



NAVEGACIONES

Artículos de investigación

Introducción y desplazamiento de los músicos del jazz en México en el temprano siglo veinte

Arrival and Movement of Jazz Musicians in Mexico in the Early Twentieth Century

Ramiro Hernández Romero

Universidad Nacional Autónoma de México

ORCID: 000-0002-9038-5359

Correo electrónico: azrahero@yahoo.com.mx

Fecha de recepción: 05-07-2022

Fecha de aceptación: 11-01-2023

Resumen

Este artículo constituye un análisis de las relaciones de desplazamiento, las aportaciones musicales, interrelaciones, convivencia social y musical aplicado a los músicos mexicanos y su contacto con los afroamericanos, todo lo cual dio lugar a la introducción y la diseminación del jazz por el territorio mexicano. Partimos de la perspectiva de la dinámica cultural, en donde la transformación de la cultura es permanente. Se centra en el primer tercio del siglo XX, en el que intérpretes de México se integraron a la sociedad mexicana luego de una estancia en Nueva Orleans y en el que se profundizó su ir y venir entre los dos países.

Palabras clave: jazz, foxtrot, músicos mexicanos, músicos afroamericanos

Abstract

This article analyzes relations of displacement, musical contributions, exchange, and social and musical coexistence applied to Mexican musicians and their contact with African Americans that led to the introduction and spread of jazz throughout Mexico. Its perspective is that of cultural dynamics, in which the transformation of culture is permanent. It focuses on the first third of the twentieth century, a period in which interpreters from Mexico integrated into Mexican society after a stay in New Orleans, and in which interchanges between the two countries deepened.

Keywords: jazz, foxtrot, Mexican musicians, African American musicians

En este artículo se presenta un análisis de las relaciones de desplazamiento, las aportaciones musicales, las interrelaciones, la convivencia social y musical y los mecanismos de apropiación aplicado a los músicos mexicanos y su contacto con sus homólogos afroamericanos, lo cual dio lugar a la introducción del jazz en México. El concepto de cultura de Gilberto Giménez (2008, pp. 113-114), visto como desviación, innovación, extraversion y conversión permanente, nos es útil. Es decir, interesa analizar la dinámica cultural de los músicos que se generó no solo en el interior de un país, sino en su relación con otras zonas geográficas. Parto de la idea de que la interrelación y la vinculación cultural permanente entre los músicos de México y de Estados Unidos permitió el desplazamiento del jazz a lo largo del territorio mexicano. El propósito es conocer cómo los intérpretes mexicanos y afroamericanos lo difundieron y lo reprodujeron a inicios del siglo veinte.

A fines del siglo anterior se profundizaron la vinculación, la interrelación y el contacto entre los músicos y sus entornos culturales, principalmente por el avance de la tecnología. Al pasar a la nueva centuria, la modernidad estadounidense se impuso en gran parte de Latinoamérica, y en el territorio mexicano ello se fue dando de manera progresiva. Este fue un fenómeno de amplio alcance, en el que las experiencias de los músicos de jazz y las empresas de la industria político-mediática tuvieron notable importancia.

Los primeros decenios del siglo XX fueron años en que se revelaron, se expandieron y adquirieron ciertas particularidades los ritmos afroamericanos. Los propios músicos construyeron la cultura jazzística e impulsaron un acercamiento. La Revolución, en México, así como la pandemia de la gripe española y la Primera Guerra Mundial y sus consecuencias modificaron el tiempo en muchas partes del mundo. Esos acontecimientos y otros, debido a los alcances que hubo tanto en términos económicos como políticos y culturales, provocaron con el tiempo, entre otras cosas, cuestionamientos. Es decir, las nuevas condiciones generaron nuevas formas de ver la realidad. Lo que se mostraba antes ya no se observaba igual; se sumaron otros problemas.

El tiempo de los músicos, por tanto, también se transformó y inició un nuevo panorama musical que involucró cada vez más los ritmos afroamericanos. Nuestra interpretación histórica se sitúa en un tiempo transitorio,

una especie de coyuntura histórica, que Fernand Braudel llamó el tiempo breve: el acontecimiento, el individuo –es decir, la historia tradicional– que exalta el relato precipitado, dramático, de corto aliento (2002, pp. 139-140). Nos situamos en este periodo porque representa no solo un nuevo tiempo, sino un auge de los ritmos afroamericanos en Latinoamérica. Todo ritmo tiene la marca de su contexto, es decir, “el arte lleva la marca de su tiempo”, como dijo alguna vez Jacques Attali (2011, p. 14).

