukelele.¹⁴⁹ Quizá esta información sobre el Banjo Ukelele pueda ser una pista para responder la pregunta de Derbez.

Los magazines culturales de los años veinte son una fuente invaluable para abordar la emergencia de las *jazz band* mexicanas. Entre sus páginas se promocionaron los instrumentos de las *jazz band*. Y se explicó, con un sesgo bastante discutible, el proceso de modernización que impulsaron músicos blancos como Paul Whiteman y George Gershwin. Además de que la hemerografía nos permitió conocer las opiniones de Manuel Barajas, uno de los primeros músicos difusores de las *jazz band* en el ambiente intelectual mexicano.

Sin embargo, nuestras fuentes hemerográficas también nos permitieron acercarnos a otro tipo de publicidad. En esta los cines, teatros de revista, salones de baile y cabarets promocionaron a las *jazz band* como uno de sus principales atractivos.

3.3 Los cinematógrafos y el circuito de cines Olimpia.

La industria cinematográfica fue un espacio muy importante para la promoción de las *jazz band* capitalinas. Esta industria ya llevaba un tiempo asentándose en la Ciudad de México al llegar los años veinte. El cinematógrafo Lumiere llegó a México en 1896 traído por los ciudadanos franceses C.J Bon, Bernard Vayre y Gabriel Vayre, representantes de los hermanos Lumiere.¹⁵⁰ Su primera exhibición se llevó a cabo el 14 de agosto de dicho año, en el entresuelo de la droguería Plateros. A esta acudieron grupos de intelectuales “científicos”

¹⁴⁹ Alain Derbez, *Op Cit*, p. 106.

¹⁵⁰ Aurelio de los Reyes, *Los orígenes del cine en México 1896-1900*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983, p. 40-41

que quedaron muy interesados en el novedoso aparato, motivo por el cual los representantes de los Lumiere ofrecieron proyecciones cinematográficas durante el resto del año en diferentes partes de México.¹⁵¹ Sin embargo, hay fuentes hemerográficas que indican que el kinetoscopio de Edison llegó un año antes a tierras mexicanas.¹⁵²

En un principio, el cinematógrafo fue un elemento tecnológico que se vinculó con las nociones de progreso de los periodistas de la época. Estos positivistas lo concibieron como otro elemento más que formaba parte del progreso alcanzado por la dictadura porfirista, y que también podía notarse en el alumbrado público, la pavimentación, el drenaje y los planes de sanidad que fueron impulsados en la Ciudad de México.¹⁵³ Por ello, entre 1896 y 1900 el cinematógrafo comenzó a despegar como una industria cultural. En dicha temporalidad se abrieron diversas carpas con cinematógrafos y se llegaron a contar hasta 22 para inicios del siglo XX. Todos estas se encontraban principalmente en el Centro de la ciudad.¹⁵⁴

Sin embargo, la industria cultural cinematográfica mexicana fue despuntando a partir de 1917. En aquel año el empresario judío, Jacobo Granat, fundó el *Salón Rojo* que se ubicó en la calle de Madero. Para aquel evento el pianista Jesús Martínez fue contratado para que musicalizara las proyecciones y el baile.¹⁵⁵ En aquel contexto, el cine se fue convirtiendo en una de las diversiones preferidas de los capitalinos, sobre todo por la inclusión de orquestas de baile que amenizaban los “dancing” de los entretiempos de las películas. Los “dancing” fueron salas ubicadas dentro de los cines que se utilizaban exclusivamente para los intermedios dancísticos.

En la década de los diez, las orquestas típicas y las orquestas de cámara musicalizaban las acciones de la pantalla del *Salón Rojo*.¹⁵⁶ Por ello, no es casualidad que Miguel Lerdo de Tejada y su famosa Orquesta Típica, fueran los encargados de armar la orquestación de *Santa*. La primera película sonora que se produjo en México.

Durante los años veinte, Hollywood se consolidó como el principal productor de películas para el mercado Latinoamericano, y como el centro cultural por excelencia de las

¹⁵¹ *Ibidem*, p. 81

¹⁵² *Ibidem*.

¹⁵³ *Ibidem*, p.40-57.

¹⁵⁴ *Ibidem*.

¹⁵⁵ José María Serralde, “Música, músicos y cine en México miradas hacia una historia posible”, *Posgrado UNAM*, 2017, p.6

¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 8.

modas estadounidenses. Casi el 90 por ciento de las películas que se proyectaron en la Ciudad de México en dicha década venían del vecino del norte.¹⁵⁷ El cine estadounidense vino a barrer con la popularidad que tuvieron los filmes italianos durante el carrancismo, y dejó en segundo plano a las producciones francesas y alemanas.¹⁵⁸

Filmes hollywoodenses, como *Los Siete Jinetes del Apocalipsis* o *Los Diez Mandamientos*, llevaron a la fama a Rodolfo Valentino y Mary Pickford, y a directores como Cecile B. De Mille. Lo que ocasionó que actores mexicanos migraran a California para buscar nuevas oportunidades, como fue el caso de Ramón Novarro, Lupe Vélez y Dolores del Río. El cine mudo hollywoodense se impuso sobre las producciones nacionales, salvo honradas excepciones como el *Automóvil Gris*, producida por Enrique Rosas durante 1919, o la primera versión de *Santa* que fue estrenada en 1918. Sin embargo, la hegemonía estadounidense fue arrolladora. Por ejemplo, hay fuentes que indican que en la década de los veinte se produjeron 80 filmes y documentales de ficción en México, mientras que Hollywood produjo unos 800 filmes.

En los años veinte, la industria cinematográfica de la Ciudad de México, fue controlada por el circuito de cines Olimpia. Este conjunto de cinematógrafos fue propiedad de la Empresa *Olimpia S.A.*, que fue fundada por el magnate estadounidense R.P Jenkins y por el famoso empresario judío-austríaco, Jacobo Granat. Dicha empresa fue propietaria de 22 cines esparcidos por la Ciudad de México, entre los que destacó el *Salon Rojo*, el *Rialto*, el *Royal* y el *Cine de la Ribera*. Además de que también administraban el principal atractivo cinematográfico de los años veinte, el *Teatro Cine Olimpia* ubicado en la calle de 16 de septiembre en el centro capitalino.

Las salas cinematográficas de la ciudad fueron visitadas por chicos y grandes, lo que comenzó a ser considerado un problema para la “moralidad pública”. Según la investigadora Susana Sosenski, asistir al cinematógrafo durante los años veinte fue un acto repudiado por muchas familias tradicionales de clase media y alta.¹⁵⁹ Ya que este se asumía como una atracción moderna peligrosa e inmoral.

¹⁵⁷ Aurelio de los Reyes, *Medio siglo de cine mexicano 1896-1930*, México, Trillas, 1997, p.118

¹⁵⁸ Peter Standish, “Desarrollo del cine mexicano”, conferencia presentada en la reunión de Asociación Europea de Profesores de Español, Madrid, España.

¹⁵⁹ Susana Sosenski, “Diversiones malsanas: el cine y la infancia en la Ciudad de México en la década de 1920” en *Secuencia revista de historia y de ciencias sociales*, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, no.66, 2006, p. 35-64

Peligrosa porque la mayoría de las salas cinematográficas no contaban con las medidas de seguridad suficientes para la sanidad pública, incluso fue muy común que las salas se incendiaran.¹⁶⁰ E inmoral porque las películas proyectadas, mayormente estadounidenses, mostraban acciones como besos en público, robos, gatilleros y drogadictos.¹⁶¹ También porque estas permitían presenciar desnudos en pantalla, tal como el caso del filme *Inspiration* (1915) que mostraba a la actriz Audrey Munson completamente desnuda, y que fue exhibida en la Ciudad de México en 1922. Incluso hay fuentes que narran cómo este filme tuvo tal éxito entre los cinéfilos capitalinos, que más de 50 000 mil personas se quedaron sin entrar a las salas ante la gran cantidad de espectadores que reunió la proyección.¹⁶²

Por ello, los cinematógrafos, tal como lo sucedido con los salones de baile y los cabarets, fueron desdeñados por los sectores más tradicionalistas de la Ciudad de México, con argumentos bastante nacionalistas y antiyanquis. La “modernidad americana” resultó un elemento indeseable para los intelectuales y periodistas que cuestionaban su pertinencia para la formación de la conciencia del público mexicano posrevolucionario. Además, si añadimos que los cinematógrafos fueron los lugares idóneos para bailar música estadounidense, la situación se tornaba aún más compleja.

Los cinematógrafos fueron difundidos por las revistas culturales de la época como una de las actividades modernas más atractivas por su oferta musical. La publicidad muestra que los cines, aparte de ofrecer proyecciones, amenizaban sus veladas con música de *jazz band*. Por ejemplo, el 8 de julio de 1927 en *El Universal Gráfico*, se narra el debut de la *Orquesta de jazz Goya*, que fue la encargada de amenizar la inauguración del salón para “dancing” del *Cine Goya*.¹⁶³ Un cine ubicado en la calle del Carmen del centro de la ciudad.

Pero no todos los cines contaban exclusivamente con *jazz band*. Por ejemplo, el *Cine Rialto* promocionaba sus proyecciones afirmando que: “la magnífica “*jazz band*” Novelty Jazzers Orchestra, y la soberbia Orquesta Clásica, que han sido tan aplaudidas, amenizarán estos tres únicos estrenos en todo México”.¹⁶⁴

¹⁶⁰ *Ibidem*, p. 44-45

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 46-52

¹⁶² *Ibidem*, p. 51

¹⁶³ Redacción, “Anuncio de inauguración del Cine Goya”, en *El Universal Gráfico*, 9 de julio de 1927, México, p. 4.

¹⁶⁴ Redacción, “Anuncio de Cine Rialto”, en *El Universal Gráfico*, 2 de julio de 1927, México, p. 4.

La anterior cita nos muestra cómo los cinematógrafos ofrecieron dos tipos de servicios musicales, los modernos y los clásicos. Por un lado, *jazz band* incentivaban el baile de tangos, danzones, *fox-trot* y *charleston* de moda durante los intermedios, y por el otro las orquestas de música académica europea musicalizaban las películas que se proyectaban. Algo que también aparece en un artículo escrito por el afamado director Eduardo Hernández Moncada, que fue publicado en la revista *Música* de 1930. En este artículo, Hernández Moncada se cuestiona el papel del vitáfono. El primer mecanismo de reproducción audiovisual que había sido utilizado solo tres años antes en la famosa cinta *The Jazz Singer*.

El autor cuestionaba su pertinencia entre el gremio de músicos mexicanos, porque pensaba que este vendría a sustituir la labor de los instrumentistas de las proyecciones cinematográficas:

Especialmente los cines eran para el músico ejecutante una fuente importante de ingresos, ya que en algunos de ellos las empresas estimuladas por la competencia, llegaron a sostener tres o hasta cuatro agrupaciones musicales en un solo cine. Estas agrupaciones consistían generalmente en una orquesta de música de baile, osea la “jazz” (indispensable desde que el gusto por lo yanqui se hizo tan popular), de una orquesta seria o “clásica” como se dio en llamarlas para distinguirlas de las anteriores y de un trío (piano, violín y cello).¹⁶⁵

Por otro lado, en un artículo de *El Universal Ilustrado* que habla sobre las diferentes actividades ociosas de los empleados del gobierno. Se hace alusión a un tal Andrés Peredo Carrillo, quien era empleado del Departamento de Hacienda por el día, y que dirigía a una *jazz band* llamada Iris por la noche:

Cuando sale de la oficina se reúne con otros músicos trashumantes y busca contratas ventajosas en los cines, donde toca los dislocados compases del último *fox-trot* (...) Por eso mientras está en la oficina alineando columnas de números, su lápiz lleva un compás secreto y sus labios silabeaban la música de la “Great Attraction” ...¹⁶⁶

Otras fuentes señalan que conocidos cines como el *Teatro Olimpia* participaron activamente en la difusión del *jazzbandismo*, ya que alternaban el espacio y tiempo de las proyecciones fílmicas del día, con funciones de las orquestas de música moderna o *jazz band*

¹⁶⁵ Eduardo Hernández Moncada, “El vitáfono y los trabajadores de la música” en *Música*, 15 de abril de 1930, México, p.36-38

¹⁶⁶ Oscar Leblanc, “El empleado camaleón”, en *El Universal Ilustrado*, 12 de junio de 1924, México, p. 19.

en los amplios vestíbulos durante las tardes y noches¹⁶⁷. Además, las películas no contaban con sonido aún por lo que los pianistas musicalizaban las acciones de la pantalla. Entre estos pianistas resalta el nombre de Oscar Chávez, quien trabajó en el Olimpia en el mismo periodo en el que Eduardo Hernández Moncada se desempeñó como director de la Orquesta del mencionado cine.¹⁶⁸ De modo que ir a una función de cine en los años veinte brindaba al público un acercamiento sin igual, entre el público, las imágenes proyectadas y la música interpretada.¹⁶⁹ Estas dos últimas, por lo general, importaciones y copias de lo hecho en Estados Unidos, siendo la *jazz band* un gran aliado de la industria cinematográfica yanqui en tierras mexicanas.¹⁷⁰

3.4 Los teatros de revista y los cabarets.

3.4.1 Los teatros de revista y las “tandas”

La experiencia de la modernidad americana en la Ciudad de México también se vivió en las carpas y los teatros de revista, a finales de los años veinte. Este pequeño apartado no pretende hacer una revisión acuciosa sobre la historia del teatro en México, más bien que busca señalar algunos elementos históricos del teatro de género chico de principios del siglo XX, para entender cómo las *jazz band* se fueron difundiendo en las carpas capitalinas. En este sentido, coincidimos con Yolanda Moreno Rivas en que el modelo de negocios del teatro capitalino posrevolucionario fue prefigurado, en diversos sentidos, por las compañías mexicanas de zarzuelas de finales del siglo XIX.

El teatro fue una actividad bastante popular en la capital mexicana desde el periodo virreinal. Sin embargo, fue a partir de 1844, con el inicio de la construcción del Gran Teatro

¹⁶⁷ José María Serralde, *Op Cit*, p. 8-13.

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

¹⁶⁸ José María Serralde, *Op Cit*, p.11.

¹⁶⁹ Luis Estrada (coord.), *La música de México*, vol 4, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1984, p. 83-109.

¹⁷⁰ Aurelio De los Reyes, *Cine y sociedad en México 1896-1930*, vol. 2, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993, p. 290-293.

Nacional, cuando el teatro se fue configurando como una de las diversiones preferidas de las clases privilegiadas. La popularidad de la zarzuela implicó un cambio en los gustos sociales capitalinos, con respecto a la fama que tuvieron las operetas y óperas italianas durante los primeros años del México independiente.

Hasta bien entrado el siglo XIX, el teatro se popularizó en la sociedad mexicana, y fue la zarzuela, en gran medida, la responsable de esto. La zarzuela fue un tipo de teatro musicalizado español que retomó elementos de las tonadillas, y que se presentaba como una opereta de un solo acto. Lo cual, disminuía el tiempo que un espectador destinaba al acudir a estos eventos. Mientras que las óperas tenían una duración promedio de unas tres horas, las zarzuelas pocas veces superaban los 60 minutos.

Según el investigador Ricardo Miranda, la zarzuela mexicana comenzó a fraguar su trayectoria en México a partir de 1855, con la visita de la compañía de Jose Freixes y la presentación de *Jugar con fuego*, de las primeras zarzuelas que se escenificaron en la Ciudad de México.¹⁷¹ Del periodo que corre de 1869 a 1885, la zarzuela de género grande se fue arraigando entre la sociedad mexicana, gracias a la labor de compañías como la de Isidro Pastor y Joaquín Moreno. Esta última goza de la notoriedad de ser el primer grupo de zarzuela mexicana de la que se tiene registro.¹⁷²

En términos musicales destaca la figura de Luis Arcaraz (padre), quien se fue constituyendo como el compositor por excelencia de zarzuelas. En palabras de Miranda fue “el músico a quien se debe, en gran medida, el auge de la zarzuela en México”.¹⁷³ Arcaraz se consolidó en los escenarios, trabajando en la compañía de Isidoro Pastor. Pero fue partir de 1891 cuando fundó su propia compañía junto con el tenor Enrique Labrada. La cual, gozó de gran éxito entre los teatros capitalinos hasta los primeros años del siglo XX.

Las zarzuelas fueron musicalizadas con géneros españoles de raigambre popular como la jota, los pasos dobles y las seguidillas, pero también por música latinoamericana como habaneras y tangos.¹⁷⁴ Un elemento que se traspasó a las tandas de principios del siglo

¹⁷¹ Ricardo Miranda, “La zarzuela en México: *jardín de los senderos que se bifurcan...*” en *Cuadernos de música iberoamericana*, Universidad Complutense de Madrid, vol.2 y 3, 1996-1997, p. 456-458

¹⁷² *Ibidem*, p. 456

¹⁷³ *Ibidem*.

¹⁷⁴ Marina Vladimirovna, Horacio Rico, “La zarzuela, un retrato emocional de la vida social” en *Contribuciones desde Coatepec*, Universidad Autónoma del Estado de México, vol. 0, 2019, p. 54-55

XX y que las sintetizó con la música orquestal de las óperas. Incluso el investigador Ricardo Miranda afirma que la zarzuela inspiró a Ricardo Castro para desarrollar su ópera *Atzimba*.¹⁷⁵

A finales del siglo XIX, la popularidad de la zarzuela de género chico fue creciendo en la capital mexicana, gracias a obras como *La onda fría* escrita por José Elizondo, y *Manicomio de Cuerdos* de Isidro Pastor, que fue musicalizada por Arcaraz.¹⁷⁶ Alberto Dallal afirma que esto se dio en medio de la búsqueda de la pequeña burguesía urbana porfirista por: “imponer sus modalidades musicales y dancísticas”.¹⁷⁷ Lo que apuntaló la masificación de la zarzuela entre las clases populares de las periferias de la Ciudad de México, con el surgimiento de las “tandas” de los teatros de barriada en los primeros años del siglo XX. Un proceso que ni siquiera se interrumpió con el estallido de la Revolución.

Con el triunfo militar de los revolucionarios sonorenses, las “tandas” de teatro de “género chico” se consolidaron entre los gustos de los nuevos habitantes de la Ciudad de México. Muchos de ellos, migrantes provenientes de otros estados de la República mexicana que llegaron a la Ciudad de México para mejorar sus condiciones de vida, o simplemente para alejarse de las disputas militares que aun continuaban en lugares como el occidente del país.

Las tandas populares se masificaron en un contexto sumamente politizado por las disputas por el poder político que protagonizaron los revolucionarios. Muchas obras fueron censuradas por su gran contenido crítico, sobre todo en el periodo más cruento de la Revolución. Tal como sucedió con *México Festivo* de Carlos Hernández Ortega y con *El País de la metralla* de 1913, escrita por José F. Elizondo y Rafael Gascón, que fue censurada por el gobierno golpista de Victoriano Huerta, y que obligó a Elizondo a huir del país.

Desde 1910 el *Teatro María Guerrero* se convirtió en el centro del género chico. En sus salas se presentaron obras que se burlaban de los acontecimientos revolucionarios como *El pájaro azul*, *El país de la alegría* y *Don Juan de Huarache*.¹⁷⁸ Además, compositores como Lauro D. Uranga comenzaron su carrera en dicho teatro escribiendo música para zarzuelas. Otros recintos importantes para las tandas de principios de siglo fueron el *Principal* y el *Apolo*. En el primero de estos, Anastasio Otero “Tacho” y Lupe Rivas Cacho obtuvieron

¹⁷⁵ *Ibidem*, p. 465

¹⁷⁶ Yolanda Moreno Rivas, *Op Cit*, p. 68

¹⁷⁷ Alberto Dallal, *Op Cit*, p. 74

¹⁷⁸ Yolanda Moreno Rivas, *Op Cit*, p. 66

mucha popularidad.¹⁷⁹ Sin embargo ninguno de los teatros anteriormente mencionados, superó en popularidad al *María Guerrero*.

Con la llegada de los años veinte la crítica política se fue incrementando porque la represión gubernamental disminuyó, en gran medida porque las tandas fueron del gusto de generales como Álvaro Obregón y Adolfo de la Huerta. Según Moreno Rivas, las tandas fueron generando un estilo muy particular de hacer teatro, en el que las canciones fueron un elemento fundamental que complementaba la burla y los chistes de los guiones. Como fue el caso de la gran popularidad que cosechó la canción *Mi querido capitán* de Alfonso Palacios, que acompañaba la obra *El jardín de Obregón*. Esta obra fue presentada entre 1920 y 1921, y lanzó a la fama a la célebre tiple mexicana Celia Montalván.