Los músicos mexicanos y afroamericanos a inicios del siglo XX

El contacto entre músicos afroamericanos y mexicanos –y con músicos de otras partes de América Latina y el Caribe en otro momento histórico– se dio por lo menos desde que estos viajaron y tocaron en varias ciudades de Estados Unidos, principalmente en Nueva Orleans. Desde entonces se iniciaron vínculos cercanos que llevaron a la introducción de la música afroamericana en México en los primeros decenios del siglo XX (Lugo, 2017, p. 78). Esas experiencias aportaron conocimientos y crearon, en parte, las condiciones para nuevas manifestaciones musicales.

Durante los años de la Revolución, la actividad musical y el desarrollo de la industria político-mediática permanecieron estancados o por lo menos no crecieron. Al iniciar el conflicto en 1910, la economía tuvo un receso que continuó en el decenio de 1920 (Womack, 2012, p. 23). Fuera de los años más violentos, la expansión económica siguió con regularidad, favoreciendo de alguna manera el desarrollo musical. Pero en el decenio de la Revolución, es decir, entre 1910 y 1917, cuando ocurrió el advenimiento de algunos músicos mexicanos al país, estos no encontraron condiciones favorables para su desarrollo.

Las líneas ferroviarias jugaron un papel central entre los grupos en conflicto, fenómeno que no fue ajeno a los músicos (Gorostiza, 2010, p. 10). Los trenes no solo facilitaron su movilidad, sino que sirvieron también como medios de expansión y de transmisión de la cultura musical afroamericana. De la misma manera, esto ayudó en la búsqueda de trabajo de quienes por decisión propia retornaron tras una larga o corta estancia en ciudades como Nueva Orleans, Chicago o Nueva York. En esos años se ge-

neralizó el uso militar del ferrocarril, tanto para el traslado de tropas como en calidad de una estrategia de la lucha armada. Los músicos y orquestas militares participaron en el bando con el que más simpatizaban o con el que eran obligados a participar, siempre haciendo música para complacer a ambos. Al mismo tiempo, las fuerzas federales y los diferentes grupos revolucionarios levantaban vías, volaban trenes e incendiaban estaciones, dificultando el desplazamiento de los músicos por el territorio (Taracena, 1992, p. 71). El camino de regreso, por tanto, fue complicado y tardado.

El conflicto también generó problemas mentales entre los combatientes, lo que se contrarrestó con la diversión y con la música. Desde el arribo de los músicos, estos se incorporaron a las orquestas militares a fin de tocar para las fuerzas que combatían. La facilidad para adherirse a estas orquestas y la falta de otro trabajo para los músicos favorecían su participación en las agrupaciones militares musicales. Sin embargo, en ocasiones se integraron de manera involuntaria, pues fueron obligados a acompañar a las tropas a lo largo del territorio donde se combatía (Rosas, 2016, pp. 76-78).

Las recurrentes olas migratorias conformadas por músicos mexicanos que viajaban de uno a otro lado de la frontera alimentaron la vinculación social que llevó a la conformación y a la expansión de la música afroamericana, transformando el panorama musical. Por el Caribe habían transitado numerosos músicos mexicanos y estadounidenses desde el siglo XIX, lo que continuó luego de la llegada de la nueva centuria (Pulido, 2017, p. 57). El transitar entre los dos países fue una interrelación continua, como se ve en el caso de los hermanos Lorenzo y Louis Tio Hazeur, músicos de origen mexicano radicados en Estados Unidos, quienes nunca rompieron su relación con el país latinoamericano. Mucho de esto se debía al racismo fomentado entonces por el gobierno estadounidense (Majfud, 2021). Los supuestos “enemigos” creados por los grupos de poder blancos serían no solo los afroamericanos, sino también los mexicanos y los pueblos originarios, y se estimularon las divisiones entre estos grupos para evitar que trabajaran juntos y generaran sentimientos de solidaridad. Además, se temía que estos grupos disputaran el poder político, y el miedo se trasmutó en odio hacia esas comunidades (Grunstein, 2005, p. 101). Es decir, se creó y se profundizó una especie de animadversión y de división entre las diferentes clases sociales y grupos raciales.

En ese contexto y a pesar de los efectos de tal propaganda, los herma-

nos Tio vivieron un momento de gran éxito en sus carreras musicales a inicios del siglo XX; sin embargo, la represión racial en Estados Unidos los obligó a migrar. La supremacía blanca, verdugo ideológico en las entrañas del capitalismo estadounidense, se manifestaba reprimiendo con violencia a la población afroamericana. Lorenzo Tio, su esposa Alice y sus hijos se mudaron de Nueva Orleans a Saint Louis, Mississippi. En ese entonces, afectado no solo por esas condiciones sino también por los cambios socioculturales que se dieron en la sociedad estadounidense, Lorenzo Tio intentó que su familia se situara en otra realidad en la que las relaciones sociales no estuvieran basadas en el color de piel y vio en México una posibilidad de lograr ese propósito. Su idea fue pasar al otro lado de la frontera e introducirse en el estado de Tamaulipas, donde Lorenzo había nacido en 1867 (Castañeda, 2007). En 1907 solicitó al cónsul mexicano en Nueva Orleans el permiso de entrada para él y su familia. En 1908, sin embargo, todavía en esa ciudad, enfermó antes de saber si las autoridades mexicanas le habían otorgado el permiso o no. Su salud empeoró al poco tiempo de contraer neumonía y murió el 10 de junio de 1908, de manera que el viaje de retorno se frustró y Alice y sus hijos decidieron permanecer en Nueva Orleans (Castañeda, 2007). Lorenzo Anselmo y Louis Raphael, no obstante, continuaron la profesión del padre entre México –Tamaulipas y Veracruz–, Cuba y Nueva Orleans. Sus descendientes, por su parte, nunca se alejaron de esa última región. Incluso durante la guerra en Cuba, uno de los nietos fue a la isla como parte de la banda musical del ejército estadounidense.

Los músicos y el jazz en la frontera norte de México

Con la distribución y venta de grabaciones procedentes del país vecino, en la mayor parte de la frontera norte de México se generó un nuevo contexto musical en el que empezó a escucharse música afroamericana, lo que se convirtió para los músicos mexicanos en un mecanismo de apropiación. La industria político-mediática estadounidense emprendió su expansión en territorio mexicano por medio de las grabaciones, lo cual impulsó la interacción humana y musical entre Estados Unidos y América Latina. De hecho, formó parte de un primer elemento que permitió a la música sinco-

pada y a los músicos que la ejecutaba establecerse a lo largo del territorio mexicano.

La construcción de una industria y la difusión del gusto por la música bastaron para la aceptación de nuevos ritmos; sin esto, habría sido casi imposible que se estableciera ese ambiente musical afroamericano. Antonio Malacara demuestra con datos empíricos cómo las vinculaciones e interconexiones del jazz y los músicos ya se daban en ciudades como Tijuana (Baja California) y Ciudad Juárez (Chihuahua) desde el segundo decenio (2016, p. 18). En Ciudad Juárez aparecieron bandas de jazz formadas por músicos no solo locales, sino también provenientes de las orquestas del Caribe, sobre todo cubanas. Gabriel Pareyón destaca a la Cuba Jazz Band, dirigida por José Novo, *el Negro Batista* (2006, p. 534). La expansión de la música afroamericana a través de los afrocubanos se conoce muy poco, pues apenas ha sido registrada. Desde el siglo anterior, los cubanos habían sido muy activos en el desarrollo de su música fuera del Caribe, sobre todo en el territorio mexicano. A Ciudad Juárez llegaban bandas cubanas procedentes tanto de Cuba como de Nueva Orleans, que no solo ejecutaban ritmos afroamericanos, sino también afroantillanos. A través de los propios músicos se dio un mecanismo de apropiación, pues los ejecutantes mexicanos retomaron elementos de las culturas musicales afroamericanas y afroantillanas que los músicos visitantes difundían en dicha ciudad.

En la ciudad de Tijuana, por su parte, se generó un intercambio musical entre músicos mexicanos y estadounidenses.¹ Los vínculos e interrelaciones en ese lugar dieron otro paso al desplazamiento de la música afroamericana hacia América Latina. Esto no ocurrió sin el desarrollo del comercio mediático estadounidense establecido desde fines del siglo XIX. El hipódromo en esta ciudad se inauguró en 1916 y poco después se contrataron intérpretes de flamenco, ragtime y blues (Taracena, 1992, p. 69).² Los salones de juego, prostíbulos, cantinas, bares y cafés, los cuales recibieron nombres en inglés, abundaron antes de la llegada de músicos afroamerica-

¹ “Ragtime” Billy Tucker, COAST DOPE, *The Chicago Defender*, 17 de julio de 1920, p. 6, columna 6.