A la par de las revistas de crítica política, el teatro de género chico de los años veinte dio cabida a muchas obras que hablaron sobre la "modernidad americana". Entre estas destacaron la *La reina del fonógrafo* de 1922, que fue presentada en el Lírico. También destacan *Su majestad el shimmy* de la compañía de Maria Conesa y *Tengan su sonny boy* del célebre Roberto el Panzón Soto. Además de que también fueron muy populares obras como *El Rataplán*, que hacía burla de la compañía teatral francesa llamada Bataclán, y que estaba musicalizada por los géneros musicales de moda. Esta obra fue acompañada por un par de *fox-trots* de Emilio D. Uranga llamados *Amor amor* y *La guardia blanca*.

Además de explotar las modas estadounidenses, los teatros de revista en estos años comenzaron a contratar a bandas de jazz para musicalizar algunas puestas en escena. Por ejemplo, la Jazz Band Escalante musicalizó obras del teatro *Virginia Fábregas*. Sin embargo, el teatro que más resaltó por este asunto fue el Lírico.

En este sentido, tiene que destacarse la labor de la Compañía de revistas teatrales del Lírico, que fue fundada por Celia Padilla y Roberto el "Panzón" Soto en el año de 1925. Esta empresa se especializó en montar obras mexicanas, pero dándoles cierto tono burlesco y atrevido, propio de las revistas estadounidenses. Por ello, esta compañía utilizó muchos referentes musicales provenientes de Estados Unidos, como la música de *fox-trot* y las *jazz band*.

El Lírico se dedicó a difundir el trabajo de las *Jazz band* capitalinas y a musicalizar sus obras con *fox-trot* y *charleston*. Entre estas bandas mexicanas, se encontraron la Tacos

¹⁷⁹ *Ibidem*.

Jazz Band y la Jazz Band Posadas, que fueron contratadas para musicalizar algunas puestas en escena entre 1925 y 1926.¹⁸⁰ La Tacos Jazz Band, fundada por el pianista Manuel “Tacos” Treviño, trabajó en puestas en escena como *México Multicolor* de 1926. Una obra de Carlos Ortega que fue protagonizada por la famosa Lupe Vélez, y en la que se bailaba un “charleston”¹⁸¹ en uno de los momentos principales de la puesta en escena.¹⁸²

La Tacos Jazz Band todavía trabajó unos años más en el Lírico con otras compañías teatrales. Por ejemplo, en 1930 trabajó al lado de la compañía de Valentín Asperó, quien fue uno de los actores que participaron en la famosa cinta de 1919 *El automóvil gris*:

Valentín Asperó el decano de los cómicos catalanes anda diciendo que tiene más influencia que todos los cómicos juntos y que su compañía es la mejor de México. Y prueba de ello es que los del Lírico anduvieron locos para conseguir un piano de cola para los últimos estrenos y con él la representación de la compañía consiguió un piano de cola (gratis, naturalmente, porque allí no tienen con qué pagarlo) para “Las Águilas que caen”. Quien cayó fue la casa que lo prestó, porque con las manecitas de “Tacos” cuando vayan a buscarlo no encontrarán más que la cola. ¿Qué cuento te traes Valentín? ...¹⁸³

El ejemplo anterior muestra cómo la labor del director de la Tacos Jazz Band fue menospreciada por haberse especializado en la interpretación de música estadounidense. Lo cual, muestra la carga peyorativa que tuvieron los espectáculos del Lírico, al ser promotores de muchos referentes del *American Way Of Life*. No hay que olvidar que entre sus obras se presentaban *flapper* que vestían de faldas cortas, además de bailes estrambóticos y modas que se contraponían al ideal de belleza femenina tradicional en México. Ya que las *flapper*

¹⁸⁰ Pablo Duenas, *Op Cit*, p.82-85.

¹⁸¹ El *charleston* fue un baile que se popularizó en los espectáculos teatrales del entretenimiento negro en Harlem Nueva York a partir del año 1917, gracias a la influencia cultural que ejercieron los afroamericanos que habían migrado del sur profundo a Chicago y Nueva York. Sin embargo, en 1923 el *charleston* adquirió gran fama gracias a *Runnin Wild*. Este musical de Broadway era musicalizado por *The Charleston*, una composición del pianista James P. Johnson que fue interpretado para la puesta en escena. Años después la bailarina Josephine Baker popularizó el *charleston* por Europa, al integrarlo al performance dancístico que hacía en la revista *La Revue Nègre*, en la que también participaba el famoso músico de jazz Sidney Bechet. Para ampliar la información sobre el *charleston* se recomienda revisar: *Charleston County Public Library, Tracing the roots of Charleston Dance*, publicado el 17 de julio del 2020, <https://www.ccpl.org/charleston-time-machine/tracing-roots-charleston-dance> (consultado el 21 de julio del 2020), María Isabel Romero, “Black states of desire: Josephine Baker identity and the sexual black body”, *Revista de Estudios Norteamericanos*, Sevilla, no. 16, 2012, p. 125-139.

¹⁸² Armando de María y Campos, *El teatro de género chico de la Revolución mexicana*, México, INEHRM, 1956, p. 297-298.

¹⁸³ Redacción, “Qué cuento te traes”, en *Diversiones*, 11 de enero de 1930, México, p.5

utilizaban peinados sumamente cortos, a la *manish bob*, que se oponían a varios estereotipos femeninos nacionalistas caracterizados por las largas cabelleras de las mujeres mexicanas.¹⁸⁴ En este sentido, los redactores nacionalistas de la revista *Diversiones* pedían más regulaciones para la compañía del *Lírico* en 1928, por la inmoralidad de lo presentado en sus salas:

Es público y notorio que la Compañía del Lírico, para vergüenza nuestra, fue justamente castigada por las autoridades de la ciudad de la Habana debido a la pornografía manifiesta de sus representaciones en el Teatro Martí. Y no es seguramente que aquellos funcionarios se hayan alarmado de lo dicho y hecho en escena por nuestros histriones, pues en la bella capital cubana existe un TEATRO PARA HOMBRES SOLOS(...) Y en ese mismo criterio pedimos nosotros al Honorable Ayuntamiento. Que ponga fin a la usurpación artística que viene realizando desde años la Compañía del Teatro de la antigua calle de Medinas, obligándola a anunciarse como espectáculo para HOMBRES SOLOS.¹⁸⁵

Además de mostrar como la empresa teatral del *Lírico* tuvo articulaciones con compañías de otros sitios latinoamericanos, la anterior cita muestra que la “modernidad americana” que se vivió en el *Lírico* no estuvo exenta de ataques moralistas, sobre todo por los desnudos y bailes “exóticos” que se presentaban en sus obras.

Por otra parte, para periodistas como Gregorio Ortega la “modernidad americana” del *Lírico* fue un síntoma de la decadencia de la vida nocturna de la Ciudad de México.

México va sacudiendo del día y creándose una noche especial, mal iluminada, angosta, y triste, concentrada en una o dos de las calles de Bolívar y en el “Lírico Town”. Es una noche monótona, con una canción única en las pianolas de los bares y de los cafés. Es una noche relampagueante, a veces, con los disparos hechos por los desahuciados de la vida, y que preludian el jazz de la muerte (...) Porque cuando se danza con alguna de las meseras del establecimiento ese, se danza el jazz definitivo y último, Y nadie volverá a probar la dulzura del jazz...¹⁸⁶

Sin embargo, cuando estos referentes musicales gringos, la *jazz band* y el *fox-trot*, se popularizaron en teatros como el *Lírico*, la industria musical mexicana comenzó a “modernizarse”. Ya que, a partir de 1927-1928 las canciones que aparecían en algunas obras

¹⁸⁴ Pablo Dueñas, *Op Cit*, p. 160-162

¹⁸⁵ Redacción, “El Nuevo Ayuntamiento y la Moralidad”, en *Diversiones*, 14 de enero de 1928, México, p. 1

¹⁸⁶ Ortega, “Visiones del “Lírico Town”, en *El Universal Ilustrado*, 26 de febrero de 1925, México, p.26.

de teatro de revista fueron emancipándose de los escenarios teatrales para ganar cierto terreno en la naciente industria fonográfica mexicana, y posteriormente en la industria radiofónica.

Por ello, también habría que reconocerse la gran importancia del “concurso de la canción mexicana”, que fue organizado en 1927 en las puertas del *Teatro Lírico* por el empresario José Campillo. De esto hablaremos más adelante en el capítulo correspondiente a la Jazz Band Posadas, pero cabe mencionar que este concurso fue un parteaguas en la historia de la música popular mexicana.

Por último, Moreno Rivas argumenta que a partir del periodo de 1927 y 1928 se fue fraguando una generación de compositores representantes de “una nueva sensibilidad, más cercana al concepto de canción totalmente independiente del espectáculo...”.¹⁸⁷ Es decir, una generación de compositores que fue abandonando los teatros, para incorporarse a la naciente industria fonográfica y, posteriormente, a la maquinaria mediática de la XEW.

3.4.2 Los cabarets y salones de baile

Los salones de baile y cabarets también cumplieron un papel importante a la hora de difundir la música de *jazz band* en la Ciudad de México. Al igual que la cinematografía y el teatro de género chico, los cabarets y salones de baile fueron espacios propios de la “modernidad” americana. Al ser sitios donde se socializaba practicando el baile moderno y escuchando música de *jazz band*.

Los salones de baile se convirtieron en símbolos culturales de la capital mexicana a lo largo del siglo XX, y fue en estos donde el danzón se convirtió en uno de los géneros referentes de la cultura popular mexicana.

Antes de entrar directamente con el tema que nos ocupa, vale la pena hablar un poco de los antecedentes del baile social en la capital mexicana. Según Amparo Sevilla, la actividad dancística en la Ciudad de México, se remonta a mediados del siglo XIX. Sevilla cuenta, en su texto *Templos del buen bailar*, que los tívolis franceses y los clubes privados, fueron lugares donde se comercializaba la música y el baile a finales del siglo XIX.¹⁸⁸ Sin embargo, fueron espacios ocupados por la elite económica del porfiriato y por las colonias extranjeras radicadas en la Ciudad de México. En estos sitios, que fueron fincas muy grandes

¹⁸⁷ Yolanda Moreno, *Op Cit*, p. 72

¹⁸⁸ Amparo Sevilla, *Templos del buen bailar*, México, CONACULTA, 2003, p. 40-42

que se ubicaban a las afueras de la urbe, se podían disfrutar de diferentes actividades en kioscos, albercas, billares, boliches y restaurantes.¹⁸⁹ Los *tívolis* de mayor popularidad fueron: el Eliseo ubicado en la colonia Tabacalera, y el Central que se encontraba en pleno centro de la ciudad.

Por su parte, para las clases trabajadoras existieron jacalones y carpas como la de “Doña Chole”, que presentaban números gimnásticos protagonizados por payasos, funciones de teatro y títeres. Una vez concluidas estas actividades las carpas se convertían en salas de baile donde sonaban con bastante regularidad habaneras y contradanzas famosas.¹⁹⁰ Además de sitios como el *Salón de Santa Clara*, en los que las clases populares organizaban espectáculos como los “bailes de escote”, donde se concertaban próximas bodas y compadrazgos.¹⁹¹ Según Sevilla, las clases populares de principios del siglo XX, solamente podían bailar en el contexto de fiestas familiares y religiosas como el “carnaval” que se llevaba a cabo previo a Semana Santa. La práctica dancística de las clases populares mexicanas cambió radicalmente con la emergencia de los salones de baile modernos. Ya que estos sitios promovieron el baile como una actividad lúdica que podía practicarse habitualmente.

Durante el Porfiriato muchos sitios públicos y privados fueron reconvertidos, ante la efervescencia de los bailes populares. Entre estos se encontraban academias, casinos, balnearios, frontones, circos y cines. En estos se bailaron estilos musicales de moda, mayormente europeos, como las contradanzas, las cuadrillas, el rigodón, el vals, la polka, la jota, el corrido, diversos tipos de jarabes, danzones y huarachas.¹⁹²

Con la llegada del siglo XX se vivió un proceso de masificación del baile popular en la capital mexicana, que se consolidó con el surgimiento de salones de baile que copiaban el estilo de los cabarets estadounidenses. Cabe mencionar que los cabarets surgieron en New York a principios de siglo, por idea de un empresario de vaudeville llamado Jessy Lasky, que introdujo la idea del teatro – restaurante en Broadway.¹⁹³

¹⁸⁹ *Ibidem*.

¹⁹⁰ *Ibidem*, p. 42-43

¹⁹¹ *Ibidem*, p. 44

¹⁹² *Ibidem*, p. 50-51

¹⁹³ Andrea Matallana, *Op Cit*, p. 37

Entre 1910 y 1920 se abrieron más de 20 recintos para el baile popular en la Ciudad de México, entre los que se encontraban el *Allende*, el *Azteca*, *El tivolito* y la *Alhambra*.¹⁹⁴ Durante los años veinte surgieron algunos de los salones de baile más famosos de la capital, como el *Salón México* y el *Colonia*. Las fuentes hemerográficas muestran que estos recintos ofrecían a las *jazz band* como uno de sus principales atractivos. Tal como lo exhibe una publicidad sobre el *Salón México*, que salió en el diario *Diversiones* de 1930, que muestra que las sesiones de baile del México fueron musicalizadas por la Jazz-Lion Dor y la Jazz México. Además, esta publicidad también muestra como este recinto antes de ser la “catedral del danzón” fue la “catedral de las diversiones”.¹⁹⁵

Por otra parte, en *Diversiones* también se encontró una publicidad sobre el “*dancehall*” *Lenclos*, ubicado en la calle de 5 de mayo, donde tocaban los Siete Locos del Jazz.¹⁹⁶

Por contratar a muchas *jazz band* y difundir música estadounidense, los salones de baile modernos fueron recintos atacados por los periodistas de la época, que los catalogaban como lugares de perversión y decadencia. Por ejemplo, Xavier Sorondo desdeñaba los cabarets con argumentos bastante discutibles como los siguientes:

He recorrido estas noches nuestros principales cabarets y he sufrido una decepción completa. La concurrencia no puede ser más heterogenea y más cursi. No he visto señoras o señoritas de nuestra buena sociedad, y por una o dos “horizontales” elegantes y bellas, me ha tocado asistir a un desfile de mujerzuelas, esa es la palabra brutal, salidas de casa non sanctas de tercera o cuarta categoría. Ninguna distinción, ninguna gracia, nada del aspecto amable que tienen lugares semejantes en los países europeos. La misma alegría, y las parejas aburridas se limitan a comer y beber en silencio y a levantarse cuando la música a ponerse en ridículo exagerando los pasos y las posturas zoológicas de los bailes modernos.¹⁹⁷

Este ejemplo nos muestra que los cabarets se tornaban decadentes para una parte de la sociedad capitalina conservadora, que repudiaba la llegada de la “modernidad americana” con argumentos bastante absurdos. La misma actitud que tomó el departamento de *Diversiones* del Ayuntamiento de la Ciudad de México en 1921 cuando intentó clausurar y controlar el tipo de música que se tocaba en sitios como *El Salón Rojo*, y en salones de baile

¹⁹⁴ *Ibidem*, p. 51

¹⁹⁵ Redacción, “Publicidad del Salón México”, en *Diversiones*, 4 de enero de 1930, México, p. 1.

¹⁹⁶ Redacción, “Publicidad del Dance hall Lenclos”, en *Diversiones*, 26 de abril de 1930, México, p. 11.

¹⁹⁷ Xavier Sorondo, “Nuestros cabarets”, en *El Universal Ilustrado*, 26 de noviembre de 1925, México, p.26.

como el *Cabaret Paris*, el *Salón Azteca* y el *Salón Allende*. Las autoridades capitalinas trataron de prohibir los bailes “tipo jazz”, particularmente el shimmy, bajo amenaza de clausura.¹⁹⁸

Durante los años veinte en la Ciudad de México, los pocos cabarets estaban ubicados en el centro de la ciudad. Como el caso del lujoso cabaret “Don Quixote” del exclusivo *Hotel Regis*,¹⁹⁹ o del cabaret del *Hotel Imperial*, donde tocaba la orquesta de Norman King.²⁰⁰ Sin olvidar al *Cabaret Cherry* que presentaba a la *Jazz band California*.²⁰¹

Por todo lo anterior, Juan del Consulada menospreciaba a los cabarets capitalinos, condenándolos como simples y malas copias de los lujosos cabarets estadounidenses:

Pero ¿qué de nuevo podríamos decir de los bailes en los cabarets de la capital? Tres o cuatro existen apenas en la metrópoli, y ellos ni siquiera se aproximan, por el lujo o el espacio, a los que existen en Estados Unidos del Norte. No obstante, cuando se penetra en ellos, la influencia del cabaret gringo se deja sentir en el primer momento: “el *jazz band*”, el cambio de luces, en las que prevalece el color celeste o violeta, que rememora la lumbre de las estrellas...²⁰²

Como pequeña conclusión

La pequeña revisión que realizamos en este apartado sobre los cinematógrafos, cabarets, salones de baile y teatros de revista, aunque pueda pecar de somera e incompleta, buscó mostrar que estos rubros empresariales, o mejor dicho las industrias culturales en ciernes, fueron promotores de las *jazz band* mexicanas y de la difusión de la música estadounidense en la capital mexicana. Sin embargo, estas se enfrentaron a los prejuicios negativos de la época posrevolucionaria, sociales y gubernamentales, que los satanizaban

¹⁹⁸ Amparo Sevilla, *Op Cit*, p. 61-68

¹⁹⁹ Fray Junípero, “La Huerta del Antiguo Convento de San Diego”, en *El Universal Ilustrado*, 2 de agosto de 1928, México, p. H.

²⁰⁰ Redacción, “Publicidad del Cabaret Imperial”, en *El Universal Ilustrado*, 15 de septiembre de 1927, México, p. 80.

²⁰¹ Redacción, “Publicidad sobre el Cabaret Cherry”, en *El Universal Ilustrado*, 16 de agosto de 1928, México, p. 16.

²⁰² Juan del Consulada, “Los salones de los bailes populares, las academias, los bailes en las casas de vecindad y los cabarets”, en *El Universal Ilustrado*, 30 de septiembre de 1926, México, p. 55.

como inmorales y antipatriotas por presentar espectáculos claramente influenciados por la música, la estética y las costumbres del *American Way of Life*.

Muchas *jazz band* mexicanas obtuvieron trabajo en las empresas antes mencionadas. Por ejemplo, la Jazz Band Posadas de Guillermo Posadas trabajó en el *Teatro Lírico* y en cines como el *Odeón*. Sin embargo, los registros históricos de esta agrupación están más vinculados con la joven industria fonográfica y, posteriormente, con la emergente industria radiofónica, dos de las industrias culturales mexicanas más importantes del siglo XX. A continuación, trataremos de reconstruir el devenir de la Jazz Band Posadas, desde fuentes hemerográficas, grabaciones fonográficas y partituras musicales.

4. La Jazz Band Posadas

En este último capítulo narraremos la historia de la Jazz Band Posadas y de Guillermo Posadas, partiendo de las fuentes hemerográficas, sonoras y de partituras impresas, que fueron encontradas en archivos de la Ciudad de México. Antes que nada, hay que dejar claro que esta investigación debe de ser ampliada en un futuro, con la revisión de archivos en Latinoamérica y Estados Unidos. Con el fin de puntualizar, entre otras cosas, elementos biográficos de Guillermo Posadas que se han quedado a la deriva por el poco tiempo que se tiene para desarrollar un proyecto de maestría.

En primer lugar, daremos un breve repaso histórico del paso de la Jazz Band Posadas por cinematógrafos, teatros de revista y salones de bailes, como una agrupación muy influenciada por las orquestas típicas mexicanas. Para lo cual, narraremos brevemente la historia de las típicas, centrándonos en la figura de Miguel Lerdo de Tejada.

Después se narrará el paso de la Jazz Band Posadas por los estudios de grabación de la Compañía Nacional de Discos. En esta parte hablaremos de su repertorio “moderno”, contextualizándolo en el importante año de 1927 y analizaremos algunas piezas de su primer disco. Finalmente, nos referiremos a las colaboraciones de Guillermo Posadas con algunos cantantes que la XEW lanzó a la fama, como Juan Arvizu y Pedro Vargas. Prestando atención al hecho de que estos músicos grabaron muchas de sus piezas con *Victor*, en función del vínculo que esta empresa fonográfica compartió con los Azcárraga.

Al igual que lo hecho para el capítulo anterior, contextualizaremos la labor de Guillermo Posadas en la radio y la fonografía mexicana haciendo pequeñas reseñas históricas de estos rubros empresariales, con el fin de entender su desarrollo como industrias culturales que explotaron la reproducción mecánica del sonido.

4.1 La Orquesta Típica mexicana.

Las pocas investigaciones que hablan sobre la actividad de las *jazz band* mexicanas enfatizan que estas compartieron espacios y repertorio con orquestas que interpretaban música cubana y tangos. Lo problemático es que la historiografía no describe qué tipo de orquestas fueron las que se mezclaron con las *jazz band*. De hecho, la única pista que tenemos la brindó Yolanda Moreno Rivas, cuando afirma que las orquestas mexicanas de principios del siglo XX se desarrollaron en dos vertientes: la norteamericana y la cubana. Sin embargo, la autora establece que durante los veinte “la influencia norteamericana persistió (...) y proliferaron en México las orquestas tipo *jazz band* formadas por los mismos músicos que más adelante se especializaron en el danzón”.²⁰³

Si tomamos en cuenta lo mencionado por Moreno Rivas, habrá que aclarar que, durante los primeros veinte años del siglo XX, las orquestas mexicanas que se dedicaron a componer e interpretar danzones fueron las típicas mexicanas. Un tipo de orquesta que nació como proyecto de Carlos Curti y del gobierno porfirista en 1884, y que tuvo el objetivo de promover la música mexicana en el extranjero, principalmente en los Estados Unidos.

Con el pasar de los años, estas orquestas proliferaron por todo el territorio nacional, ya que fueron promovidas por muchos gobiernos posrevolucionarios. Por ello, consideramos que estas orquestas típicas resultan un antecedente directo del movimiento “*jazzbandista*” mexicano, si tomamos en cuenta su relación con Guillermo Posadas.

Guillermo Posadas resulta fundamental porque comenzó su carrera formando parte de la Orquesta Típica Lerdo de Tejada. Lo que eventualmente le permitió fundar su *jazz band* en 1922. Por ello, no es casualidad que la Jazz Band Posadas tuviera un repertorio muy interesante. Por un lado, se especializó en la interpretación de música americana, es decir de *fox-trot*, tangos y danzones, pero también dominó repertorio más decimonónico como valeses, pasodobles y marchas. Géneros musicales que nutrieron constantemente el repertorio de las típicas mexicanas.

A continuación, realizaremos una reseña histórica sobre las orquestas típicas mexicanas para contextualizar el caso de Guillermo Posadas, ya que este músico funciona

²⁰³ Yolanda Moreno Rivas, *Op Cit*, p. 238.

como un eje articulador entre la historia de las orquestas típicas mexicanas y el “jazzbandismo mexicano”.

Las orquestas típicas de la Ciudad de México compartieron el mismo proceso de “modernización” que sufrieron las orquestas típicas de tango argentino y las agrupaciones tradicionales de samba brasileño durante los años veinte. Esto por la influencia de elementos musicales estadounidenses que llegaron a “modernizar a la americana” el repertorio y la dotación instrumental de las orquestas típicas latinoamericanas. Mismas que estuvieron, no importando el país, sumamente influenciadas por la música europea del siglo XIX.

Las “típicas” mexicanas fueron muy populares a principios del siglo XX. En los últimos años del porfiriato se volvieron muy famosas musicalizando zarzuelas y funciones de cinematógrafos. Carlos Curti, quien era un director de orquesta que trabajaba para el Circo Orrín, fue el pionero en organizar este tipo de orquesta. Curti fundó la Orquesta Típica de Curti en 1884 por la recomendación de dos músicos del Conservatorio, Encarnación García y Andrés Díaz de la Vega, salterista y bandonista respectivamente, que buscaban experimentar con instrumentos típicos.²⁰⁴ En este sentido, vale la pena aclarar que en los primeros años del siglo XX el término “orquesta típica” se utilizó para definir a un tipo de orquesta dedicada a la interpretación de estilos musicales de una región en particular.

En sus primeros años, la Orquesta de Curti estuvo compuesta por músicos del Conservatorio Nacional, como Mariano Pagani y Pedro Zariñana,²⁰⁵ y su formato instrumental estuvo compuesto de flauta, arpa, salterios, bandolones, guitarras, violines, violas, violonchelo y xilófono. Cabe mencionar que esta orquesta saltó a la fama en 1899 gracias a la obra *Segunda Plana*, una zarzuela protagonizada por Esperanza Iris.²⁰⁶

Entre 1884 y 1885 el gobierno porfirista financió a la orquesta típica mexicana de Curti para que asistiera a la Exposición de Nueva Orleans. Con el fin de interpretar algunas piezas de compositores europeos famosos y un par de canciones del propio director mexicano.²⁰⁷ En su visita a Estados Unidos, la orquesta tocó danzones, valeses, extractos

²⁰⁴ Víctor Manuel Corona, “La orquesta típica de la Ciudad de México: origen y vínculos con el Conservatorio Nacional de Música”, *Academia*, p.45-46
https://www.academia.edu/42931710/Orquesta_t%C3%ADpica_y_m%C3%BAsica_culta_V%C3%ADctor_Manuel_Corona_Audelatt (consultado el 4 de abril del 2023)

²⁰⁵ *Ibidem*, p. 46

²⁰⁶ John Koegel, “Compositores mexicanos y cubanos en Nueva York. c. 1880-1940”, *Historia Mexicana*, Colegio de México, México, vol. 54, no. 2, p. 557.

²⁰⁷ *Ibidem*.

operísticos y música regional mexicana. De esta época son famosas sus polkas *La Típica* y *La Florera*, sin olvidar su célebre vals *Predilecta*.²⁰⁸

El camino de las “típicas” fue seguido por Miguel Lerdo de Tejada pocos años después, cuando este fundó su propia Orquesta Típica. Esta se fue convirtiendo en una de las agrupaciones favoritas de los gobiernos posrevolucionarios y de los nacientes medios de comunicación con el paso del siglo XX. La orquesta comandada por Lerdo de Tejada se abocó a la composición e interpretación de música regional mexicana, romanzas, pasodobles, danzón, tangos, polkas, y hasta de ritmos estadounidenses como el *one step*. Pero de todas sus composiciones, destaca la danza *Perjura* de 1901, que se volvió mundialmente famosa por la grabación que hizo el barítono italiano Titta Ruffo en 1922.²⁰⁹

Después de los años más cruentos de la revolución armada, la vida musical en México estuvo bastante disminuida, con excepción del gran auge del corrido revolucionario.²¹⁰ Solo orquestas como las “Típicas” siguieron a flote gracias al financiamiento gubernamental, aunque no sobrevivieron del mismo modo. Mientras el gobierno porfirista le otorgó financiamiento a Curti para diversos viajes de trabajo al extranjero, Lerdo de Tejada se debatió constantemente entre las cúpulas del poder revolucionario que llegaban al mando, para obtener financiamiento y realizar viajes de trabajo a los Estados Unidos entre 1910 y 1930. No hay que olvidar que Lerdo de Tejada fue nombrado director de la orquesta de los Policías rurales en 1913 por el militar golpista Victoriano Huerta.

Ambas orquestas, tanto la de Curti como la de Lerdo, aprovecharon estos viajes para grabar varias de sus piezas. Lo que permitió que ambos se vincularan con las nacientes compañías discográficas estadounidenses. Curti grabó varias piezas de su autoría para el sello *Columbia* en 1905, 1906 y 1912. Mientras que Lerdo de Tejada grabó por primera vez en 1905 dos valeses llamados *Consentida* y *Amada* para la compañía *Edison*, pero volvió constantemente a Estados Unidos, entre 1910 y 1920, para colaborar con *Columbia* y *Victor*.

En medio de estas grabaciones, la orquesta de Lerdo de Tejada también obtuvo gran éxito en una gira que realizó por Nueva York entre 1916 y 1917, junto con los cantantes de ópera Carmen García Cornejo (soprano), Mario Talavera (tenor) y Ángel Esquivel

²⁰⁸ *Ibidem*, p. 559.

²⁰⁹ *Ibidem*, p. 570-571

²¹⁰ Yolanda Moreno Rivas, *Op Cit*, p. 29-38

(barítono).²¹¹ En este viaje, incluso, Lerdo de Tejada llegó a presentarse en el *Carnegie Hall* por el apoyo del embajador Luis Cabrera.²¹²

Por ello, el investigador John Koegel afirma que el aporte de las Típicas de Curti y Lerdo de Tejada radicó en llevar “el repertorio de música mexicana popular, y de salón a un gran público mexicano e internacional”, ósea en generar un “estilo de música mexicana popular” que pudiera comercializarse en los Estados Unidos.²¹³ Esto como parte de un proceso mayor de expansión de la industria fonográfica estadounidense en varios países de Latinoamérica, que consistió en enviar emisarios de la *Victor* a diferentes países de la región para que grabaran orquestas regionales y así poder vender las piezas grabadas en los mercados estadounidenses.

Por ello, el ejemplo de las orquestas típicas mexicanas resulta muy similar a los casos antes revisados de la samba brasileña, el tango de la Nueva Guardia y las danzoneras cubanas. En tanto, que fueron formatos instrumentales “regionales” que se “modernizaron” por la llegada de las industrias culturales, particularmente por la labor de la industria fonográfica, y por la llegada de las *jazz band*. Cabe mencionar que ambos procesos están vinculados con la emergencia de la industria moderna de la música popular estadounidense.

Por otro lado, es claro que la influencia de Guillermo Posadas para el “*jazzbandismo* mexicano” fue consecuencia del vínculo laboral que tuvo con Miguel Lerdo de Tejada. Posadas acompañó a la “Típica” a Nueva York para participar en algunas grabaciones que esta realizó para las empresas fonográficas *Victor* y *Columbia* entre 1916 y 1917.²¹⁴ Curiosamente, en ese mismo contexto la Original Dixieland Jazz Band estuvo grabando su disco debut con *Victor*. El cual, tiene la particularidad histórica de ser el primer álbum en comercializarse incluyendo la palabra *jazz* en su portada.²¹⁵ Además de la gran importancia que tuvo este disco para la masificación del *jazz* como término de uso popular.

Lo anterior nos permite pensar que Posadas se inspiró en la Original Dixieland Jazz Band, cuando la conoció en los estudios de *Victor*, para fundar su Jazz Band Posadas. Sin

²¹¹ John Koegel, *Op Cit*, p. 561

²¹² *Ibidem*, p. 567

²¹³ *Ibidem*, p. 566

²¹⁴ *Ibidem*, p. 567

²¹⁵ Ted Gioia, *Op Cit*, p. 56

olvidar que Posadas permaneció un par de años en Nueva York atraído por el estilo *jazz bandístico* del momento, que estaba sumamente influenciado por el sonido de orquestas como la de Fletcher Henderson y Paul Whiteman. Por ello la Orquesta Típica de Lerdo de Tejada puede entenderse como el medio en el que se formó Guillermo Posadas. Esta le permitió viajar a Nueva York en 1917, para involucrarse con toda la escena *jazzbandista* de esta ciudad a tal grado que se quedó radicando un tiempo por allá. Después de algunos años en la capital *jazzística* por excelencia, Posadas regresó a la Ciudad de México en 1922 para fundar su Jazz Band Posadas.

4.2 La Jazz Band Posadas y Guillermo Posadas

Guillermo Posadas fue un director y compositor mexicano que se desempeñó principalmente como arreglista y banjista. Sus referencias bibliográficas son escasas, aunque sabemos que nació en 1886 y que murió en 1937.²¹⁶ La primera pista que se encontró sobre este músico es que fue segundo director de la Orquesta Típica de Miguel Lerdo de Tejada entre 1916 y 1917, cuando esta agrupación viajó a Nueva York a grabar algunas piezas.²¹⁷ A partir de ese momento, Posadas se quedó en tierras estadounidenses laborando como banjista para la Jack Green Natzy's Hotel Biltmore Orchestra, que era la orquesta principal del Hotel Biltmore.²¹⁸ Por ello, es muy probable que Posadas haya participado en algunos *fox-trot* que esta banda grabó entre 1920 y 1922, producidos por compañías como *Okeh*, *Emerson Records* y *Coliseum Record*.²¹⁹

A inicios del siglo XX, Guillermo Posadas adquirió cierta notoriedad en tierras estadounidenses gracias a su composición *Noche Feliz*. Una pieza que fue grabada en 1920 en la sede corporativa de *Victor*. Y que adquirió bastante fama porque su interpretación corrió a cargo del célebre tenor italiano Enrico Caruso. Esta pieza fue resultado de los contactos

²¹⁶ Discography Of American Historical Recordings, *Guillermo Posadas*, https://adp.library.ucsb.edu/index.php/mastertalent/detail/108164/Posadas_Guillermo (consultado el 5 de abril del 2022)

²¹⁷ John Koegel, *Op Cit*, p. 567.

²¹⁸ Redacción, "El "jazz" en México", en *Tiempo*, 30 de octubre de 1961, México, p. 17

²¹⁹ Discography Of American Historical Recordings, *Jack Green*, https://adp.library.ucsb.edu/index.php/mastertalent/detail/204004/Green_Jack (consultado el 5 de abril del 2022)

que hizo el famoso tenor italiano un año antes en México, cuando realizó una gira por la capital mexicana y se presentó en la *Plaza de Toros*. En aquel momento la *Victor* tenía muchos contactos de músicos y directores mexicanos dispuestos a grabar. Entre los que se encontraban Miguel Lerdo de Tejada y su Orquesta Típica y el propio Guillermo Posadas, quien trabajó con *Victor* durante toda su carrera.²²⁰

Por su trabajo como compositor, Posadas fue un músico que poseía conocimiento de la lectura formal de partituras. Además, con capacidad para orquestar tanto música moderna como música académica. Esto le permitió encontrar trabajo con varias empresas mexicanas de impresión de partituras de la época, transcribiendo piezas de su autoría y de otros compositores para su venta al público.

Posadas trabajó con la *Casa Wagner and Levien y Superrolls*, pero nos interesa particularmente su trabajo con la primera. Ya que en esta se desempeñó como arreglista para el formato de “pequeña orquesta”, ósea *jazz band*, de piezas de compositores mexicanos del momento. Esta fuente nos permite indagar sobre el funcionamiento sonoro de las *jazz band* mexicanas, que consistió en adaptar diversos estilos de música popular mexicana, a las posibilidades musicales del formato instrumental estadounidense. Más adelante se profundizará al respecto.

Aparte de arreglista, Guillermo Posadas también se desarrolló como compositor. Ya hemos mencionado la marcha *Noche feliz*, pero no hay que olvidar que Posadas también compuso vales como *Abandonado y Sufrimiento de amor*.²²¹ Así como piezas inéditas para formatos más académicos como *Vesperal*, que se interpreta para una dotación instrumental compuesta de piano, flauta, clarinete, clarinete en si bemol, violines, cello, contrabajo y salterio. Estas piezas muestran que la trayectoria de Posadas no se reduce solamente a su trabajo con las *jazz band* y la música “moderna”. Por ejemplo, gracias a su conocimiento de la escritura musical formal pudo laborar en algunas empresas de publicación de partituras como la *Casa Wagner and Levien*.

²²⁰ Discography Of American Historical Recordings, *Guillermo Posadas*, https://adp.library.ucsb.edu/index.php/mastertalent/detail/108164/Posadas_Guillermo (consultado el 5 de abril del 2022)

²²¹ John Koegel, *Op Cit*, p. 567

Guillermo Posadas fundó la Jazz Band Posadas en 1922, a su regreso a la Ciudad de México después de su estancia en Nueva York. Cuando llegó a la capital, Posadas armó una agrupación para trabajar en las funciones de baile de los cines *Goya*, *Mundial* y *Palacio*, del Circuito de Cines Olimpia.²²²

La Jazz Band Posadas también ofreció sus servicios a gente adinerada de la Ciudad de México, especialmente para las colonias extranjeras y las familias de la elite posrevolucionaria. Esto se muestra en un artículo de *El Universal Ilustrado*, en el que se narran las festividades del “R.Y.S Club” llevadas a cabo en el salón *Bella Venezia*. En esta fiesta la agrupación de Posadas ambientó el baile del evento.

Como anunciamos, el sábado pasado tuvo verificativo el baile extraordinario que para conmemorar su primer aniversario de fundación organizó el “R.Y.S Club”. El éxito que obtuvo dicho club con esta soiree fue superior a la que se esperaba, pues los amplios salones de la “Bella Venezia” resultaron insuficientes para contener a la escogida y numerosa concurrencia. A las nueve horas de la noche empezó el baile y bien pronto reinó gran animación entre los danzantes, pues el carnet musical estuvo a cargo de la conocida “Orquesta Posadas” que interpretó magistralmente los más bellos fox de su moderno repertorio. A las once horas se obsequió a las bellas damitas concurrentes con objetos propios de su sexo, rifándose entre otras cosas, dos hermosos aparatos de radio y una artística estatua. A la media noche los invitados de honor pasaron a los salones bajos, donde se sirvió espléndido lunch–champagne, continuando esta simpática soiree que dejó gratos recuerdos a los asistentes hasta las primeras horas del día siguiente...²²³

Posadas alternó el nombre de su banda según la ocasión, a veces utilizaba el nombre de Jazz Band Posadas, mientras que en otras se presentaba como la Orquesta Posadas, sobre todo en los eventos privados. Lo anterior también se debe a la influencia que la Original Dixieland Jazz Band ejerció sobre Guillermo Posadas en los primeros años de su carrera, cuando este se encontraba en Nueva York trabajando con la Orquesta Típica Lerdo de Tejada. Esta influencia se nota en el tipo de orquestación, sobre todo con el uso de banjo y

²²² Redacción, “El “jazz” en México”, *Op Cit*, p. 17

²²³ Redacción, “El Baile de Aniversario del “R.Y.S Club”, en *Universal Ilustrado*, 10 de septiembre de 1925, México, p.30.

percusiones, y en el nombre que utilizó habitualmente la banda en sus primeros años de existencia, es decir la Jazz Band Posadas.

Mientras que, con el paso del tiempo, y sobre todo por la popularidad que tuvo la Paul Whiteman Orchestra a mediados de los veinte, Guillermo Posadas fue adaptando el nombre de su agrupación a Orquesta Posadas, siendo éste el que utilizó hasta el final de su carrera. Es decir, Posadas fue adecuando el nombre de su agrupación según las modas que impactaban a los estilos musicales estadounidenses.

Pablo Dueñas señala que entre 1925 y 1927 la Jazz Band Posadas trabajó para la Compañía de teatro de Celia Padilla y el “Panzón” Soto,²²⁴ resaltando como una de las primeras bandas en incluir instrumentos como el banjo.²²⁵ Como vestigio histórico de este momento, se encontró un arreglo de una marcha one step titulada *Filomena* que fue realizada por Posadas en 1925. Esta fue la canción principal de una obra de teatro con el mismo nombre que fue creada por Roberto “El panzón” Soto en el mismo año. Dicha puesta en escena se presentó en el *Teatro Lírico*, y la canción de Posadas fue promocionada como “Otro de los éxitos de la “Jazz Band Posadas”.

Años después, la banda de Posadas trabajó en un popular lugar llamado el *Dancing mundial*, un salón de baile que fue fundado en 1927, y que también presentaba proyecciones cinematográficas. En aquel sitio se especializó en la interpretación y orquestación de danzones y tangos. Cabe mencionar que el *Dancing mundial* fue fundado en medio de la efervescencia de los salones de baile capitalinos. Justo en el mismo contexto se fundaron otros espacios similares como *El vaporcito* en 1925 y *Los sabinos* en 1927.

Además, entre 1927 y 1928 la Jazz Band Posadas grabó su primer trabajo fonográfico. De esto hablaremos más adelante con mayor puntualidad, ya que este disco resulta de gran importancia para la historia de la industria fonográfica mexicana. Pero nos adelantaremos diciendo que el disco de la Jazz Band Posadas, estuvo compuesto mayormente por música

²²⁴ Pablo Dueñas, *Op Cit*, p. 82-85

²²⁵ Al parecer la Jazz Band Posadas popularizó el banjo en la Ciudad de México, ya que Guillermo Posadas había sido banjista de diferentes orquestas en Nueva York, trabajando particularmente en la *Orquesta de Jack Green*. En diferentes artículos publicados en la Ciudad de México durante los años veinte, se refiere que la música de jazz tenía una fuerte influencia hawaina por las guitarras que usaban. Al parecer muchos articulistas confundieron el banjo con el ukelele.

americana y “moderna”, es decir por fox, tangos y danzones. Aunque también incluyó marchas y valsos, un par de géneros considerados decimonónicos y opuestos a la supuesta “modernidad” de los géneros americanos.

Por ello, antes de hablar del disco, vale la pena establecer con mayor puntualidad a qué nos estamos refiriendo con los “géneros musicales modernos”.

4.2.1 Los géneros musicales modernos

Como ya lo mencionamos, la Jazz Band Posadas nutrió su repertorio principalmente de danzones, *fox-trot* y tangos. Después de la revisión hemerográfica de varios impresos de la época pudimos identificar los elementos característicos de la música moderna en los años veinte, que son: emanan del continente americano, tienen un énfasis mayormente rítmico y, en este sentido, eran interpretados para bailar. Sin olvidar que se dieron a conocer masivamente gracias a las redes capitalistas de las industrias culturales de las principales urbes latinoamericanas.