² Dos años después, es decir, en 1918, se convertiría en un espacio para aislar a los enfermos de virus aviar H5N1, llamada también gripe española.

nos y de la formación de los nuevos intérpretes mexicanos.³ Este fue otro elemento que permitió a los músicos y a la música sincopada establecerse, logrando incluso cierta independencia con respecto a la industria donde laboraban.

El pianista Jelly Roll Morton, por ejemplo, arribó a Tijuana en el decenio de 1920 para tocar en el Kansas City Bar y al hacerlo profundizó los vínculos con los mexicanos. Su llegada no se entiende sin el intercambio entre los músicos de los dos países y la industria mediática local que se asemejaba al del país vecino. Morton fue uno de los primeros que se separó de la interpretación del ragtime dominada y regulada por la composición, para trasladarse con mayor libertad, apegándose a lo que luego se consideró jazz. Empezó entonces la tradición en esa ciudad que pronto continuarían otros músicos, dándole legitimidad para afirmar que él había creado el jazz. Su extraordinaria habilidad técnica para innovar le permitió ganarse la admiración no solo de los músicos sino del circuito que lo sostenía; su virtuosismo no fue ajeno a esas ciudades y a los músicos mexicanos. No sabemos qué tanto influyó y qué tanto generó innovaciones en México. Sin considerarse todavía específicamente jazz, Morton había llevado el ragtime a otros lugares como el estado de California, en Estados Unidos (Berendt, 1962, p. 17). Su estancia allí le permitió trasladarse a territorio mexicano.

Morton grabó en Tijuana su famoso disco *Tía Juana*, en 1923, el cual tuvo gran impacto en México (Pareyón, 2006, p. 534). Se asentaba en esta ciudad por temporadas que iniciaron posiblemente en 1921,⁴ aunque sus visitas se remiten a tiempo atrás, es decir, a 1918.⁵ Recorría una parte del sur y de la costa oeste de Estados Unidos para luego regresar de nuevo a

3 “Ragtime” Billy Tucker, COAST DOPE, *The Chicago Defender*, 10 de septiembre de 1921, p. 6, columna 1.

4 Se constata por la visa mexicana de Jelly Roll Morton, fechada el 7 de octubre de 1921, que resguarda la Colección Histórica de Nueva Orleans. Puede verse en <http://www.doctorjazz.co.uk/page10aa.html#calif>

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

la ciudad mexicana. Su estancia en el país iniciaba a fines de noviembre y regresaba a fines de abril. Luego cruzaba la frontera y recorría el país norteamericano para regresar el siguiente año a México. En 1923 realizó la última estancia, para luego seguir su camino por Indiana, Chicago y Nueva York, después de lo cual jamás volvió.

Morton afirmó que en Tijuana creó una de sus obras más famosas, *Las perlas*, fechada en 1918, la cual dedicó a una de las meseras del Kansas City Bar. No existe información que confirme si en este disco participaron algunos músicos mexicanos. Podemos suponer su participación porque en el decenio de 1920 había un grupo importante de ellos. La música afroamericana se había generalizado desde 1918, y la tocaban bandas compuestas por intérpretes de los dos países, poco antes de que entrara en vigor la ley seca en Estados Unidos. Un hecho relevante anterior fue la Feria de Tijuana en 1915, en la que tocó una cantidad importante de orquestas de ambas naciones. En Tijuana, los músicos tocaban esta música desde 1903-1904. El álbum *Tía Juana* contiene una composición del mismo nombre con elementos de ragtime. El nombre refiere a la estación de ferrocarril más importante, así como a la ciudad que los estadounidenses referían como “Tia Juana”.⁶ También aludía al Rancho Tia Juana, propiedad antigua mexicana que abarcaba fracciones territoriales posteriormente ubicadas en ambos países, la cual conllevó después a la fundación de la ciudad fronteriza.