Lo interesante es estos géneros “modernos” nunca perdieron su impronta *creole*, latinoamericana y caribeña aun después de ser cooptados por los intereses capitalistas de las emergentes industrias culturales. En este sentido, vale la pena recuperar lo dicho por Bolívar Echeverría en su texto sobre la *Modernidad americana*:

La industria cultural administra una abrumadora riqueza de formas en el universo de bienes producidos; hecho que se hace evidente lo mismo en la sucesión acelerada de los cambios de moda (en el diseño del automóvil, del home y de la autorepresentación) que en la agitación del universo del espectáculo. Se trata de una riqueza de formas que invade inconteniblemente la experiencia humana singular y colectiva del ser humano contemporáneo en la que se expresa (...) el dinamismo, profundo, conflictivo y ambivalente de una realidad que es la del difícil proceso de imposición civilizatoria (...). En efecto, dentro de este proceso -sobre todo dentro del mestizaje de formas que se da en Nueva York y en las otras grandes ciudades norteamericanas (a las que la América wasp da la espalda como si fueran “Sodoma y Gomorra) (...) es prácticamente imposible saber en qué medida es el capital, con su peculiar voluntad de forma, el que simplemente usa y abusa de las formas naturales (las tradicionales y las modernas) como recursos de su autopromoción y en qué medida son éstas últimas, “las

formas naturales”, las que se mimetizan con las formas inducidas por el capital a fin de resistir y poder rescatar la “naturalidad” precisamente a través de su propia deformación²²⁶

Los géneros modernos pueden considerarse “formas” musicales y dancísticas que se mimetizaron con el sistema de consumo cultural estadounidense, pero que han resistido, desde principios del siglo XX, a su completa estandarización y blanqueamiento. Lo ocurrido durante los años veinte fue solo el inicio del proceso de “administración” de dichas músicas americanas por parte del aparato empresarial de las industrias culturales. Algo que ocurrió regionalmente con empresas mexicanas como la *XEW* y *Peerles*, a la par del trabajo que realizaban transnacionales como *Victor* y *Columbia*.

El papel de la música “moderna” en las industrias culturales, no demerita su condición como formas artísticas *creole*, que emanaron del contexto de plantación de las zonas del caribe y del Atlántico Negro para popularizarse en las periferias urbanas de los centros urbanos de todo el continente americano. Incluso, cuando el *jazz* fue completamente estandarizado para el consumo de las clases medias blancas estadounidenses en los años treinta, varios músicos afros de las propias orquestas de *swing* se rebelaron y comenzaron el movimiento del *Bebop*.

Falto mencionar que esta “administración de formas” se amplió con el paso del siglo XX con otro tipo de estilos musicales latinoamericanos. Tal como lo ocurrido con la cumbia colombiana, la salsa puertorriqueña y hasta con el propio reggaetón. Sin embargo, fue un proceso que se inició con el tango a principios de siglo, con su éxito parisino y neoyorkino, y con la Era del *jazz* en los Estados Unidos durante los años veinte.

En México, el tango y el *fox-trot* se fueron condensando con la gran imprenta cubana, principalmente con el danzón, que ha tenido la música popular mexicana desde finales del siglo XIX. Estos tres géneros se difundieron conjuntamente en cinematógrafos, teatros de revista, salones de baile y medios de comunicación, como parte de una misma corriente musical. Por ejemplo, un maestro de baile llamado Manuel “Lemus” Ugarte, que tenía una

²²⁶ Bolívar Echeverría, *Op Cit*, 360 p.

escuela de baile en el centro de la ciudad, afirmaba que sus clases estaban especializadas en “bailes modernos”, ósea en la enseñanza de danzones, tangos y *fox-trot*.²²⁷

A continuación, hablaremos brevemente sobre la historia de estos tres géneros en la Ciudad de México para entender un poco más el tipo de repertorio que plasmó la Jazz Band Posadas en su primer trabajo discográfico, en su apuesta por comercializar música “moderna”.

El *fox-trot* es un ritmoailable de compás binario o 2/2, que se desarrolló durante la primera década del siglo XX, gracias a la obra conjunta de distintas personalidades del entretenimiento estadounidense, entre los que destacaron bailarines como Harry Fox, Irene y Vernon Castle.

Según el músico estadounidense Noble Sissle, integrante de la célebre banda del teniente James Reese Europe, el *Memphis Blues* de W.C Handy de 1919 fue el primer *fox-trot* de la historia. La banda de Europe, The Harlem Hellfighters, compuesta por soldados negros del 369 regimiento de infantería, popularizó múltiples *fox-trot*, *blues* y *ragtimes* en el frente de batalla de la Primera Guerra Mundial.²²⁸ Por ello, el *fox-trot* se posicionó como el género “moderno” una vez terminada la Gran Guerra, ya que representaba el triunfo del estilo de vida americano ante el derrumbe de la cultura europea positivista. Con ese panorama, el *fox* se volvió sumamente popular en México durante los años veinte.

El *fox* se fue filtrando en la cultura urbana de la Ciudad de México gracias a su inclusión en los teatros de revista, cines y salones de baile. Además, fue uno de los géneros más difundidos por las revistas culturales de la época, mediante la publicación de partituras de *fox-trot* en muchos números de *El Universal Ilustrado* y *Revista de Revistas*. Alfonso Esparza Oteo, el célebre director de la banda predilecta del general Álvaro Obregón, se dedicó a seleccionar muchas de las piezas que se publicaron en “las páginas musicales de *El Universal Ilustrado*”, sección en la que se difundieron partituras para piano de canciones

²²⁷ Redacción, “¿Cuáles son las últimas novedades? Lo que Opinan los Profesores de Baile”, en *Universal Ilustrado*, 31 de enero de 1924, México, p. 34-35.

²²⁸ Schuster, Marc, Krick-Aigner, Kirsten, *Op Cit*, p. 66-67.

famosas del momento. Muchas de las cuales fueron de música estadounidense como *fox-trot* y *blues*.

En una revisión de 1923 a 1928 de dicha revista, se encontraron más de 70 partituras de *fox-trot* de autores mexicanos y extranjeros. Esparza Oteo, que años después se convirtió en uno de los referentes de la música ranchera mexicana, tuvo un interés particular por la difusión de este género durante los años veinte. Incluso el propio Esparza Oteo compuso un par de *fox-trot* a principios de la década: *Colombina* y *la India Bonita*.

Otros compositores mexicanos de la época también compusieron varios fox. Resalta el caso de Belisario de Jesús García con su *Tristeza de Pierrot* y la *Canción del recuerdo*, además de Lauro D. Uranga, célebre compositor de zarzuelas, con su fox *Ay del amor*.²²⁹ Pero justo por la gran popularidad que tenía, el *fox-trot* fue constantemente criticado por su origen afro y por la “inmoralidad” que supuestamente incentivaba con sus bailes. Por ello, de modo bastante reaccionario, los medios de comunicación nacionalistas trataron de promover la fama las otras músicas modernas, el tango y el danzón, con el fin de acabar con la fama de las expresiones musicales y dancísticas de los Estados Unidos.²³⁰

El danzón llegó a México en el siglo XIX, y cosechó gran popularidad en Yucatán y Veracruz, un par de entidades que comparten una fluida migración con Cuba.²³¹ En Yucatán, el danzón se volvió imprescindible en las celebraciones de “la casta divina”, es decir, entre las élites económicas y políticas que se dedicaban a la producción de henequén. Mientras que en Veracruz tuvo una gran recepción entre las clases populares, incluso fue parte de los bailes que realizaron algunas organizaciones del movimiento inquilinario de principios de siglo XX.

El danzón se volvió un género bastante conocido en la Ciudad de México a principios del siglo XX, gracias a la labor de compositores como Miguel Lerdo de Tejada y Luis Arcaraz. Las orquestas de ambos interpretaron danzones para las funciones del Teatro Principal y el Circo Orrín, antes de la Revolución, aunque también se sabe que el danzón musicalizó muchas funciones de los Teatros Lírico y Popular.²³² La incursión de este género

²²⁹ Yolanda Moreno Rivas, *Op Cit*, p. 19

²³⁰ Gerardo Mendoza, *Op Cit*, p. 79-86

²³¹ Jesús Flores y Escalante, *Op Cit*, p. 5-68

²³² *Ibidem*. p. 83.90

cubano en los ambientes teatrales de las revistas impulsó la carrera de músicos como Consejo Valiente “Acerina”, que comenzó su trabajo musical entre las carpas.²³³

No obstante, el danzón logró convertirse en un elemento fundamental de la cultura urbana de la Ciudad de México, por la fundación de los primeros salones de baile. Este resonó fuertemente en lugares como el *Salón Corona* y el *Colonia*. Sin embargo, fue en “la catedral del danzón”, el *Salón México*, donde se consagró como uno de los géneros preferidos de los bailarines capitalinos. El *México* fue inaugurado en 1920 para promover la música cubana moderna, sin dejar de lado la difusión de los otros géneros modernos. Para ello, este salón de baile contrató la Orquesta del músico cubano Consejo Valiente Roberts “Acerina” desde 1925.²³⁴

En ese mismo contexto, el tango fue considerado un referente cosmopolita y “moderno” que formaba parte de la cultura popular de la Ciudad de México. Según Yolanda Moreno Rivas, el tango comenzó a popularizarse en tierras mexicanas por la cobertura que hicieron muchos medios impresos mexicanos del baile tango que realizó el actor italiano, Rodolfo Valentino, en la producción hollywoodense *Los Siete Jinetes del Apocalipsis*.²³⁵

No obstante, el tango se arraigó más fuertemente en la capital mexicana a partir de 1923 por la labor de algunas empresas teatrales argentinas que llegaron a la ciudad en ese año, y que musicalizaban sus espectáculos con tangos. Entre estas, destacó la Compañía de Comedias Argentinas de Camila Quiroga, la Compañía de Lola Membrives y la farándula revisteril de Vitone y Pomar.²³⁶ Además de que las famosas triples mexicanas, Celia Montalván y María Tubau, bailaban numerosos tangos en diversas presentaciones teatrales del momento.

Los investigadores Juan S. Garrido y Yolanda Moreno Rivas cuentan que el tango gozó de gran popularidad entre el gremio de músicos y compositores de la Ciudad de México. Por ello, muchos músicos mexicanos del momento compusieron tangos, como el caso de Tata

²³³ *Ibidem*. p.69-83

²³⁴ Gabriela Pulido, “Claves de la música afrocubana en México Entre músicos y musicólogos, 1920-1950”, *Revista Desacatos*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, no.53, 2017, p.64

²³⁵ Yolanda Moreno Rivas, *Op Cit*, p. 125

²³⁶ Juan S Garrido, *Op Cit*, p. 53

Nacho con su canción *Tú y yo*, María Grever con *Júrame* y Agustín Lara con su famosa *Arráncame la vida*.²³⁷

Guillermo Posadas, consciente de la fama de estos “géneros modernos” en los escenarios teatrales y cinematográficos capitalinos, los eligió para formar el repertorio del trabajo discográfico de la Jazz Band Posadas. Aunque no hay que olvidar que la Jazz Band Posadas también interpretó valeses como *Caperucita*, una pieza que retomaba la melodía principal del *Vals sobre las olas* de Juventino Rosas.²³⁸ Es probable que el interés de Posadas por el vals, se deba a su experiencia previa con la Orquesta Típica Lerdo de Tejada.

Además, no hay que olvidar que esta música “moderna”, al estar vinculada con los circuitos de teatros de revista y con las empresas fonográficas estadounidenses, también formó parte de los intensos intercambios culturales y artísticos que hubo entre México, Cuba y Argentina en aquella época.

Sin embargo, con la llegada de los años treinta, esta música “moderna” se fue mezclando con los referentes nacionalistas de la música popular mexicana, es decir con la canción ranchera del Occidente de México. Además de que se volvieron géneros que ayudaron a consolidar el estilo compositivo y musical de la tradición del bolero romántico mexicano que inició Agustín Lara.

Cabe mencionar que tanto la canción ranchera como el bolero romántico se convirtieron en “símbolos” de la música popular del México moderno con la llegada de la XEW. Una empresa monopólica que llegó a controlar casi toda la industria fonográfica y cinematográfica mexicana, y que fue la responsable de delinear las lógicas de consumo de la música popular mexicana durante casi todo el siglo XX.

En este sentido, la XEW fue la gran industria cultural mexicana que “administró” las formas musicales del país a partir de los años treinta, aprovechando los inventos de la reproducción mecánica. Lo que tuvo como antecedente la conformación de una industria

²³⁷ *Ibidem*, p. 61

²³⁸ Cabe destacar que el *Vals sobre las olas* fue una composición sumamente popular entre los músicos de Nueva Orleans, de los primeros veinte años del siglo XX. Lo que nos invita a pensar qué tanto Posadas retomó dicha melodía para homenajear a Rosas.

fonográfica mexicana, que se articuló mediante la explotación capitalista de la reproducción mecánica del sonido. En ambos procesos, Guillermo Posadas estuvo involucrado.

En 1927 la agrupación de Posadas grabó el primer disco de *jazz band* en México para la Compañía Nacional de Discos, el antecedente directo de *Peerles*. Mientras que, a partir de 1930, Posadas se convirtió en uno de los directores de orquesta de la XEW, trabajando junto con los cantantes y compositores referentes de los primeros años de dicha radiodifusora.

A continuación, hablaremos con más detenimiento de la historia de la industria fonográfica y radiofónica, como dos elementos que” modernizaron” la música mexicana mediante la “reproducción mecánica” del sonido, pero tratando de articular este relato en torno al trabajo de Guillermo Posadas.

4.3 La reproducción moderna de la música mexicana. Guillermo Posadas en la fonografía y radio mexicana.

4.3.1 La pianola y la industria fonográfica en México y la Compañía Nacional de discos.

Para entender las implicaciones del proceso histórico de conformación de la industria fonográfica mexicana, utilizaremos la conceptualización hecha por Walter Benjamin sobre la obra de arte en la época de la reproductibilidad técnica. Benjamin plantea que el desarrollo de las técnicas de la reproducción, como la fotografía, el cinematógrafo y el fonógrafo, permitieron la masificación del arte.

Antes de la conformación de la industria fonográfica, la reproducción mecánica del sonido en México y el mundo Occidental fue delineada por la pequeña industria de los rollos de pianola. Esta cumplió con la función “modernizadora”, que posteriormente adquirieron la radio y el fonógrafo, de llevar la música a los espacios de intimidad. La pianola fue un instrumento mecánico basado en un sistema de rollos de papel perforado que, mediante el uso de los pedales, reproducía en el teclado alguna partitura que venía predeterminada en rollos que se comercializaban independientemente.

El piano mecánico ya gozaba de cierta popularidad entre la sociedad capitalina desde los años revolucionarios, pero entrados los años veinte se comercializó como otro elemento

de la “modernidad”. Por ejemplo, la Casa Wagner y Levien en marzo de 1924 ofertaba la venta de sus pianolas marcas “Aeolian” y “Gulbrausen” de la siguiente forma:

Es inaudible que la pianola y el piano eléctrico han influido sumamente en la alegría de la vida moderna. Los holgorios de Noche Buena, los de Año Nuevo, los bailes elegantes, los bailes típicos, se amenizan actualmente, con una pianola o un piano eléctrico...²³⁹

Para algunos periodistas de la época, la pianola resultó un elemento “moderno”, por su cualidad para reproducir música mecánicamente mediante la electricidad. En este sentido, se puede considerar un antecedente directo del desarrollo de la fonografía, ya que fue uno de los primeros métodos para escuchar música prescindiendo de los servicios de una orquesta en vivo o de un músico que interpretara algún instrumento.

En un artículo de 1927, publicado en *El Universal Ilustrado*, se narra el proceso de producción de los rollos de pianola que realizaba la empresa *Fabrica de rollos de pianola C.J. Melendez*. En el artículo se nota la fascinación del articulista por la reproducción mecánica del sonido. De hecho, al igual que la publicidad de la *Casa Wagner*, describía esto como una experiencia propia de la modernidad:

Y es así como por medio de tantos y de tan caprichosamente distribuidos agujeritos en una tira más o menos ancha de papel manila o como se llame, podemos solazarnos escuchando las nostalgias vernáculas de nuestro pueblo hondamente sentimental y hondamente musical, podemos paladear el esfuerzo cerebral del divino sordo alemán en una de sus sinfonías brillantes (...), y podemos más tarde pasarnos las horas disfrutando de las delicias de un fox-blues muy americano(...), en tanto que el sistema eléctrico de la pianola moderna funciona regularmente haciendo sonido armonioso, agradable, intenso y emotivo a veces (...).²⁴⁰

Este artículo muestra cómo la pianola tuvo cierto éxito entre la sociedad capitalina, a tal grado que logró apuntalarse como una pequeña empresa local. Sin embargo, pronto se volvió un negocio obsoleto, a causa del crecimiento de la fonografía y la radio, dos rubros culturales que se convirtieron en importantes industrias ya entrado el siglo XX. No obstante, es claro que la impresión de los rollos de pianola prefiguró la actividad radiofónica y

²³⁹ Anuncio Publicitario, “El Piano Eléctrico, su influencia en la Cultura Popular y la Casa “Wagner y Levien”, en *Universal Ilustrado*, 20 de marzo de 1924, México, p.40, 20.

²⁴⁰ José Corral Rigan, “De cómo un simple rollo de papel puede crear toda una sinfonía”, en *Universal Ilustrado*, 3 de noviembre de 1927, México, p.67.

fonográfica. Ya que modificó un cúmulo de prácticas sociales y culturales vinculadas con la posibilidad de reproducir música en la intimidad y en los espacios comunes.

La industria fonográfica mexicana tiene un largo transitar histórico en México. A partir de 1888, Porfirio Díaz otorgó la exclusividad a Tomas Alva Edison para comercializar su patente en territorio mexicano. Por ello, cualquier interesado en comercializar el fonógrafo en 1898 tuvo que pagarle 150 pesos al inventor estadounidense por la patente de exclusividad.²⁴¹

El gobierno porfirista tuvo tanto agrado por este invento, que en 1890 realizó un contrato con representantes de Edison para la compra y utilización del fonógrafo en el servicio postal mexicano.²⁴² Lo que muestra que el fonógrafo llegó a tierras mexicanas como un invento que no se relacionó, en un principio, con los procesos culturales y musicales, sino que se concebía como parte del “progreso” positivista alcanzado por la dictadura porfirista.

En el ámbito musical, el doctor Eduardo Wise presentó el fonógrafo por primera vez a la sociedad mexicana en el Teatro Nezahualcóyotl de la Ciudad de México. Con una reproducción del himno nacional mexicano que se había grabado en una lámina de estaño.

Sin embargo, fue a finales del siglo XIX cuando Ángela Peralta realizó el primer registro fonográfico de una cantante mexicana, al grabar fragmentos de la ópera *Norma* de Vincenzo Bellini, y una romanza llamada *Última flor*, en papel de estaño enrollado en cilindros de cera.²⁴³ Para este trabajo, Peralta contactó a los señores J.W. Wexel y Francis De Gress, comisionados de la compañía de Edison, para realizar una sesión de grabación en su domicilio.²⁴⁴ Cabe mencionar, que en este mismo soporte se realizaron registros sonoros de algunas canciones tarahuamaras en 1898, y de algunas piezas de la Orquesta de Policía de Julio Ayala, Jorge Alcalde y Javier Morales Cortazar en 1900.

La fonografía mexicana, de forma similar a los casos latinoamericanos, se modificó con llegada de los capitales estadounidenses. Lo que permitió, que fuera convirtiéndose en una industria con el pasar de los años. A partir de 1903 las compañías *Victor* y *Columbia*

²⁴¹ Jaddiel Díaz, “A las palabras ya no se las lleva el viento: apuntes para una historia cultural del fonógrafo en México (1978-1920)” en *Historia mexicana*, El Colegio de México, no. 46, 2016, p. 267.

²⁴² *Ibidem*, p. 265

²⁴³ Jaddiel Díaz, “Fonógrafos imperiales y voces nacionales: mujeres mexicanas entre discos, cilindros y mostradores (1877-1910)” en *Mexican Studies*, Universidad de California, no. 37, 2021, p. 204-208

²⁴⁴ *Ibidem*, p. 207-208

mandaron emisarios a México para grabar música popular de diferentes partes de México. Sin embargo, la primera grabación fonográfica de música popular mexicana se realizó en 1904 y tuvo como hecho fundacional la visita del ingeniero de sonido, George J. Werner.²⁴⁵

Las visitas de los emisarios de las discográficas estadounidenses, se repitieron en 1904, 1907, 1908 y 1910. Pero éstas frenaron en 1913 por la inseguridad de la guerra, durante una de las etapas más cruentas de la Revolución. Esto obligó a las disqueras a cambiar su estrategia.

A partir de 1917, *Victor* comenzó a llevar a sus estudios de los Estados Unidos, a las orquestas Miguel Lerdo de Tejada, Carlos Curti y Mario Talavera, así como a cantantes provenientes del teatro de revista como Esperanza Iris, para grabar música mexicana.