En Durango, mientras tanto, la música afroamericana se convirtió en un producto habitual debido a la multiplicación de orquestas mexicanas y estadounidenses (Pareyón, 2006, p. 534). La expansión del jazz y la proliferación de músicos que lo tocaban en México se generaron a través de distintos caminos y medios. Los músicos atravesaron de un lado a otro la frontera, tanto por el Pacífico como por el Atlántico. Podemos seguir algunas redes de comportamiento humano, resaltando la experiencia de los músicos dentro de la vinculación económica, para encontrar pistas sobre cómo el jazz se impuso y se desarrolló en territorio mexicano. La primera red siguió un camino, desde el siglo XIX, en Tamaulipas. La otra surgió en un territorio novedoso, en el que, merced al flujo de personas, la música se introdujo, similar a lo que pasó en Tijuana.

⁶ “Ragtime” Billy Tucker, COAST DOPE, *The Chicago Defender*, 1 de julio de 1922, p. 8, columna 2.

En la frontera norte proliferó el ambiente nocturno y el consumo musical. En Tijuana y en Ciudad Juárez creció un significativo comercio mediático cuyos propietarios eran estadounidenses. Ellos establecieron hoteles y prostíbulos a los cuales asistieron tanto orquestas estadounidenses como mexicanas.⁷ En México, los burdeles habían sido espacios públicos de comercio sexual desde los últimos años del siglo XIX, en pleno auge del Porfiriato, pero crecieron en el periodo posrevolucionario, alojándose en casas grandes y discretas (González, 1990, p. 50). El propietario solía contratar a un pianista que se colocaba a un costado de la sala principal. La costumbre de contratar músicos para estos lugares, que era una práctica estadounidense durante el auge del ragtime, se mantuvo tiempo después. Incluso entre los decenios de 1920 y 1930 seguía siendo frecuente; se sumaron las orquestas de jazz, sin que ello provocara el desplazamiento de los pianistas.⁸

La creación de un ambiente de entretenimiento proveniente del país vecino favoreció el trabajo de los músicos de jazz en las ciudades fronterizas mexicanas. El nivel de consumo y la abundancia en los que se agrupaban múltiples aspectos sociales, culturales y políticos derivó en la multiplicación de los servicios. En los espacios creados por esa industria, los individuos tenían cada vez más trato no solo con otros asistentes, sino con la música y con los músicos. En Mexicali, por ejemplo, se empezó a escuchar la música afroamericana desde 1916, unos cuatro años después de que apareció por primera vez el foxtrot en Estados Unidos (Derbez, 2012, p. 187).

En la década de 1920, como hemos visto, los músicos de Tijuana ya conocían los ritmos afroamericanos; interpretaban jazz, foxtrot y charleston. Músicos estadounidenses de las famosas orquestas arribaban a San Diego, California, para luego pasar la frontera e instalarse en Tijuana, don-

⁷ “Ragtime” Billy Tucker, COAST DOPE, *The Chicago Defender*, 22 de abril de 1922, p. 6, columna 1.

⁸ En el libro de Sergio González Rodríguez, citado antes, se halla, al final de este y sin que se enumeren las páginas, una fotografía de 1930, resguardada por el Archivo Casasola de la Fototeca del INAH, en la que se aprecia a un pianista que toca para las mujeres y los hombres que trabajaban en los prostíbulos.

de organizaban *jam sessions*.⁹ El caso de Jelly Roll Morton fue quizás el más representativo. Esa convivencia musical se volvió habitual durante decenios y continuó siendo un mecanismo de apropiación, convirtiéndose, incluso, en una de las vías para la expansión del jazz en México (Malacara, 2016, p. 17).

Los cambios políticos y sociales que se presentaban en Estados Unidos transformaron al mismo tiempo las condiciones socioculturales en las ciudades fronterizas mexicanas. Los propietarios del comercio mediático mexicanos fundaron bares o salones de baile, copiando a sus vecinos. La Ley Volstead, que derivó de la decimoctava enmienda de la Constitución de Estados Unidos, fue promulgada en 1919 y prohibió la fabricación, el consumo, la venta y la importación de bebidas alcohólicas (Adams, 2004, p. 283). La prohibición gozó de un gran respaldo en todo el país, a la vez que generó la expansión de la industria de las bebidas alcohólicas hacia territorio mexicano, lo que muchas veces se manifestaba en los bares.¹⁰

En esta época, las mafias norteamericanas, relacionadas con las italianas y las británicas, se disputaban el control de los espacios para la venta de sustancias ilícitas; las nuevas condiciones fomentaron una red de complicidad entre políticos, policías, empresarios y funcionarios judiciales para tener el control del mercado. Al imponerse la prohibición, el Estado impulsó el mercado ilegal. Al mismo tiempo que organizara las bandas, se encargó de combatir las, invirtiendo enormes recursos económicos en policías y en justicia, teniendo como cómplices a funcionarios. La ley seca finalmente fracasó al ser anulada en 1933, pero durante los años de su vigencia, las mafias y los empresarios estadounidenses viajaron a Tijuana para invertir en negocios relacionados con la industria político-mediática, convirtiéndose en propietarios de cabarets, bares y cafés. Esos lugares gozaron de cierto auge por eso, y allí los músicos tuvieron un espacio para trabajar.