El modelo capitalista de las industrias fonográficas estadounidenses modificó el uso del fonógrafo. Ya que se convirtió en un objeto de consumo masivo para la diversión y el baile, dejando de lado la visión porfirista sobre su uso “científico”. Además, el fonógrafo fue una de las tecnologías que cambiaron las prácticas de la escucha musical durante el siglo XX, al posibilitar el disfrute musical cotidiano en la intimidad del hogar, en contraposición con las experiencias musicales del siglo XIX que eran más eventuales, y que en México fueron una actividad propia de las clases oligárquicas.

Lo interesante es que, durante sus primeros años de comercialización, el fonógrafo, la radio y otros electrodomésticos, fueron aparatos bastante caros para el nivel de vida promedio que hubo en México en aquellos años. Por ejemplo, el investigador Jaddiel Díaz Frene estima que un fonógrafo, en la década de los veinte, costaba alrededor de 150 y 400 pesos, una cantidad sumamente grande para el ingreso promedio de la población en general. Aunque también hubo fonógrafos más baratos como la célebre Victrola fabricada por *Victor*, que costaba 85 pesos en 1922,²⁴⁶ pero que aún seguía siendo incosteable para un trabajador obrero o agrícola.

Ante la anterior situación las empresas fabricantes de fonógrafos, como *Preve*, con su fonógrafo Magnetone *I*, promovieron el consumo de sus máquinas parlantes con rifas en

²⁴⁵ Jaddiel Díaz, “A las palabras ya no se las lleva el viento: apuntes para una historia cultural del fonógrafo en México (1978-1920)” en *Op Cit*, p. 292

²⁴⁶ Redacción, “Anuncio de *Victor*”, en *El Universal Ilustrado*, 12 de octubre de 1922, México, p.30.

espacios publicitarios de las revistas del momento o con facilidades de pago en abonos.²⁴⁷ Entre las clases populares fueron muy habituales las compras colectivas y familiares de fonógrafos. Incluso compañías como “Industrias Unidas”, que se ubicó en la calle de Balderas, implementaron el negocio de alquiler de fonógrafos y discos.²⁴⁸

El fonógrafo fue un objeto de consumo que, en un principio, no estuvo al alcance de los bolsillos de todos. Pero con el paso del tiempo, este fue adecuándose a las posibilidades socioeconómicas de las clases populares, que crecían por el crecimiento poblacional de los años veinte.

La música “moderna” no solo se escuchaba en espacios públicos de entretenimiento, como cinematógrafos, carpas y salones de baile. Ya que el fonógrafo permitió que muchas fiestas familiares de barriada fueran musicalizadas con tango, danzón y *fox-trot*. El fonógrafo ambientó los bailes de pueblos aledaños a la Ciudad de México como Santa Anita, y de barrios como Tepito y la Obrera. Como resultado de las facilidades de pago y el crédito que daban las empresas fonográficas para adquirir un costoso fonógrafo. Por ejemplo, un artículo de 1926 muestra el impacto que tuvo el fonógrafo en las fiestas de Tepito. El texto narra cómo uno de los habitantes del barrio, en medio de una fiesta tepiteña, invitó al autor de este artículo a que recitara un poema a la concurrencia, a lo que este respondió:

Y asustado de aquella invitación, algún recurso salvador buscaba, cuando ví en un rincón, un bendito fonógrafo; volando le puse un fox y lo solté tocando, animé a los fifis recalcitrantes que se buscaban pronto compañeras, y a las notas brillantes de aquel fox, yo gané las escaleras y brinqué sin sombrero en un tranvía, y sudando del susto todavía me vine aquí a escribir lo que les cuento.²⁴⁹

El anterior ejemplo muestra que el fonógrafo, a la par de su uso íntimo en los hogares particulares, servía como un motivo para promover la organización de bailes o festejos comunitarios y barriales. Algo que sigue siendo una práctica bastante común en los barrios populares capitalinos, como lo muestran los sonideros públicos que se organizan diariamente en algunas plazas públicas de la capital mexicana.

²⁴⁷ Jaddiel Díaz, “A las palabras ya no se las lleva el viento: apuntes para una historia cultural del fonógrafo en México (1978-1920)” en *Op Cit*, p. 275-277.

²⁴⁸ *Ibidem*, p. 278

²⁴⁹ Sánchez Filmador, “A través de mi vidrito”, en *Universal Ilustrado*, 17 de junio de 1926 México, p.18.

Sin embargo, el parteaguas de la historia fonográfica mexicana fue la fundación de la Compañía Nacional de Discos en 1926. Una compañía sumamente relevante para la música popular mexicana porque fue la primera empresa fonográfica que se fundó en la Ciudad de México con capitales locales.

Desde principios del siglo XX, la *Victor* y la *Columbia* contaban con sedes de grabación en la ciudad, pero no eran propiamente nacionales. La Compañía Nacional de Discos resalta como la primera empresa fonográfica mexicana que fue fundada por capitales mexicanos. Sin desestimar que gracias a las filiales de las fonográficas estadounidenses, se conservan valiosos registros de música de compositores mexicanos de principios del siglo XX.

De la *Compañía Nacional de Discos*, destaca un artículo periodístico de 1927 que nos brinda algunas otras pistas. Por ejemplo, este hace una descripción muy interesante de su estudio de grabación:

Entramos al cuarto grabador para enterarnos. Era un salón acojinado en todas sus partes, con cierta cantidad de serrín desparramado por el piso. Todas estas cosas se hicieron necesarias para adaptar la habitación a cierto grado de acústica necesaria para la perfección del trabajo. En el centro de la misma pendía un pequeño micrófono suspendido por un alambre. Se hizo un silencio angustioso. Un foquito colorado se encendió primero una vez y luego con un intervalo dos veces seguidas. Era la señal convenida. La orquesta comenzó a tocar. Las ondas sonoras que emitían los diversos instrumentos de la orquesta de Posadas eran recogidas por el micrófono.²⁵⁰

Además, este artículo nos narra un poco el proceso de producción material de los discos producidos por dicha empresa:

Por medio del alambre las ondas (emitidas por los instrumentos de la banda) eran convertidas de sonoras en vibraciones zigzagueantes que pasaban a la amplificadora. La amplificadora es el aparato que recibe las vibraciones, las aumenta en volumen y las pasa a la cera en forma de disco. Esta cera es una preparación especial, hecha a base de productos vegetales y animales. Después de que el disco de cera, a que nos hemos referido, ha impresionado las

²⁵⁰ Carlos Noriega Hope, "Sabe usted cómo se graba un disco", en *Universal Ilustrado*, 3 de noviembre de 1927, México, p. 20.

ondas sonoras previamente convertidas en vibraciones amplificadas, se pasa al departamento de galvanoplastía. Allí se mete a un tanque y se saca el molde que consiste en un depósito de oro y cobre que dura tres días consecutivos (...). Después de obtenido el molde se recorta en torno y al tamaño necesario y entonces la cera entra a los moldes que pasan a la prensa. Pero antes de pasar esta cera a la prensa se sujeta a una temperatura altísima sobre una mesa de vapor que la calienta hasta convertirla en una pasta blanda y maleable. Esta pasta se hace en forma de bola y esa bola se coloca en el centro de los moldes que han sido adaptados previamente a las prensas y se procede a hacer presión. La presión necesaria para hacer el disco es nada menos que de siete toneladas. Queda pues impreso así, el disco que deja naturalmente una rebaba, la cual se recorta y pule en una máquina especial: el nombre que lleva grabado el disco en el centro del mismo se trabaja en la misma forma que la impresión de las ondas.²⁵¹

En este artículo, Carlos Noriega Hope se esforzó por describir puntualmente el proceso de la producción material del disco, ya que para este periodista no era solamente un disco musical sino que representaba todo un avance tecnocientífico de la “industria cultural” mexicana. Por ello, aparte de la importancia para el *jazz* mexicano, el disco de la Jazz Band Posadas es sumamente valioso, al ser una de las grabaciones primigenias en la historia de la fonografía mexicana.

Esta disquera se ubicaba por Tacubaya, y fue propiedad de Eduardo C. Baptista, un migrante venezolano que llegó a la Ciudad de México a finales de la década de 1910. Años después, en 1921, fundó su propia compañía discográfica dedicada a la importación y venta de material de la discográfica estadounidense *Odeon*. Sin embargo, fue hasta 1926 cuando Baptista logró realizar las primeras grabaciones de la *Compañía Nacional de Discos*, con tirajes de 200 discos.

En aquel momento surgieron diferentes marcas como *Huici*, *Olimpia*, *Artex* y *Saxophone*, que se dedicaban a la grabación y comercialización de música de cantantes y músicos nacionales. Es posible que todas estas funcionaran como fachadas de la Compañía Nacional para disimular su naturaleza monopólica, pero esta solo es una hipótesis. Cabe mencionar que esta disquera se terminó convirtiendo en *Peerles*, la gran empresa nacional de grabación discográfica del México moderno.

²⁵¹ *Ibidem*. p. 67.

El artículo anteriormente citado, además de mencionar algunos aspectos interesantes de la compañía discográfica de Baptista, también narra un poco el proceso de grabación del primer álbum de la Jazz Band Posadas.

En este artículo se menciona que dicha banda estaba grabando la canción *Nunca* de Guty Cárdenas durante el momento del reportaje. Lo interesante es que esta pieza fue una de las canciones premiadas del festival de la canción mexicana que se organizó en el Teatro Lírico en junio de 1927. Este certamen catapultó a Cárdenas como uno de los cantantes más famosos de la ciudad.

Cabe apuntar que Guty Cárdenas también trabajó con Posadas en la grabación del danzón *Ojos tristes* de 1928, y de *Rio Rita*, una canción perteneciente al famoso musical del mismo nombre creado por Joseph Mccarthy, y en el que también participaba la tiple mexicana Lupe Velez, también conocida en aquellos tiempos como la “tiple jazz”.

A partir del “Festival de la canción mexicana” del *Lírico*, que impulsó la fama de cantantes como Guty Cárdenas y de compositores como Tata Nacho, la industria de la música popular mexicana fue conformándose. Ya que muchos de los participantes, y asistentes como el propio Agustín Lara que estuvo en el público, terminaron en los estudios de la *XEW* haciendo música para ellos.

A continuación, nos dedicaremos a hablar un poco más sobre el trabajo discográfico de la Jazz Band Posadas, pero partiendo del contexto de la música popular capitalina de 1927.

4.3.1.1 1927 y la Jazz Band Posadas

Nuestro acercamiento al primer disco de la Jazz Band Posadas, parte un poco del proceso de investigación que llevó su encuentro. Prácticamente toda la información sonora de esta agrupación, incluido el disco, se encuentra resguardada en la Fonoteca Nacional. Incluso, los registros sonoros de la Jazz Band Posadas son menores en cantidad a los encontrados sobre la Orquesta Posadas, que datan de los años treinta y son muy variados en términos estilísticos y de formato instrumental. Incluso hay algunas piezas que están registradas por la Orquesta Hawaiana de Guillermo Posadas y la Orquesta Tropical de Guillermo Posadas y Juan Arvizu.

A continuación, hablaremos de las piezas registradas por la Jazz Band Posadas entre 1927 y 1928, con el fin de reconstruir lo más cercanamente posible el repertorio original que tuvo el primer disco de la Jazz Band Posadas. Posteriormente se abordarán los registros sonoros de la Orquesta Posadas para hablar un poco sobre la emergencia de la industria radiofónica. Esta revisión pretende mostrar que la Jazz Band Posadas, que fue reconocida en el ámbito de las carpas, cinematógrafos y salones de baile, impulsó su carrera lanzando este disco con las empresas dedicadas a la reproducción mecánica del sonido. Todo esto fue fraguando el camino para que la agrupación de Posadas participara en la *XEW* pero con el nombre de Orquesta Posadas.

Por otra parte, el año de publicación de la Jazz Band Posadas, resulta un capítulo fundamental para la historia de la música popular mexicana. A partir de ese momento las canciones populares que se presentaban en las obras de teatro de revista comenzaron a emanciparse de los escenarios teatrales para ocupar un espacio propio. Esto gracias al fortalecimiento de la industria cinematográfica y fonográfica, pero también por la organización de festivales de música popular que buscaban definir, bajo el paradigma del nacionalismo revolucionario, cuál era la música mexicana por excelencia.

En julio de 1927 se montó una feria a las afueras del *Teatro Lírico*, “con profusión de focos tricolores, banderas mexicanas, flores y bandas de música”,²⁵² para llevar a cabo el “Festival de la canción mexicana”. Este certamen fue organizado por el gerente del *Lírico*, Pepe Campillo, y tuvo como objetivo encontrar las canciones más representativas de la “mexicanidad”. En este participaron músicos de la talla de Ignacio Fernández Esperón, mejor conocido como Tata Nacho, Alfonso Esparza Oteo, Emilio D. Uranga, Mario Talavera y un joven yucateco llamado Guty Cárdenas, entre otros. Cabe mencionar que las piezas ganadoras del concurso fueron grabadas por El trío Garnica Ascencio, agrupación compuesta por las hermanas Ascencio y Julia Garnica, en unas sesiones para la empresa *Victor*.

Lo cierto es que para algunos articulistas nacionalistas de la prensa cultural de la época, este festival resultó esperanzador porque, supuestamente, llegaría a ponerle un freno a la popularidad de la música estadounidense y las *jazz band*. Esto mediante la difusión de las músicas regionales mexicanas. Lo paradójico es que *fox-trot* como *Polveras* de José

²⁵² Yolanda Moreno, *Op Cit*, p. 141

Alfonso Palacios y *El fox de la risa* de Emilio Donato Uranga también fueron premiados en este concurso.²⁵³

Resulta curioso que los periodistas nacionalistas tenían la certeza de defender a la música mexicana frente al dominio musical estadounidense, aun cuando no sabían, bien a bien, a lo que se referían cuando hablaban de música mexicana. Por lo tanto, trataban de definirla como la música regional del “interior del país”. Es decir, como una música proveniente del ambiente rural mexicano que se contraponía con la música “moderna”, que era eminentemente urbana y de la capital mexicana:

¡Y como se canta en la provincia! Esas canciones de esplendor melódico y armónico que hoy escuchamos en esta ciudad de las siete virtudes y los siete pecados, han sido germinadas bajo los sombríos pinares de la sierra, entre los jades – nopales de las llanuras, bajo el sedoso arrullo de las palmeras, allá en la orilla del mar... A la vorágine del jazz, al torbellino dislocado de la música yanqui, responde ahora con la emotiva sonrisa de la canción mexicana...²⁵⁴

Aun con estas alusiones patrioterías, el festival de la canción mexicana fue poco fructífero para los nacionalistas recalcitrantes, ya que estuvo impregnado por el eclecticismo que tuvo la música popular mexicana durante los años veinte. En ese momento, aún no se consolidaban los estereotipos musicales del nacionalismo cultural, ósea la música ranchera del occidente de México y el jarabe tapatío. Por ello, en este concurso predominaron composiciones de música “moderna” que convivieron con estilos mexicanos regionales como la trova yucateca de Guty Cárdenas. En este contexto, la mexicanidad de las canciones populares se encontraba en la nacionalidad del compositor o en las temáticas rancheras y provincianas de sus letras. Por lo tanto, no existía una música “simbólica” que representara al pueblo mexicano.

Es más, si hacemos una revisión de piezas que se publicaron entre 1920 y 1930,²⁵⁵ encontramos muchos tangos, fox.trots, danzones, pasosdobles y valsos, que fueron

²⁵³ Juan S. Garrido, *Op Cit*, p. 60

²⁵⁴ Rafael Vera de Córdova, “La encuesta de la canción vernácula”, en *Universal Ilustrado*, 21 de julio de 1927, México, p. 20.

²⁵⁵ Juan S. Garrido, *Op Cit*, p. 47-65

compuestos por músicos mexicanos, y que tenían nombres que aludían a los paisajes naturales y rancheros del “verdadero México”.

Por ello, Juan del Moral, que también salió premiado por su composición *Canta la marimba*, desdeñó los resultados del concurso del *Lírico* al contravenir sus fines nacionalistas. Este afirmaba que al concurso “lo estamos desvirtuando...ya ve usted *¿Dónde estás corazón?* no es mexicana. *Nunca* de Augusto Cárdenas es del corte puramente colombiano. Y sin embargo una gran cantidad de público cree que son canciones mexicanas...”²⁵⁶

A pesar de que la música popular de la Ciudad de México de aquel momento estaba sumamente influenciada por los ritmos “modernos”, estos mismos eran los que desvirtuaban los fines del festival de la canción mexicana. Estos periodistas nacionalistas no entendían como un tango como *Dónde estás corazón*, estereotípicamente argentino, había quedado en los primeros sitios.

La hemerografía de la época muestra que el primer lugar fue Tata Nacho con su canción ranchera *Menudita*.²⁵⁷ Mientras que Yolanda Moreno Rivas afirma que la trova yucateca *Nunca* de Guty Cárdenas obtuvo el segundo lugar.²⁵⁸ Otras canciones premiadas fueron el tango *¿Dónde estás corazón?* del compositor español Luis Martínez Serrano, que ganó fama internacional al formar parte del acompañamiento musical de la película *The Jazz Singer*, el primer largometraje que contó con sonido.²⁵⁹

Las canciones ganadoras del concurso fueron grabadas por el Trío Garnica Ascencio, que fue una de las primeras agrupaciones en grabar repertorio popular mexicano para las discográficas estadounidenses. Es necesario aclarar que las grabaciones fonográficas en aquel momento, por lo costoso que resultaban, fungieron como un elemento sumamente anhelado por los músicos del momento. Por ello, la Jazz Band Posadas incluyó diferentes canciones de este certamen para formar parte del repertorio de su primer disco.

²⁵⁶ *Ibidem*, p. 63.

²⁵⁷ Para seguir un poco la cobertura periodística de este concurso se sugiere consultar los artículos publicados por Rafael de Vera Córdoba en *El Universal Ilustrado* del mes de julio de 1927.

²⁵⁸ Yolanda Moreno, *Op Cit*, p.

²⁵⁹ Juan S. Garrido, *Op Cit*, p. 60

Como ya se mencionó en la introducción, la historiografía sobre el jazz en México, no reconoce la existencia de un disco de jazz mexicano original hasta mediados del siglo XX,²⁶⁰ sin tomar en cuenta el disco de la Jazz Band Posadas. Aun cuando Pavel Granados afirma que las *jazz band* mexicanas se volvieron especialmente populares en la Ciudad de México en 1927, gracias a la grabación y publicación del primer disco de la Jazz Band Posadas.²⁶¹ De esta producción discográfica se pudo rastrear un artículo publicado por *El Universal Ilustrado* en el que se brindan pistas interesantes sobre su proceso de grabación. La nota menciona:

Ante un fonógrafo antiguo los componentes de esa popular “jazz-orquesta” que capitanea Posadas, escuchaban interesados las notas de la canción de moda arreglada en danzón,ailable y tropical

Yo se que nunca...

Besaré tu boca...

Era la primera prueba. Algún defecto del clarinete por estar demasiado cerca del micrófono hacía vibrar las notas en el disco de cera y daba una sensación molesta al oído. Se repitió el experimento y esta vez la pieza quedó perfecta.²⁶²

El artículo muestra las dificultades que hubo en aquel contexto para grabar exitosamente instrumentos tan ruidosos como el clarinete, el saxofón y las percusiones. Sin dejar de lado que en el momento de este reportaje la Jazz Band Posadas estaba grabando su versión de *Nunca* de Guty Cárdenas.

Esta nota periodística viene acompañada por una fotografía que nos permite conocer el tipo de instrumentos que constituyeron la Jazz Band Posadas. En esta imagen se revela que esta contaba con una dotación instrumental formada por piano, banjo, dos saxofones, tuba, trombón, violín, percusiones y trompeta, diez instrumentos en total. Lo interesante es que un par de años después, la *Casa Wagner and Levien* comercializó una serie de partituras de canciones populares del momento, que fueron arregladas para “pequeña orquesta” por el

²⁶⁰ Tal como lo mencionado por Antonio Malacara y Roberto Aymes en sus respectivas investigaciones sobre el jazz mexicano, que ya hemos citado anteriormente.

²⁶¹ Guadalupe Loaeza, Pavel Granados, *Mi novia la tristeza el recuento biográfico sobre Agustín Lara*, México, Océano, 2009, p. 165-172

²⁶² Carlos Noriega Hope, “Sabe usted cómo se graba un disco”, *Op Cit*, p. 20.

propio Guillermo Posadas. Cada serie contenía 10 partituras distintas, una para cada instrumento de la orquesta, que adecuan las voces o intervenciones de cada instrumento partiendo del cifrado para piano.

Estas partituras resultan de gran importancia para nuestra investigación porque nos permiten conocer con puntualidad cómo fue el proceso de orquestación “a la *jazz band*” de Posadas. Ya que las grabaciones fonográficas de la Jazz Band Posadas cuentan con una calidad muy pobre de sonido por ser sumamente antiguas, casi todas de 1927 y 1928, lo que dificulta su análisis.