Consumidores estadounidenses pasaban la frontera para tomar alcohol a precios más económicos en los cabarets, casinos o salones de baile. En

⁹ Una manera de nombrar las sesiones de jazz en Estados Unidos que los mexicanos se apropiaron y usaron regularmente.

¹⁰ “Ragtime” Billy Tucker, COAST DOPE, *The Chicago Defender*, 1 de julio de 1922, p. 8, columna 2.

este contexto, se dieron conflictos relacionados con las drogas o ajenos a las mismas, pero que mostraban la realidad de Tijuana.¹¹ Los músicos de jazz, en tanto, presentaban sesiones musicales formales o *jam sessions*. Uno de los lugares emblemáticos de Tijuana fue el Casino de Agua Caliente, al que solía asistir uno de los jefes de la mafia más famosos de la época, Al Capone. El Salón de Oro de dicho casino se convirtió en un espacio exclusivo de consumo gozado por las élites mexicanas y estadounidenses. Se les brindaba una multiplicidad de servicios que reflejaba una sociedad de opulencia. Ese salón se construyó a base de un lujo extravagante y excesivo, símbolo de las clases acomodadas (Malacara, 2016, p. 18).

En la Avenida Revolución de la misma ciudad funcionaron numerosos centros de diversión nocturnos, donde la prostitución y el consumo de drogas (alcohol) serían actividades regularmente aceptadas (González, 1990, p. 50). En los primeros años de la posrevolución no había ninguna ley que regulara estas prácticas. Los propietarios de dicha industria vieron en esta un negocio muy lucrativo, involucrándose casi desde el principio; fundaron el Bar Tijuana, situado en lo que hoy es la calle Segunda y Avenida Revolución, en donde se anunciaba el Alambra Bar Club, en el que tocaban grandes orquestas. En el Hipódromo de Tijuana regularmente tocaban bandas de música militar. Pedro Peralta Manríquez tocaba en una de ellas. Él sería el padre de dos músicos: Humberto Peralta, quien llegó a ser pianista del Hotel Caesars Tijuana, y, Rodolfo Peralta, baterista, que se integró al grupo Los Travelers tocando el piano.

Un segundo hipódromo se situaba en el centro turístico Agua Caliente. En este se contrataba a orquestas de jazz para tocar en la media luna del establecimiento, entre ellas, las de José Madrigal Salazar y Pedro Peralta Manríquez. En la Avenida Revolución se inauguró el cabaret California, donde trabajaba el saxofonista y clarinetista Cheché Sánchez. Luego se inauguró el Club 21, donde tocaba la orquesta de jazz dirigida por Raúl Lizárraga. Los músicos solían también fundar esta clase de lugares, como el trompetista Jesús Avilés, *el Ponchón*, que inauguró y administró El Convoy. En esas fechas se fundó El Capri, que se denominó “la catedral del jazz”, en el que tocaron diversas orquestas. Se dieron asimismo presentaciones de grupos como Los Travelers, integrado por músicos como Este-

¹¹ *The San Diego Union*, 5 de febrero de 1923, p. 18.

ban Favela (Malacara, 2016, p. 18).

En 1928 se inauguró el Hotel Agua Caliente, en cuyo restaurante y casino tocaba la Orquesta Agua Caliente, dirigida por Tomás Núñez en los dos primeros años y luego por Benjamín Serrano, quien fundaría la Discoteca Serrano. En esa orquesta tocaba Cheché Sánchez y Miguel Bravo González, quienes también tuvieron hijos que fueron ejecutantes de jazz. Asimismo, el violinista Simón Fernández Rizo, quien organizó cuartetos, quintetos o sextetos, y quien fundaría la discoteca Distribuidora Nacional, en la Avenida Niños Héroe. El Jockey Club también contó con orquestas de jazz, la mayoría formadas tanto con músicos mexicanos como estadounidenses. Otros lugares fueron el Light Follies Beer Garden y el Blue Fox, en los que trabajaban orquestas como la de Adolfo Andrade Mendoza, cuya formación se dio entre 1920 y 1925. En esa orquesta tocaba Benjamín Serrano, quien luego fue director de la Orquesta Agua Caliente.