A continuación, analizaremos *Sufrimiento de amor*, un vals compuesto por Alfonso Esparza Oteo, que formaba parte de esta serie de publicaciones, que también ofreció canciones de Alfonso Esparza Oteo, Mario Talavera y Emilio Donato Uranga.²⁶³ El análisis se articulará en torno a la explicación del cómo las secciones de banjo, batería y saxofones construyen estilísticamente el estilo *jazz bandista* de Posadas. Cabe mencionar que esta pieza fue grabada por la *Orquesta Posadas* en 1929 para la *Victor*, aunque el registro sonoro no se puede consultar libremente.

Pero antes de iniciar con este análisis, hay que dejar claro que Posadas no solo trabajó con la Casa Wagner and Levien escribiendo música para partituras que se comercializaban.²⁶⁴

²⁶³ A continuación, enlistaremos las piezas que la Casa Wagner and Levien también promocionaba como “obras instrumentadas para pequeña orquesta:

Al morir besar, fox-trot de Mario Ruiz
Amor, tango de Belisario de Jesús García
Amor, vals de salón de Felipe Villanueva
El amor es la vida, vals canción de Belisario de Jesús García
Añorando, vals de Carlos Espinosa de los Monteros
A orillas del Plata, tango de Federico Ruiz
Así cantaba la fuente, danzón de Belisario de Jesús García
Caballo criollo, tango de Germán Bilbao
Campanitas de plata, vals de L.Jaidar
Carta de amor, vals de Alfonso Esparza Oteo
Chinita, canción de Mario Talavera
La circasiana, fox-trot de Emilio Donato Uranga
El cohete, fox-trot de Emilio Donato Uranga
Corazón roto, vals de J.Levy
Cuando te alejas de mi lado, vals de Belisario de Jesús García
La danzarina del Nilo, fox-trot de L. Jaidar
Diablesa, fox-trot de Alfonso Esparza Oteo.

²⁶⁴ La Casa Wagner y Levien es una tienda de música fundada en 1851 por los migrantes alemanes Agustín Wagner y Guillermo Levien, ambos dedicados a la construcción y reparación de pianos. La empresa musical

Según nuestra investigación en el CENIDIM, Posadas colaboró con otras empresas editoriales de la época, como la *Colección Carmen García Cornejo* y para una empresa llamada *Super Rolls*.

Oración de la tarde es un vals para voz y piano de 1929 que fue escrito por Alfonso Esparza Oteo. La versión de Posadas, a comparación de la partitura original, agregó una sección completa aumentando el material musical, mediante la adición la cantidad de compases que tenía la partitura de Esparza Oteo. En este sentido, argumentamos que la versión *jazzbandista* de Posadas, más allá de ser una simple orquestación puede ser considerada un arreglo por que adapta la composición original a los instrumentos de las *jazz band*.

La partitura original para piano tiene 56 compases divididos en cuatro secciones: la sección introductoria del compás 1 al 4. La sección A, donde se presenta el material temático, y que se realiza entre el compás 5 y 20. Por último, la sección B que se lleva a cabo entre el compás 21 y 56.

Lo particular del arreglo de Posadas, es que este agrega una nueva sección que doblatea la cantidad de compases de la versión original, agregando una quinta sección con material musical que contrasta con la composición de Esparza Oteo. Con ello, la pieza que originalmente tenía 56 compases pasa a tener 107, y es en esta última sección donde se desarrolla más claramente el estilo de orquestación *jazzbandista* de Posadas.

Además, la orquestación de Posadas agrega tres compases, del 56 al 59, para realizar una modulación con la doble dominante de la tonalidad original para pasar a la dominante como nueva tonalidad. Es decir, la pieza pasa de sol mayor a re mayor, para continuar en re mayor durante toda la sección C.

Lo interesante es que las modulaciones al quinto grado de la tonalidad original fue un recurso bastante utilizado en algunas piezas de ragtime. Una influencia que Posadas pudo haber adquirido en su estancia en Nueva York.

de los migrantes alemanes también incursionó en la impresión de repertorio musical proveniente de Europa y Estados Unidos desde el siglo XIX. Para más información se recomienda consultar: a Laura De la Torre, *Los papeles para Euterpe. La música de la Ciudad de México desde la historia cultural siglo XIX*, México, Instituto Mora, 2014, 490 p. (143-167 “Casa, centro y emporio del arte musical, la empresa alemana A. Wagner y Levien en México, 1851-1910”, por Olivia Moreno)

En el arreglo de Posadas el piano realiza la introducción. La sección A comienza con el violín tocando la melodía hasta el compás 20. Mientras que en esta misma sección, pero del compás 5 al 11, el saxofón alto realiza una contra melodía a distancia de tercera descendente, como una forma de ornamentar melódica y armónicamente al violín. Algo bastante utilizado por las *jazz band* estadounidenses de los años veinte.

En la sección B, la melodía principal se divide en dos instrumentos. Del compás 21 al 28 la lleva el saxofón tenor, y del 29 al 36 la melodía la realiza la trompeta. Por último, la melodía en la sección B* también se la dividen dos instrumentos. Del compás 37 al 44 la melodía regresa al saxofón tenor, mientras que del 45 al 56 es interpretada por el violín.

De esta parte podemos destacar la gran importancia que tuvieron los saxofones de diferentes tesituras en la construcción melódica de la pieza, un instrumento que fue fundamental para la conformación de las *jazz band* en países como Brasil y Cuba. Sin embargo, tampoco hay que olvidar que el violín interpreta buena parte de la melodía principal. Esto, quizá, como una influencia de la Paul Whiteman Orchestra, que utilizaba violines para armonizar muchas de sus composiciones.

Ahora bien, en la sección C que agregó Posadas a la partitura original, es donde se muestra más cercanamente el estilo *jazzbandista* de la Jazz Band Posadas. Como ya mencionamos, esta sección se desarrolla entre el compás 60 y 107, y repite lo mismo de las secciones A y B, pero con algunas modificaciones.

Por ejemplo, en la sección B, del compás 21 al 28, el banjo sustituye al saxofón tenor en la realización de la melodía, al igual que del compás 37 al 44. En este sentido, es clara la importancia que Posadas le otorgaba a las secciones de banjo. Ya que estos eran los momentos en los que este banjista mostraba sus dotes improvisatorios.

Sin olvidar que en la sección C también se hacen presentes instrumentos como la flauta y el clarinete en si bemol, aunque estos dos instrumentos no tocan la melodía en ningún momento. Sino que forma parte de la orquestación, haciendo contra cantos, y otro tipo de ornamentos melódicos, propios del sonido *jazz bandístico*, que ya hemos descrito en capítulos anteriores.

En la sección C se muestra la gran importancia que Posadas otorgaba a las participaciones del banjo, los saxofones y el trombón. Dos de los instrumentos que aparecieron en muchas de las *jazz band* latinoamericanas durante los años veinte. Aunque es

necesario mencionar que entre las diez *partichelas* que conformaban esta orquestación, se destaca la presencia de una parte escrita para la batería. Algo bastante inusual en aquel momento, ya que la batería ni siquiera era considerada un instrumento por algunos músicos de renombre como Manuel M. Ponce.

Por otro lado, este arreglo muestra que Posadas escribía para su *jazz band* pensando en secciones bien delimitadas. Algo que se desarrolló con mayor claridad en la “Era del *swing*”, en el modo de orquestar de personajes como Duke Ellington, Fletcher Henderson y Benny Goodman.

Para Posadas la base rítmica estaba compuesta de batería, bajo, piano y banjo. Además de un violín para tocar las melodías, algo que también hacía el banjo ocasionalmente. Esta *jazz band* se completaba con dos secciones más. Una de *alientos metal* compuesta de los dos saxofones, el trombón y la trompeta, y otra de *alientos madera* que se conformaba de clarinete y flauta.

Este tipo de orquestación fue utilizada por Posadas para la preparación del repertorio de su primer disco. En este sentido, su estilo jazzbandista enfatizaba la presencia de los saxofones como los instrumentos que llevan la melodía la mayor parte de la obra. El banjo haciendo acompañamiento rítmico, pero también punteando la melodía en un momento de la interpretación “*jazzbandista*”. Y la batería que comanda la sección rítmica tocando el ritmo característico del vals en 3/4.²⁶⁵ Todo ello, fue utilizado por Posadas para arreglar piezas de muy diversos géneros. En este caso fue un vals de Esparza Oteo, pero en su disco también se pueden apreciar algunos otros géneros como el tango, el danzón y el *fox-trot*.

4.3.1.2 El primer disco de jazz de la historia mexicana.

En este momento surge la pregunta: ¿qué piezas contenía el disco de la Jazz Band Posadas? A parte de *Nunca* de Cárdenas, este trabajo discográfico contó con varias piezas interesantes. En primer lugar, destaca la composición *Queja Pampera* del pianista Manuel Barajas²⁶⁶, un tango dedicado al corrupto líder la CROM Luis N. Morones, que contaba con

²⁶⁵ La batería de la Jazz Band Posadas era distinta a las que conocemos actualmente. De hecho, si revisamos fotografías de la época encontramos que las baterías de las jazz bands mexicanas se componían, principalmente, de bombo y tarola. En cambio, la batería del grupo de Posadas además tenía campanas y, según la partitura de *Oración de la Tarde*, también contaba con un triángulo.

²⁶⁶ Habría que estudiar con más detalle el trabajo de Manuel Barajas como difusor de la “música moderna” y el jazz desde el horizonte académico del Conservatorio Nacional de Música. Este pianista destaca por haber

un interesante solo de banjo interpretado por Guillermo Posadas. Otro tango que aparece en este disco es *A Media Luz*, una composición de Carlos Lenzi que fue también interpretada por Carlos Gardel.

En este disco resalta el fox de Alfonso Esparza Oteo llamado *La diablesa*, que se caracteriza por la gran presencia del banjo que subdivide rítmicamente el tiempo, y que la hacía perfecta para el baile. Seguida por *Polveras*, un fox-blues compuesto por José Alfredo Palacios, que resulta muy interesante por el estilo stride del piano que le brinda un aire de ragtime. Cabe destacar que el *stride piano* fue una técnica desarrollada en Nueva York por pianistas como James P. Johnson, Art Tatum y Fats Waller, por lo que es muy probable que Posadas haya aprendido esta técnica en su estancia en Nueva York. Por último, encontramos a *Don Pascual*, un fox-trot de ritmo rápido que Posadas recuperó del repertorio de la obra de teatro *Love Me*.

Sin embargo, el disco de la Jazz Band Posadas no solo estuvo compuesto por música “moderna”. Por ejemplo, resaltan valeses como *Ramona*, que fue compuesto por José Alfredo Palacios y que era interpretada vocalmente por Tito Guizar, protagonista del famoso filme *Allá en el rancho grande*. Sin olvidar, *Noche Azul* y *Caperucita*, este último un vals escrito por Alfonso Esparza Oteo que retomaba el motivo melódico principal del *Vals sobre las olas* de Juventino Rosas. También destacan valeses como *Cherie yo te amo* y marchas como *Esto es Paris*, que cuenta con una gran presencia de la tuba, uno de los instrumentos más usados por las *jazz band* estadounidenses de principios del siglo XX.

Hasta donde nos permitió esta investigación podemos concluir que las anteriores piezas pertenecieron a ese primer disco. Sin embargo, en nuestra investigación en la Fonoteca también encontramos piezas que fueron grabadas posteriormente por Posadas. Por ejemplo, la Jazz Band Posadas grabó *Imposible* de Agustín Lara y el tango *Júrame* de la célebre compositora mexicana María Grever, y los lanzó bajo la etiqueta de discos *Artex* en 1929. También resulta interesante la versión de la Jazz Band Posadas del vals *El faizan* compuesto

participado en la primer transmisión radiofónica mexicana durante 1923, junto al famoso Manuel M. Ponce. En este mismo contexto Barajas participó en *El Universal Ilustrado* como articulista sobre música popular. De él destacan un par de artículos de 1927 donde expone su interés por las jazz-band y por la música fox-trot. Algo que también se notaba en su práctica pedagógica, puesto que en los recitales finales de sus alumnos del Conservatorio, Barajas los incentivaba a interpretar música moderna como tangos.

por Miguel Lerdo de Tejada, que fue comercializado por discos *Columbia*. Esto, quizá, como un homenaje a la trayectoria previa de Guillermo Posadas como segundo director de la Típica Lerdo de Tejada.

Aunque no hay que olvidar la amplia participación que tuvo Guillermo Posadas y su agrupación con discográficas transnacionales como *Victor* o *Columbia*. Solo con echar un vistazo al catálogo del Discography Of American Historical Recordings, se puede dar cuenta del gran trabajo que tuvo Posadas como compositor y arreglista de las anteriores compañías discográficas.

Entre 1922 y 1930, Posadas trabajó, en diferentes funciones, para varias sesiones de grabación de la *Victor*. Por un lado, Posadas se desarrolló como compositor, como con la ya mencionada *Noche feliz* que grabó con Caruso, pero también colaboró con orquestas como la International Novelty Orchestra con dos de sus valsés, *Sufrimiento de amor* de 1922 y *Abandonado* de 1923.

Además, en 1926 arregló la pieza *Flor de amor* para que Margarita Cueto la interpretara vocalmente. En ese mismo año también arregló *Diáfanas y la Marquesita de pompadour* para la Orquesta Internacional.

En 1929, Posadas destacó en su faceta como líder de la Orquesta Posadas grabando para la *Victor* tres piezas más. Por un lado la anteriormente analizada *Oración de la tarde*. Posteriormente se grabó *Muchacha*. Un *fox-trot* compuesto por Agustín Lara que utilizaba dos saxofones de diferentes registros armónicos para construir su melodía principal. Lo interesante es que esta canción contaba con secciones improvisatorias de violín, saxofón y trombón. Sin olvidar a *Quiero*, que era un vals de ritmo lento que se va conformando melódica y armónicamente mediante el contrapunteo melódico de violín, saxofones y trombones, mientras el banjo y la tuba mantienen el ritmo ternario del vals.

El catálogo del Discography Of American Historical Recordings también expone que, entre 1930 y 1940, Posadas grabó 20 piezas para la *Victor* con la Orquesta Tropical de Guillermo Posadas y Juan Arvizu. Estas grabaciones son testigo del vínculo laboral que nuestro banjista comenzó a fraguar con la *XEW* a partir de 1930.

Con la emergencia del emporio radiofónico de los Azcárraga, varios compositores mexicanos de música popular comenzaron a tener trabajos más constantes. Muchos de ellos pudieron grabar con la *Victor* gracias a la alianza empresarial que esta tuvo con la *XEW*. En virtud de la asociación familiar que se fraguó entre Emilio Azcárraga Vidaurreta y Patricio Milmo, que fue el gerente general de la *México music co*, filial de la *Victor* en México.²⁶⁷

Al igual que Posadas, muchos músicos populares de principios del siglo XX transitaron laboralmente de las carpas teatrales y los cinematógrafos a los estudios de la *XEW* y de la *Victor*. Con ello, el negocio de la música popular se fue expandiendo hacia diversos sectores de la sociedad mexicana posrevolucionaria, permeando incluso los imaginarios colectivos de las comunidades rurales. Por lo anterior, en el siguiente apartado hablaremos de los últimos trabajos discográficos que tuvo Guillermo Posadas con la *Victor*, pero contextualizándolos en torno a la emergencia de la industria radiofónica mexicana.

4.3.2 Orígenes de la radio mexicana.

La industria radiofónica mexicana fue fundamental para la profesionalización de muchos de los músicos amateurs de las *jazz band* mexicanas. Cuando los directores de este tipo de orquestas entraron a trabajar a la *XEW*, desarrollaron un estilo más adecuado a los estereotipos nacionalistas de la música popular en la gran industria radiofónica. Es decir, se avocaron a la interpretación de canciones rancheras, danzones y el bolero romántico. Géneros musicales que radiodifusoras como la *XEW* trataron de difundir masivamente como los símbolos de la mexicanidad. Ya que la gran W fue la primera radiodifusora en implementar un modelo comercial que estuvo apuntalado desde la explotación de la música popular.

Las primeras radiodifusoras capitalinas que se fundaron en los años veinte no tenían tan claro y establecido este fin de explotación comercial. Incluso hubo estaciones que buscaron difundir los programas gubernamentales que empezaban a surgir durante los gobiernos sonorenses. En este sentido, la *XEW* sentó las bases para la conformación de una radio mexicana con fines comerciales y conformada como toda una “industria cultural”.

A continuación, daremos una pequeña reseña histórica de la radio mexicana que nos permita entender la emergencia de la *XEW*. Posteriormente, hablaremos del vínculo que tuvo

²⁶⁷ Ricardo Pérez Montfort, *Avatares del nacionalismo cultural*, *Op Cit*, p. 101

Guillermo Posadas con los cantantes que trabajaban en la gran W, mediante las grabaciones fonográficas que produjo *Victor* durante los años treinta.

La radiodifusión en México tiene una historia de casi cien años. Esta comenzó en 1921 con las primeras transmisiones radiofónicas experimentales, que se llevaron a cabo en la ciudad de Monterrey, Nuevo León, con el auspicio del gobierno regiomontano. No obstante, estas tuvieron una recepción muy escasa, casi nula.²⁶⁸ Sin embargo, la primera transmisión radiofónica privada que se dio en México, corrió a cargo del Dr. Adolfo Enrique Gómez Fernández, que transmitió un programa radiofónico bien establecido, con interpretaciones musicales, desde el teatro Ideal. No obstante, esta transmisión solo pudo ser escuchada en las instalaciones del Palacio de Bellas Artes.²⁶⁹

Lo cierto es que la radiofonía mexicana se fue adecuando al sistema de las industrias culturales gracias a la fundación de la estación *CYL* en 1923, que también fue conocida como *El Universal Ilustrado-Casa de la Radio*. Un proyecto impulsado por el director de *El Universal Ilustrado*, Carlos Noriega Hope, y por el empresario Raul Azcárraga Vidaurreta, hermano de Emilio Azcárraga.

Dicha estación se inauguró el 8 de mayo de 1923 con una potencia de onda bastante escasa, de poco menos de 365 metros. Aun con ello, al cumplir las 10 pm de aquel día, comenzó la primera transmisión de esta radiodifusora con un festejo que contó con la participación de Manuel Maples Arce y su poesía radiofónica, y con un par de discursos de Emilio Azcárraga y Carlos Noriega Hope. Además de música del guitarrista Andrés Segovia, Celia Montalbán, Manuel Barajas y el célebre Manuel M. Ponce. Cabe mencionar que esta transmisión fue financiada, en parte, por la casa Sanborns.²⁷⁰

Para entender las implicaciones “modernas” que algunos intelectuales de la época leían en la fundación de esta estación, retomaremos un poco de lo recitado por el poeta estridentista, Maples Arce. En “el poema de la radiofonía”, resalta un verso que vinculaba los adelantos científicos radiofónicos con símbolos culturales de la “modernidad americana”

²⁶⁸Berenice Valdés, “El papel de la XEW a través del tiempo: trayectoria, objetivos y audiencia”, tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004, p. 13

²⁶⁹ *Ibidem*.

²⁷⁰ Edna Carrión, Carlos Villasana, *La inauguración de la primera estación transmisora en México*, <https://www.eluniversal.com.mx/mochilazo-en-el-tiempo/la-inauguracion-de-la-primera-estacion-transmisora-en-mexico> [consultado el 28/agosto/2023]

como la *jazz band*. Mismos que eran considerados por el autor como elementos que contaban con cierta decadencia de los tiempos modernos:

Sobre el despeñadero nocturno del silencio
 las estrellas arrojan sus programas
 y en el audión inverso del ensueño
 se desprenden las palabras olvidadas

Las antenas insomnes del recuerdo
 recogen los mensajes
 inalámbricos
 de algún adiós deshilachado

Ahora es el “*Jazz band*”
 de Nueva York;
 son los puertos sincrónicos
 florecidos de vicio
 y la propulsión de los motores

Manicomio de Hertz, de Marconi, de Edison!

El cerebro fonético baraja
 la perspectiva accidental
 de los idiomas: Hello!
 una estrella de oro
 ha caído en el mar.²⁷¹

Este poema, así como la música y los discursos de esta transmisión, fueron escuchados por las pocas personas que podían costear un radio en aquel momento. Estos aparatos se conocían como “Galenas” y eran construidos a base de plomo y azufre.²⁷²

²⁷¹ Manuel Maples Arce, “T.S.H Poema de la radiofonía”, en *Universal Ilustrado*, 5 de abril de 1923, México, p. 19.

²⁷² Berenice Valdés, *Op Cit*, p. 13

Además, fueron distribuidos por La Casa de la Radio, la propia empresa de Azcárraga, con un precio de 12 pesos, una cantidad bastante alta para la mayoría de la población.²⁷³ Lo claro es que con estas medidas la familia Azcárraga fue articulando su poderío radiofónico.