En el segundo decenio del siglo, los estadounidenses dominaban estos espacios y sus ritmos. A principios del tercero (1920), sin embargo, ya se encontraba un grupo importante de músicos mexicanos. Durante el apogeo del jazz en la ciudad, las orquestas pasaban de un lugar a otro, presentándose dos o tres en el mismo sitio y luego cada una en uno diferente. En ellas participaban el trompetista Jesús Avilés, *El Panchón*, así como el saxofonista y clarinetista Cheché Sánchez, quienes ejecutaban arreglos jazzísticos estadounidenses que se conocen como *standards*, es decir, reelaboraciones de composiciones realizadas por especialistas en gran medida para uso general (Adorno, 2011, p. 75). No tardaron, sin embargo, en aparecer las composiciones de los mexicanos. No sería extraño que se tocaran en lugares como en el California Club, con orquestas como la de Cheché Sánchez o con músicos de jazz como Manuel Bravo, *el Italiano*, y el trombonista Jesús García. La orquesta de Sánchez se volvió muy famosa, e incluso llegaron orquestas estadounidenses para ver qué aprendían de ella. Entre estas estaba la de Harry James, quien además se convirtió en uno de los instrumentistas más conocidos del *swing*. Esas reuniones dieron cuenta de una relación cercana entre los músicos de los dos países. Cheché incluso tenía una estrecha relación con sus vecinos. En el Vernon Club también se tocaban *standards*; luego del cierre de este lugar, el nuevo propietario inauguró en 1928 el club The Mission, cuya orquesta se llamaba Evaristo Ramírez y su Orquesta The Mission Inn.

Además de la frontera terrestre, los músicos entraban o salían del puerto comercial de Tampico, Tamaulipas, en donde también proliferó un ambiente de entretenimiento masivo en el que el jazz empezó a tocarse. Desde la segunda mitad del siglo XIX, este puerto sirvió como vía de comunicación y tránsito de mercancías entre Estados Unidos (Nueva Orleans), Europa y Asia. Al mismo tiempo, fue un espacio de contacto, desplazamiento, interconexión e intercambio entre músicos mexicanos, cubanos, venezolanos, haitianos y puertorriqueños (Janeiro, 2012, p. 338). El desplazamiento de músicos mexicanos entre Tampico y Nueva Orleans se practicó durante años, pues estos solían trabajar en ambas ciudades, así como en los vapores que circulaban por gran parte del Caribe. Este circuito no había desaparecido del todo en los primeros decenios del nuevo siglo. De Nueva Orleans llegaban orquestas de jazz a ese y a otros puertos de Tamaulipas, así como a Veracruz, a Mérida y a La Habana.

La industria político-mediática procedente de Estados Unidos se había expandido por el estado de Tamaulipas. Se fundaron, entre otros, los cabarets Louisiana y Manhattan, situados en el centro de la ciudad de Tampico. La trata de blancas en la ciudad favoreció, en parte, la llegada de mujeres de Alemania, Francia, Italia, Cuba y otros países, quienes fueron obligadas a la prostitución (si bien algunas de ellas ya la ejercían en sus respectivos países de origen). Esta situación se desarrolló luego de la proliferación y el auge del turismo estadounidense, que contrataba mujeres de ese oficio para clientes deseosos de pasar algunos días “divirtiéndose”. La industria turística, que dejaba jugosas ganancias, estimulaba la prostitución y el consumo y tráfico de drogas. Proliferó así un ambiente nocturno que cambió, en parte, la visión del México viejo para transformarse en un país “moderno”.

Esto era, en realidad, parte del proyecto de civilización de las élites gobernantes posrevolucionarias que deseaban convertir a la nación en lo más parecido al vecino del norte. De aquí que es útil el concepto ‘México imaginario’, propuesto por el antropólogo Guillermo Bonfil Batalla, para definir a aquellas élites mexicanas que pretendía encauzar al país en el proyecto de civilización occidental (2022, p. 13), fijando su mirada, en este caso, en Estados Unidos. La creación de la vida nocturna y la asiduidad a esta se convirtieron en nuevas prácticas de una sociedad que reflejaba su obsesión por la modernidad (estadounidense). La población que disfrutaba de esos espacios se sentía liberada del control y del sometimiento ante las

costumbres religioso-culturales tradicionales. El viejo México, y en parte también el “moderno”, imponían comportamientos asociados con la decencia y las buenas costumbres. El Estado porfiriano y la Iglesia aplicaron rígidas normas de moralidad, que no cambiaron con el ascenso de los nuevos grupos de poder y que involucraron también a los católicos; un asunto muy bien documentado por Roberto Blancarte (2021, pp. 223-225).