Tomando como inspiración a la *CYL*, a mediados de los veinte se fundaron otras estaciones que fueron engrosando la oferta radiofónica de la Ciudad de México. En 1923 se fundó la *CYB*, una estación que se formó con los capitales de la empresa cigarrera *Buen Tono*. A diferencia del proyecto empresarial de la *CYL*, esta radiodifusora comenzó a posicionarse entre el gusto popular por obsequiar aparatos radiofónicos mediante concursos.²⁷⁴ En las cabinas de “la B más grande de México”, que pudo ser la estación más popular de aquella década, pasaron personajes importantes de la cultura popular mexicana que se volvieron sumamente famosos en la *XEW*, como Pedro Infante, Mario Moreno “Cantinflas”, Joaquín Pardavé y Fanny Anitúa.²⁷⁵

Durante el año de 1924, y emulando el ejemplo del periódico *El Universal*, se fundó la estación *CYX* con capitales del *Excelsior*.²⁷⁶ Mientras que en 1925 la Secretaría de Educación Pública, con Moises Saenz al mando, impulsó la creación de la *CZE*. Una estación oficialista del estado posrevolucionario que buscó promover la cultura mediante conferencias y conciertos, pero también dedicada a brindar información de interés general, como el servicio meteorológico y las campañas de higiene del gobierno.²⁷⁷ Cabe destacar que en una fotografía de Agustín Víctor Casasola de principios de los treinta, encontrada en la Fototeca Nacional, se puede apreciar una *jazz band* grabando para los micrófonos de las *CZE*. Resulta curioso que las *jazz band* mexicanas obtuvieron trabajo en las primeras radiodifusoras mexicanas, incluso en las financiadas por el estado mexicano.

También en 1924, la *General Electric* fundó la *CYJ*, una estación de suma importancia, que se convirtió en 1930 en la primera radiodifusora en México que transmitió noticias diariamente.²⁷⁸ Lo que provocó que para 1926 ya operaran alrededor de 16 radiodifusoras en todo el país.²⁷⁹

²⁷³ *Ibidem*.

²⁷⁴ *Ibidem*, p. 17-18

²⁷⁵ Ricardo Pérez Montfort, *Avatares del nacionalismo cultural*, *Op Cit*, p. 100

²⁷⁶ *Ibidem*, p. 18

²⁷⁷ Irma Lombardo, “Los orígenes de la radio en México y la influencia de la *XEW* en los años 30”, tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 1984, p. 110

²⁷⁸ Berenice Valdés, *Op Cit*, p. 19

²⁷⁹ Ricardo Pérez Montfort, *Avatares del nacionalismo cultural*, *Op Cit*, p. 100

Otro hecho de suma relevancia fue la “Conferencia Internacional de Telecomunicaciones” que se celebró en 1929, donde se le asignó a México los prefijos XE y XF. Lo que obligó a las anteriores radiodifusoras a cambiar su nombre, por ejemplo, la *CYB* se convirtió en la *XEB*. En esta misma conferencia se difundió el modelo industrial y empresarial de la radio que había tenido tanto éxito en los Estados Unidos. El cual, fue emulado por la *XEW*.

Por ello, a partir de 1930 la radio mexicana comenzó su etapa de mayor esplendor capitalista. La empresa de Emilio Azcárraga Vidaurreta se encargó de delinear el modelo de negocios para explotar la música popular mexicana mediante la producción radiofónica. El investigador Raul Navarro argumenta que el éxito comercial de la *XEW* se debió a dos factores: por un lado, a que esta se adecuó al modelo radiofónico estadounidense que se difundió en la “Conferencia Internacional de Telecomunicaciones”, y por el otro a que la *XEW* tuvo un gran apoyo por parte de la empresa *Victor*. Esto porque Emilio Azcárraga Vidaurreta también era accionista de la *Mexico Music Co.*, filial de la empresa fonográfica estadounidense antes mencionada.²⁸⁰

La *Victor*, con su filial mexicana, buscaron promover el consumo masivo de los aparatos radiofónicos que ellos mismos producían. Para ello, Azcárraga se abocó a fundar una radiodifusora que copiara el exitoso modelo de la *CYB*, pero con un claro énfasis en la generación de dinero mediante la explotación de la publicidad.²⁸¹ Ya que la *CYB* no le pagaba con dinero a los artistas que presentaba en sus cabinas. Por ello, muchos programas de la *XEW* fueron patrocinados por empresas como *Picot*, *Palmolive* y *Nescafe*. Tal como el caso del *Cancionero Picot* o de *Colgate Palmolive Peet*.²⁸²

El modelo de negocios de la *XEW* se fue consolidando entre los gustos de los radioescuchas mexicanos, difundiendo en sus cabinas una visión estereotípica bastante discutible del México ranchero, que tenía el objetivo de satisfacer el consumo del turismo extranjero.²⁸³ Sin dejar de hacerle el juego al poder político, la W permeó las consciencias de

²⁸⁰ Raúl Navarro, “Desde México, la voz de Norte América para América Latina: la imposición del modelo comercial estadounidense de radiodifusión, a través de los empresarios “nacionales” en *El Cotidiano*, Universidad Autónoma Metropolitana plantel Azcapotzalco, no.181, 2013, p. 38.

²⁸¹ Berenice Valdés, *Op Cit*, p. 29

²⁸² *Ibidem*, p. 26.

²⁸³ Ricardo Pérez Montfort, *Avatares del nacionalismo cultural*, *Op Cit*, p. 104

la población mexicana, con una extraña síntesis entre la imposición ideológica de la cultura nacionalista del poder y el gusto genuino del pueblo mexicano por algunos referentes musicales surgidos de la *XEW*.²⁸⁴ Simplemente habría que pensar en la gran importancia que tuvo la *W* para el impulso de la carrera de personalidades de la talla de Agustín Lara, Toña la Negra, Los Panchos, etc.

4.3.2.1 La *XEW* Y Guillermo Posadas

La *XEW* fue una empresa fundamental para la difusión masiva de los estereotipos de la música “nacional” que se fueron generando en las carpas del teatro de revista y en los medios de comunicación escrita. Por ejemplo, Juan S. Garrido, con un tono ciertamente adulador, afirma que la labor de Emilio Azcárraga fue fundamental para la difusión de la música mexicana. Garrido afirma que la fundación de la *XEW* incentivó la actividad creativa de muchos compositores nacionales:

Los compositores (mexicanos) se beneficiaron con la difusión de las obras y se convirtieron en un factor importantísimo e indispensable en la continuidad de este prodigioso medio de divulgación. Además encontraron en Azcárraga a un fervoroso admirador de la música nacional. La inauguración de *XEW* vino a enaltecer en forma directa la función del compositor mexicano y esto trajo lógicamente mayor demanda por la música de autores nacionales, quienes se esmeraron en producir más y mejores canciones...²⁸⁵

Para la generación de Garrido, la *XEW* fue una fuente de trabajo que, aunque no siempre fue bien remunerada, empleó a una cantidad importante de músicos y cantantes mexicanos. En sus primeros años de existencia, la *XEW* tuvo entre sus filas a compositores y músicos como Agustín Lara, Jorge del Moral, Mario Talavera, Manuel “Tacos” Treviño, Ana María Fernández, Juan Arvizu y Pedro Vargas. Lo interesante es que algunos de ellos, sobre todo cantantes como Ana María Fernández y Juan Arvizu, contaban con cierta formación clásica y tenían gran calidad vocal.

Muchos de los artistas de la *XEW* trabajaron previamente en las carpas de teatro de revista y en los cinematógrafos. Por ello, los primeros programas de radio mexicana tomaron

²⁸⁴ *Ibidem*, p. 109

²⁸⁵ Juan S. Garrido, *Op Cit*, p. 67

muchos personajes y elementos musicales de los ambientes del teatro de género chico.²⁸⁶ Solo basta dar un vistazo a la nota de prensa que publicó el *Excelsior* el 19 de septiembre de 1930 para conmemorar la inauguración de la *XEW*, para darnos una idea de la cantidad de artistas que la *XEW* se agenció de los teatros de revista:

La famosa contralto Josefina Aguilar, el compositor de moda Agustín Lara, La Orquesta Típica de Policía, dirigida por el maestro Miguel Lerdo de Tejada. El Doctor Alfonso Ortiz Tirado, la pianista Ofelia Lurosa. El tenor Juan Arvizu y trovadores como “el pecos” y la Orquesta Típica de Argentina, alternando con el Trío Típico Nacional, ejecutaron brillantemente composiciones de Carlos del Castillo, Manuel M. Ponce, Agustín Lara, Jorge del Moral, Jesús Corona, Lerdo de Tejada, Barcelata y Ricardo Castro.²⁸⁷

Por la alianza empresarial entre la *XEW* y la *Victor*, muchos músicos y cantantes mexicanos que se incorporaron a las filas de la *W* pudieron grabar gran parte de su repertorio de los años treinta para la *Victor*. Sin olvidar que la discográfica nacional *Peerless*, también aliada de la *XEW*, comenzó a posicionarse en el mercado musical durante los años treinta. No obstante, la hegemonía de *Victor* fue clara. De ello hay varios ejemplos. Si revisamos el catálogo del *Trío Garnica Ascencio* que se encuentra en la *Discography Of American Historical Recordings*, salta a la vista que este famoso trío grabó su obra casi en su totalidad con *Victor*. Lo mismo sucede con el trabajo de Juan Arvizu, Margarita Cueto o con el propio Guillermo Posadas.

Guillermo Posadas trabajó cercanamente con los artistas de la *XEW*. Tanto que tres de los participantes de su concierto inaugural fueron sus colaboradores directos. Me refiero a Agustín Lara, Miguel Lerdo de Tejada y Juan Arvizu. Según los archivos sonoros de la Fonoteca Nacional, Posadas orquestó obras de Lara como *Azul* y *Viviré para ti* en 1934. En ese mismo año trabajó la canción *Sortilegio*, que es una composición del famoso director Luis Arcaraz, y que era interpretada vocalmente por el tenor Juan Arvizu. Sin olvidar que Posadas también registró *Desilusión* de Arcaraz en esos mismos años.

²⁸⁶ Ricardo Pérez Montfort, *Avatares del nacionalismo cultural*, *Op Cit*, p. 99.

²⁸⁷ Redacción, “Brillante concierto inaugural de la estación de radio *XEW*”, en *Excelsior*, 19 de septiembre de 1930, México, p. 3.

Entre Arvizu y Posadas existió una alianza musical muy interesante. Juan Arvizu, apodado “el tenor de la voz de seda”, entró en 1922 al Conservatorio Nacional para estudiar canto. Entre 1922 y 1940 desarrolló su carrera como cantante para obras de teatro de revista del *Teatro Lírico*. Entre las carpas de la empresa de Pepe Campillo conoció a Agustín Lara y cantó muchas de sus primeras composiciones, mayormente tangos. Con Lara consiguió mucha fama en programas de la XEW durante los treinta. Lo que le permitió hacer giras en Argentina, donde fue sumamente conocido. Incluso tuvo el privilegio de participar en el primer programa emitido por la *Radio el Mundo* de Buenos Aires en 1935.

A mediados de los treinta Posadas y Arvizu formaron la Orquesta Tropical de Guillermo Posadas, que grabó, entre 1936 y 1938, alrededor de 10 piezas para la *Victor*. Entre las que destacan una versión del *Farolito* de Lara de 1936, *Serenata mexicana* del mismo año, y la composición *Damisela encantadora* de Ernesto Lecuona.

La Orquesta Tropical de Guillermo Posadas también trabajó con Pedro Vargas, otro de los cantantes referentes de esta primera etapa de la XEW. Vargas inició su carrera en 1928 trabajando en el Teatro Esperanza Iris, formando parte del elenco de la ópera *Cavallería rusticana* de Pietro Mascagni. En ese mismo año trabajó con la Orquesta Típica Lerdo de Tejada en una gira por Chicago, y grabó con esta la canción *Primer amor*, su primer registro fonográfico.²⁸⁸ Posteriormente, formó parte de las primeras emisiones de la XEW, donde se dedicó a interpretar piezas de Gonzalo Curiel, Agustín Lara, María Grever, Mario Talavera y Alfonso Esparza Oteo, entre muchos otros.²⁸⁹ Cabe mencionar que Vargas también participó en las primeras emisiones de la *XEW Television*, posteriormente llamada *Televisa*, donde tuvo un programa llamado *Estudio de Pedro Vargas*.²⁹⁰ Por ello, este ha sido uno de los cantantes más cercanos al emporio de los Azcárraga desde sus primeros años.

Con Vargas, la orquesta de Posadas grabó la canción *Castigo* de Mario Álvarez y una interesante versión de *Estrellita* de Manuel M. Ponce, ambas grabaciones salieron a la venta en 1940 por la *Victor*. Lo interesante de estas piezas es que fueron lanzadas al mercado después del fallecimiento de Posadas en 1938. Quizá fueron piezas inéditas grabadas años

²⁸⁸ Yolanda Moreno Rivas, *Op Cit*, p. 178

²⁸⁹ *Ibidem*, p. 179

²⁹⁰ *Ibidem*.

antes que la *Victor* decidió comercializar hasta 1940. No obstante, valdría la pena seguir investigando un poco más al respecto.

Posadas también trabajó con otros artistas que se volvieron sumamente famosos en la *XEW*. Con la cantante Ana María Fernández, que se convirtió en una de las primeras intérpretes de Agustín Lara, grabó *Deseo* y *Vidas cruzadas* para la discográfica *Peerles*. Con esta misma empresa, Posadas registró en 1933 el bolero *Mañanita* y el fox-trot *Hastío*, que fueron interpretadas vocalmente por Luis G. Roldán. Un intérprete descubierto por Miguel Lerdo de Tejada que comenzó su carrera trabajando para la *XEW*, donde cantó recurrentemente en *La Hora Azul* de Agustín Lara.

En ese mismo contexto, el director de la *Orquesta Tropical* también acompañó a la cantante Pepita Embil, madre de Plácido Domingo, con una interesante versión orquestada de *Borrachita* de Tata Nacho.

Guillermo Posadas también fue parte de la primera emisión del programa de la *XEW* “La hora calendario artístico”, que se celebró el 7 de enero de 1931, de 10 a 11 pm. En este evento radiofónico se presentaron Ana María Fernández y Juan Arvizu interpretando dos piezas: *Flor* y *Si yo pudiera*. Sin olvidar que en esta transmisión también estuvieron Manuel “Tacos” Treviño de la Tacos Jazz Band, Guty Cárdenas, Agustín Lara y la Orquesta hawaiana de Guillermo Posadas. Todos ellos, artistas provenientes del ambiente cabaretero y de las carpas del teatro de revista.

Sin embargo, el trabajo de Posadas en la *XEW* no se redujo al acompañamiento musical de cantantes famosos, pues incluso su orquesta incursionó en la publicidad comercial. En 1932 la orquesta Guillermo Posadas trabajó como intérprete de una composición que sirvió como jingle promocional del Jabón Azteca. Cabe mencionar que esta pieza fue compuesta por personalidades de la talla de Emilio Tuero, Carlos Martínez Gil y Juan José Espinoza Guevara.

Guillermo Posadas no llegó a obtener la fama de sus colaboradores porque falleció en 1938 a la edad de 51 años. Caso contrario al caso de Arvizu, Lara, Vargas o el propio Roberto “Tacos” Treviño, que fue un director de *jazz band* que desarrolló su carrera musical en muchos de los sitios donde la Jazz Band Posadas también tocaba. Incluso si echamos un ojo

al programa del XXV aniversario de la *XEW* destacan las participaciones de Agustín Lara, Pedro Vargas y hasta del propio “Tacos” Treviño.

De no haber fallecido en 1938, es muy probable que Posadas hubiera desarrollado una carrera importante en la *XEW*, y quizá hubiera participado en aquel programa conmemorativo como uno de los directores de orquesta que fundaron la radiodifusión mexicana. Lamentablemente ha ocurrido lo contrario, ya que su nombre ha sido prácticamente borrado de la poca historiografía mexicana que habla sobre la música popular.

No obstante, la muerte temprana de Posadas no borra su gran trayectoria. Incluso, tomando su caso nos fue posible narrar brevemente el devenir de las industrias culturales en aquel momento. Las cuales, estaban articuladas entre sí, conformando una especie de conglomerado de “industrias culturales” bastante activas. Eventualmente, todo este escenario cultural desapareció gracias a la consolidación de la *XEW* y al monopolio que esta configuró a mediados del siglo XX.

Posadas fue uno de los directores más reconocidos del movimiento “*jazzbandista*” mexicano, gracias a los vínculos que tuvo con Miguel Lerdo de Tejada y con la *Victor*. La Jazz Band Posadas se caracterizó por el manejo de un repertorio de música “moderna” que combinaba las posibilidades tímbricas y melódicas de los instrumentos *jazz bandistas* con la interpretación de danzones, tangos y *fox-trot*, pero también de valeses, trovas yucatecas y de música mexicana de compositores de la época. Todo ello fue plasmado en su primer disco, que fue lanzado por la *Compañía Nacional de Discos* en 1928. Hasta donde nuestra investigación nos permitió conocer, este trabajo fue uno de los primeros registros fonográficos en la historia de la música jazz mexicana.

Muchas de las piezas que interpretaron las agrupaciones de Posadas fueron composiciones originales de su líder. Sin embargo, sus orquestas también se especializaron en la orquestación de piezas de Agustín Lara, Guty Cárdenas, Alfonso Esparza Oteo, Tata Nacho, Luis Arcaraz y Emilio Donato Uranga. Compositores que se volvieron sumamente famosos en el ambiente cultural mexicano ya entrado el siglo XX, gracias al impulso de la *XEW* y del monopolio cultural que consolidó la familia Azcárraga en los medios mexicanos.

Cabe decir que todas estas colaboraciones fueron producto de la gran cercanía que Posadas fue fraguando con la *XEW* y con *Peerles*. Sin embargo, quedan pendiente resolver muchas preguntas sobre la trayectoria de la Jazz Band Posadas y sobre la vida de Guillermo Posadas, que podrían servir para nuevos proyectos de investigación que enriquezcan los relatos históricos de la música popular mexicana de principios del siglo XX.

Conclusiones

La *jazz band* fue un formato instrumental que nació a principios del siglo XX en las ciudades del sur de los Estados Unidos, como una expresión de los intercambios culturales que tuvieron los músicos afroestadounidenses, y *creole*, con las comunidades latinoamericanas y caribeñas. De esta síntesis surgieron dos de las características principales de la música de *jazz band*: la improvisación y el énfasis en el ritmo. Las cuales, fueron desarrollándose en las ciudades de Nueva York y Chicago durante los años veinte. Estos elementos también se encuentran en las danzoneras y en otros formatos orquestales de Cuba. Ya que estos emanan de la célula rítmica de la habanera-tango que fue utilizada para el desarrollo del tango y el *fox-trot*.

Sin embargo, toda esta influencia *creole* y caribeña, quedó un poco al margen durante los años veinte. Cuando las industrias, cinematográfica, radiofónica y fonográfica, popularizaron el término *jazz* como un elemento musical “moderno”, propio del *American Way of Life* y de la vida urbana, que formaba parte de las modas y estilos que se difundían en Hollywood y Broadway. Por ello, algunas identidades de género como las *flapper*, fueron sumamente cuestionadas, ya que ponían en jaque los estereotipos decimonónicos de la moral femenina. Así como los bailes “*charleston*”, que escandalizaban a los públicos moralistas con sus pasos y contorsiones atrevidas.

En aquel momento los medios de comunicación estadounidenses comenzaron a hablar de la “Era del *jazz*”, como una estrategia publicitaria de las industrias culturales estadounidenses para vender una versión blanqueada y refinada de la música de la *jazz band*. En este sentido, destaca el primer disco de la Original Dixieland Jazz Band, que popularizó el formato instrumental del *jazz band* entre las orquestas típicas y populares de todo el continente americano. Así como la Paul Whiteman Orchestra, una orquesta de jazz que se volvió muy famosa en Latinoamérica a mediados de los veinte, y que hizo muchas giras por nuestra región. Ambas agrupaciones fueron muy populares en Latinoamérica gracias al apoyo de los *magazines* culturales de varios países.

Los movimientos “*jazzbandistas*” en Latinoamérica se manifestaron en el mismo contexto histórico en varias ciudades. Esta investigación analizó el caso de las capitales de Argentina, Brasil y Cuba, y encontramos que la *jazz band* arribó a cada uno de estos lugares

con algunas características específicas. En el caso argentino, permitieron “modernizar” las orquestas de tango de la “Guardia Nueva”, generando todo un movimiento de jazz bands argentinas que sedujo a algunos directores de tango bastante reconocidos como Francisco Canaro. En Brasil, se fundaron muchas *jazz band* que acompañaron a los carnavales, y que viajaron posteriormente a Europa a interpretar música brasileña tradicional con el formato *jazzbandista*. De ello, resalta el nombre de Pinxinguinha que fue el responsable de popularizar este formato instrumental entre el carnaval de Río de Janeiro. Mientras que en Cuba las *jazz band* han generado toda una tradición orquestal que continua hasta la fecha, y que prefiguró, en cierto sentido, la explosión del jazz-latino durante mediados del siglo XX. Por ello, en los años treinta se fundaron agrupaciones como la Orquesta Casino de la Playa, que se reivindica como parte de la tradición jazzbandista cubana.. En todos estos casos, la fuerza de la industria fonográfica estadounidense, *Victor* y *Columbia*, y el impulso de hoteles, cabarets y casinos, fueron fundamentales para la popularización de la *jazz band*.

Por su parte, el *jazz bandismo* mexicano se desarrolló en las carpas de teatro de revista acompañando musicalmente algunas obras que se burlaban de las modas estadounidenses. Mientras que en los *dancing* de los cinematógrafos y en los salones de baile, fue un espectáculo “moderno” que puso en predicamento a muchos de los estereotipos musicales del nacionalismo posrevolucionario. En aquel momento, la Ciudad de México estuvo imbuida en un contexto de creación cultural y artística, que trató de producir estereotipos culturales que permitieran la cohesión social del “pueblo” mexicano. Por ello, la *jazz band* y las expresiones culturales estadounidenses fueron atacadas como elementos que pervertían la consciencia del pueblo mexicano, y que eran un obstáculo para la consolidación del proyecto nacionalista vasconcelista. El cual, fue declaradamente antiyanqui.

La Jazz Band Posadas puede servir como la agrupación representante del *Jazzbandismo* mexicano, por su trayectoria en las emergentes industrias culturales. Sin olvidar, que también hubo una gran cantidad de *jazz band* mexicanas laborando en salones de baile, cinematógrafos y cabarets, entre las que destacaron la Tacos Jazz Band y la Jazz Band Escalante. De hecho, en todo nuestro tercer capítulo se muestra una cantidad importante de nombres y lugares relacionados con el “*jazz bandismo* mexicano”, para seguir investigando en un futuro.

Posadas utilizó los vínculos sociales y políticos que fraguó durante sus primeros años de carrera, trabajando para Lerdo de Tejada, para popularizar, entre los músicos capitalinos, los instrumentos y el sonido *jazzístico* que conoció en Nueva York. Sin embargo, Posadas se encontró con una Ciudad de México bastante influenciada por la música cubana y Latinoamérica.²⁹¹ Algo que definió el sonido que tuvo su *jazz band*, y que también permeó los repertorios de las *jazz band* mexicanas.

La Jazz Band Posadas orquestó *fox-trot*, tangos, danzones, trovas yucatecas, música ranchera y una cantidad interesante de valsos. Como testigo de ello, consultamos dos tipos de fuentes que nos ayudaron a comprender un poco el estilo “*jazzbandístico*” de Posadas. Las grabaciones fonográficas encontradas en la Fonoteca Nacional, nos permitieron conocer los temas que contenía su primer disco y nombrar las múltiples colaboraciones que tuvo Posadas con cantantes y compositores de la XEW a principios de los treinta. Por otro lado, la consulta de partituras hechas por Posadas para empresas como la *Wagner and Levien*, nos permitió analizar más detalladamente los recursos musicales e instrumentales que este director utilizaba para orquestar “*jazzbandísticamente*” las piezas de compositores de la época.

Nuestra tesis enfatiza la importancia que tuvo Guillermo Posadas y su Jazz Band Posadas en el ambiente cultural y musical de los años veinte. Sin embargo, resulta un poco desalentador que esta investigación sea la única que ha estudiado su trayectoria, aun cuando las fuentes sonoras y hemerográficas son claras al respecto.

En este sentido, consideramos que nuestro proyecto resulta inconcluso ya que queda mucho para seguir indagando en otras interrogantes sobre la obra musical de Posadas. Por ejemplo, hacen falta más datos sobre los integrantes de la Jazz Band Posadas, o definir algunos aspectos biográficos de Posadas que hoy día resultan meras hipótesis. Sin embargo, este proyecto, a nuestro parecer, cumplió uno de sus objetivos principales: rescatar del olvido la obra de Guillermo Posadas, como uno de los personajes fundamentales para el “*jazzbandismo* mexicano”, a cien años de la fundación de la Jazz Band Posadas.

²⁹¹ Gabriela Pulido, *Op Cit*, p. 64

Fuentes

Acosta, Leonardo, *Otra visión de la música popular cubana*, La Habana, Editorial Letras Cubanas, 2004, 267 p.

Adams, Willi Paul, *Los Estados Unidos de América*, Siglo XXI Editores, México, 1979, 493 p.

Adorno, Teodor, Horkheimer, Max, “La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas” en *Dialéctica del Iluminismo*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1988, p. 33-64

Albarrán, Arturo, *Por donde todos transitan. La Ciudad de México en las páginas de El Universal*, México, Secretaría de Cultura, 2016, 271 p.

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

_____, “Una Historia de esfuerzo y tenacidad contra todo pronóstico”, *International Jazz Archives Journal*, Universidad de Pittsburg, Pittsburg, 2000, no.2

Berendt, Joachim, *El Jazz*, México, Fondo de Cultura Económica, 1998, 901 p.

Blancarte, Roberto (compilador) *Cultura e identidad nacional*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Fondo de Cultura Económica, 1994, 424 p.

Broer, Lawrence, Walther, John, *Dancing Fools and Weary Blues, The Great Escape of the Twenties*, Ohio, Bowling Green State University Popular Press, 1990, p.36-134.

Cáceres, Juan Carlos, *Tango negro. La historia negada, orígenes, desarrollo y actualidad del tango*, Buenos Aires, Planeta, 2010, 208 p.

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

Coll, Julio, *Variaciones sobre el jazz*, Madrid, Ediciones Guadarrama, 1971, 238 p.

Collado, María del Carmen, *Dwight Morrow: reencuentro y revolución en las relaciones entre México y Estados Unidos 1927-1930*, México, Secretaría de Relaciones Exteriores, 2005, 255 p.

_____, “La mirada de Morrow sobre México: ¿preludio de la Buena vecindad?”, en *Secuencia revista de historia y ciencias sociales*, no.48, 2000, p. 209-224

Corona, Victor Manuel, “La orquesta típica de la Ciudad de México: origen y vínculos con el Conservatorio Nacional de Música”, *Academia*, p.45-46
https://www.academia.edu/42931710/Orquesta_t%C3%ADpica_y_m%C3%BAsica_culta_V%C3%ADctor_Manuel_Corona_Audelatt (consultado el 4 de abril del 2023)

Corti, Berenice, “Territorios, mapas y reconfiguraciones musicales desde el Sur. Para pensar un jazz latinoamericano”, *Revista Musical Chilena*, no. 229, 2018, p.13-32.

Corral, Rose, Stanton Anthony, Valender, James, *Laboratorios de lo nuevo: Revistas literarias y culturales de México, España y el río de la plata en la década de 1920*, México, Colegio de México, 2018, 451 p.

Cunha da Cruz, Ana Rosa, “El samba con S Un caso de transculturación entre Brasil y Argentina”, Tesis de maestría, Universidad Nacional de Rosario, 2017, 165 p.

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

_____, *La danza en México en el siglo XX*, México, Comisión Nacional para la Cultura y las Artes, 1997, 324 p.

De los Reyes, Aurelio, *Los orígenes del cine en México 1896-1900*, México, Fondo de Cultura Económica, 1983, 254 p.

_____, *Cine y sociedad en México 1896-1930*, vol. 2, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1993, 409 p.

_____, *Medio siglo de cine mexicano 1896-1930*, México, Trillas, 1997, 225 p.

De María y Campos, Armando, *El teatro de género chico de la Revolución mexicana*, México, INEHRM, 1956, 439 p.

Díaz, Jaddiel, “A las palabras ya no se las lleva el viento: apuntes para una historia cultural del fonógrafo en México (1978-1920)” en *Historia mexicana*, El Colegio de México, no. 46, 2016, p. 257-297.

_____, “Fonógrafos imperiales y voces nacionales: mujeres mexicanas entre discos, cilindros y mostradores (1877-1910)” en *Mexican Studies*, Universidad de California, no. 37, 2021, p. 197-231.

Discography Of American Historical Recordings, *Guillermo Posadas*, https://adp.library.ucsb.edu/index.php/mastertalent/detail/108164/Posadas_Guillermo (consultado el 5 de abril del 2022)

Discography Of American Historical Recordings, *Jack Green*, https://adp.library.ucsb.edu/index.php/mastertalent/detail/204004/Green_Jack (consultado el 5 de abril del 2022)

Derbez, Alain, *El jazz en México datos para esta historia*, México, Fondo de Cultura Económica, 2012, 827 p.

Delannoy Luc, *¡Caliente! Una historia del jazz latino*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001, 453 p.

Donatti, Carlos M. Tur, “Música, regiones e ideología: Argentina (1920-1960)” en *Cuadernos Americanos*, Universidad Javeriana, no.161, 1978, p. 155-164

Dueñas, Pablo, *Las Divas en el teatro de revista mexicano*, México, Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos, 1994, 224 p.

Dulles, John, *Ayer en México*, trad. Julio Zapata, México, Fondo de Cultura Económica, 1977 p. 654 p.

Estrada, Julio (coord.), *La música de México*, vol 4, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1984, 161 p.

Echeverría, Bolívar, (compilador), *La americanización de la modernidad*, México, ERA/UNAM/CISAN, 2008, 360 p.

Fagundes, Doris, “Samba, tango y cultura en tiempos de nacionalismo” en *Signo y Pensamiento*, Universidad Javeriana, Año 14, no.27, 1995, p. 33-42

Ferrer, Horacio, *El libro del tango, Buenos Aires. Arte popular de Buenos Aires*, Buenos Aires, Antonio Tersol editor, 1999, 930 p.

- Feather, Leonard, *The Book of Jazz*, 3ed., Nueva York, Laurel Edition, 1976, 317 p.
- Flores y Escalante, Jesús, *Historia Documental y gráfica del Danzón en México*, México, Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos A.C., 1993, 416 p.
- García, Brunelli, Omar, “La transición de la guarda vieja a la guarda nueva en el tango”, conferencia presentada en 1era. Jornada de lenguaje, literatura y tango, Buenos Aires, Argentina, 4 y 5 de agosto, 2016.
- Garramuño, Florencia, *Modernidades primitivas Tango, samba y nación*, Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2007, 270 p.
- Garrido, Juan, *Historia de la música popular en México 1896 – 1973*, México, Editorial Extemporáneos, 1974, 190 p.
- Giller, Marilia, “Breve panorama histórico del jazz en Brasil”, *Revista Musical Chilena*, no. 229, 2018, p.33-56.
- Gioia, Ted *Historia del jazz*, trad. Paul Siles, México, Turner, 2002, 608 p.
- Carolina González, “El tango en las primeras décadas del siglo XX. Prácticas y representaciones en movimiento: Buenos Aires-París-Buenos Aires”, *Revista Estudios del ISHiR*, Buenos Aires, Año. 8, no. 22, p. 1-23.
- Hernández, Ramiro “El Jazz en México a mediados del siglo XX”, *Revista Musical Chilena*, no. 233, 2020, p.28-48.
- Hobsbawn, Eric, *Historia del Siglo XX*, Barcelona, Crítica, 1995, 611 p.
 _____, *Gente poco corriente. Resistencia, rebelión y jazz*, Barcelona, Crítica, 2013, 336 p.
- Leymarie, Isabelle, *La música latinoamericana ritmos y danzas de un continente*, Madrid, Ediciones B, 1997, 128 p.
- Loeza, Guadalupe, *Clases medias y política en México*, México, Colegio de México, 1988, p. 65 – 92
- Lombardo, Irma, “Los orígenes de la radio en México y la influencia de la XEW en los años 30”, tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 1984, 164 p.

- M. Tur Donatti, Carlos, “Música, regiones e ideología: Argentina (1920-1960)” en *Cuadernos Americanos*, Universidad Javeriana, no.161, 1978, p. 155-164
- Malacara, Antonio, *Catálogo casi razonado del jazz en México*, México, Angelito Editor, 2005, 239 p.
- Malagón, Juan Carlos “*Jazz band en Cuba (1936-1958) Construcción simbólica e identidad híbrida*”, Tesis de maestría, Universidad de Valladolid, 2016, 114 p
- Mañón, Manuel, *Historia del Teatro Principal de México*, Edición facsimilar, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 2009, p. 464 p.
- Masini, Bernardo, *Un caudillo y dos periódicos Álvaro Obregón como modelo de la relación entre la prensa y el poder en la revolución mexicana*, México, Instituto Mora, 2016, 332 p.
- Mendoza, Raul, *Memoria de marimbistas. Marimbas tuxtlecas 1900-1980*, Tuxtla Gutiérrez, CONECULTA, 2015, 155 p.
- Mendoza, Gerardo, *Orígenes del jazz en México, 1923-1928 (Un acercamiento histórico desde El Universal Ilustrado)*. Tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2021, 161 p.
- Menanteau, Álvaro, “Jazz en Chile: su historia y función social”, *Revista Musical Chilena*, no. 210, 2008, p. 26-38.
- Miranda, Ricardo, “La zarzuela en México: *jardín de los senderos que se bifurcan...*” en *Cuadernos de música iberoamericana*, Universidad Complutense de Madrid, vol.2 y 3, 1996-1997, p. 451-473
- Moreno Rivas, Yolanda *Historia de la música popular mexicana*, 3ed., México, Editorial Patria, 201 p.
- Navarrete, Laura, *Excelsior en la vida nacional (1917-1925)*, México, UNAM, 2007, 207 p.

Navarro, Raúl, “Desde México, la voz de Norte América para América Latina: la imposición del modelo comercial estadounidense de radiodifusión, a través de los empresarios “nacionales” en *El Cotidiano*, Universidad Autónoma Metropolitana plantel Azcapotzalco, no.181, 2013, p. 37-46

Oliver, Rafael, “Travesía Hibridación y viajes del jazz en Colombia y su influencia en la música local” tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Javeriana, 2009, 116 p.

Ospina, Sergio, “Fonógrafos ambulantes: las expediciones de la *Victor Talking Machine* por América Latina, 1905- 1926” *Academia*, 2020, https://www.academia.edu/48929241/Los_g%C3%A9neros_de_la_m%C3%BAsica_cubana_Su_origen_y_evoluci%C3%B3n (consultado el 14 de julio del 2022)

Oñate, Abdiel., “La batalla por el Banco Central. Las negociaciones de México con los banqueros internacionales, 1920-1925” en *Historia Mexicana*, no. 4, 2000, p. 631-672

Pereira Armando, coord., *Diccionario de literatura mexicana siglo XX*, 2da. Ed., México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004, 530 p.

Pérez, Alicia, (coord.), *Diccionario Enciclopédico de Música en México*, Guadalajara, Universidad Panamericana, p.534

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

_____ (coord.) , *La cultura* (vol. IV de la colección *México contemporáneo 1808-2014*), México, El Colegio de México/ Fondo de Cultura Económica/Fundación Mapfre, 2015, 305 p.

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

_____, *Estampas del nacionalismo popular mexicano*, 2da ed., México, Ciesas, 2000, 238 p.

_____, *Avatares del Nacionalismo cultural*, México, Ciesas, 2000, 150 p.

_____, *Expresiones populares y estereotipos culturales en México. Siglos XIX y XX. Diez ensayos*, México, CIESAS, 2007, 324 p.

Pérez, Rocío, “La prensa cinematográfica de principios del siglo XX en México: el semanario Ilustrado” en *El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano*, Año 5, no. 9, 2014, 14 p.

Pineda, Adriana y Del Palacio, Celia (coord.), *La prensa decimonónica en México: objeto y sujeto de la historia*, México, Universidad de Guadalajara y Universidad Michoacana de San Nicolás Hidalgo, 2004, 312 p.

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

Ramos Thinorao, Jose, *Pequeña historia de la música popular (de la modinha a la canción de protesta)*, Brasil, Editorial Vozes, 1975, 238 p.

Rashkin, Elisa, “Mujeres, modernidad y la cultura de consumo en la narrativa estridentista” en *UniDiversidades*, Año 4, no.15, 2014, p. 40-50

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

Rodríguez, Armando, “Los géneros de la música popular cubana. Su origen y evolución”, *Academia*, 2019,

https://www.academia.edu/48929241/Los_g%C3%A9neros_de_la_m%C3%BAsica_cubana_Su_origen_y_evoluci%C3%B3n (consultado el 14 de julio del 2022)

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

Romero, Raúl, *Música popular y sociedad en el Perú contemporáneo*, Lima, Pontificia Universidad Católica del Perú, 2015, p. 430-446

- Saborit, Antonio, *El Universal Ilustrado Antología*, México, Fondo de Cultura Económica, 2017, 414 p.
- Serna, Ana María, “Prensa y sociedad en las décadas revolucionarias (1910-1940)”, en *Secuencia revista de historia y ciencias sociales*, no.86, 2014, p. 111-149
- _____, “Periodismo, Estado y opinión pública en los inicios de los años veinte (1919-1924)”, en *Secuencia revista de historia y ciencias sociales*, no.68, 2007, p. 57-85
- Serrano, Pablo, *Los Tratados de Bucareli y la Rebelión delahuertista*, México, Secretaría de Educación Pública, INEHRM, 2012, 91 p.
- Sevilla, Amparo, *Los templos del buen bailar*, México, CONACULTA, 2003, 159 p.
- _____, “Aquí se siente uno como en casa: los salones de baile popular de la Ciudad de México”, en *Alteridades*, vol. 6, no. 11, 1996, p. 33-41
- Schuller, Gunter, *El Jazz sus raíces y desarrollo*, Buenos Aires, Editorial Victor Leru, 1973, 412 p.
- Schuster, Marc, Krick-Aigner, Kirsten, *Jazz in World: European (Non-) Fiction*, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2018, 464 p.
- Schneider, Luis Mario, *El estridentismo la vanguardia literaria en México*, México , Universidad Nacional Autónoma de México, 1999 , 205 p.
- Solano, Jairo, “La influencia del arquetipo *jazz band* y la guaracha en la evolución de la música popular del Caribe colombiano” en *Huellas*, Universidad del norte de Barranquilla, no.67 y 68, 2002, p. 46-54.
- Sosenski, Susana, “Diversiones malsanas: el cine y la infancia en la Ciudad de México en la década de 1920” en *Secuencia revista de historia y de ciencias sociales*, Instituto de Investigaciones Dr. José María Luis Mora, no.66, 2006, p. 35-64
- Tamariz, María “Ageing culture el surgimiento de una edad social Danzoneros en la Ciudad de México”, tesis de maestría, El Colegio de México, 2014, 239 p.
- Tejeda, Darío, “El proceso fundacional del jazz dominicano”, *Revista Musical Chilena*, no. 229, 2018, p. 57-78.

Tenorio, Mauricio, *“Hablo de la ciudad” Los principios del siglo XX desde la Ciudad de México*, México, Fondo de Cultura Económica, 2017, 598 p.

Tirro, Frank, *Historia del jazz clásico*, trad. Antonio Padilla, Barcelona, Ediciones Robin Book, 2007, 364 p.

Trouillot, Michel Rolph, *Trouillot Remixed*, Durham, Duke University Press, 2021, 442 p.

Valdés, Berenice, “El papel de la XEW através del tiempo: trayectoria, objetivos y audiencia”, tesis de licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México, 2004, 117 p.

Vázquez, Cynthia Alejandra, “Análisis del vestido de la mujer de clase alta del Porfiriato, a través de la imagen de Carmen Romero Rubio de Díaz (1890-1910)” tesis de maestría, El Colegio de Sonora, 2019, 74 p.

Vladimirovna, Marina, Rico, Horacio, “La zarzuela, un retrato emocional de la vida social” en *Contribuciones desde Coatepec*, Universidad Autónoma del Estado de México, vol. 0, 2019, p. 53-61

Wolfe, Bertram, *Portrait of Mexico*, Covici-Friede Publishers, Nueva York, 1937, 249 p.

Plataformas digitales

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

Derbez, Alain, *Más mezcla maistro o le remojo los adobes*, publicado el 15/junio/2016, <http://nofm-radio.com/2016/06/mas-mezcla-maistro-o-le-remojos-los-adobes-rima-con-lucha-el-jazz-en-la-capirucha-parte-1/>, [parte 2] <http://nofm-radio.com/2016/06/mas-mezcla-maistro-o-le-remojos-los-adobes-rima-con-lucha-el-jazz-en-la-capirucha-parte-2/>, (consultado el 19/octubre/2018)

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

Serralde, José María, “Música, músicos y cine en México miradas hacia una historia posible”, *Posgrado UNAM*, 2017, 35p.

http://www.posgrado.unam.mx/musica/div/cursos_eventos/2017/PDF/MiradasSerralde.pdf

(Consultado el 20 de junio del 2020)

The Swing Thing, dirigido por Alan Lewens, producido por Jacquie Hughes y Alan Lewens, Londres, BBC Four, 2013.