En el nuevo contexto económico-cultural de esa y de otras ciudades de Tamaulipas se generó intercambios entre intérpretes estadounidenses y locales, que llevó a la organización de grandes orquestas de jazz. Los músicos del país vecino que viajaban largos caminos para tocar en los cabarets y en otros lugares atravesaban la frontera a México, cumpliendo con ello una función importante en el desplazamiento del jazz. De este modo, la migración de esta música formó parte de la migración en masa de los ejecutantes que partieron del sur estadounidense hacia otras latitudes. Esta concepción es una aportación de Eric Hobsbawm que es importante destacar para comprender la expansión del género a América Latina (2013, p. 212). El jazz lo hacían personas libres y sin compromisos que pasaban mucho tiempo en las calzadas o en los caminos que conectaban con las ciudades. En el decenio de 1920, músicos estadounidenses realizaban largos recorridos y regresaban al punto inicial. Esta movilidad implicó la expansión del jazz no solo en Estados Unidos sino también en el territorio mexicano.

En 1920 llegó a la ciudad de Tampico Jim Miller Band, procedente de Texas, para dar algunas sesiones de jazz en los cabarets. Dos años después arribó la Larry Connely Band, procedente de Chicago, la cual se presentó en los mismos lugares. En el siguiente año, lo hizo The Original Imperial Aces, de San Francisco (Malacara, 2016, p. 242). Estas visitas generaron cierto impacto. Los New Orleans grabaron en 1926 una composición que titularon *Tampico*, que en realidad era un foxtrot compuesto por Elmer Schoebel y Louise Panico. Dicha composición luego también fue grabada por el pianista y director de orquesta Sam Wooding.

La propagación del jazz en esta ciudad no se generó sin la conformación y la participación de la radio comercial, que inició luego de la primera emisión de la CYQ en 1920 (Malacara, 2016, p. 243) y se desarrolló a la par de las ciudades más industrializadas como Ciudad de México y Monterrey (Durán, 2014, p. 92). Su consolidación se manifestó luego en

la creación de la Liga Nacional de Radio en 1921. Sin embargo, la nueva industria no habría sido posible sin la distribución en masa de los aparatos receptores y transmisores producidos por la RCA Víctor, que luego grabaría a músicos mexicanos con equipos portátiles (Contreras, 2010, p. 312). El estado de Tamaulipas poseía puertos que conectaban con otras partes del mundo, por donde llegaron influencias que llevaron al desarrollo de nuevas innovaciones musicales. Esto generó cambios en el desarrollo de la industria, así como en el comportamiento y en los hábitos de consumo de la población. La radio no era más que una expresión de esos cambios de lo que empezó como transmisión de la música a través de las pianolas. Poco después se expandió la música estadounidense, sobre todo el jazz, con la llegada de orquestas de ese país, cuyas sesiones musicales se transmitieron por la CYQ.

En ese decenio nacieron y proliferaron las orquestas de jazz de Tamaulipas, muchas de las cuales se anunciaban por la radio. En 1923 se fundaron la Jazz Band Opera y la Magnolia Jazz Band. Los nombres provenían de los lugares en los que tocaban. En el caso de la primera, refería al cabaret Opera; la segunda, al Parque Magnolia. En el año de 1925 se fundó la Jazz Band, del profesor Rivera. Luego apareció la Banda de Jazz, del profesor Benny Naylor, tocando en el Balneario San Luis, una playa de Tampico. En el mismo año se conoció la participación de la orquesta Original Five, del profesor Vicente Larios en el bar El Suizo. En 1929, el pianista y compositor Álvaro Pérez y Pérez, quien dirigía su banda de jazz, recorría los cines haciendo improvisaciones musicales para las imágenes cinematográficas mudas y en los intermedios (Malacara, 2016, p. 243). La Orquesta Pimienta Roja transitaba entre los cabarets de Tampico, pero también se solicitaba en las estaciones de radio del estado como la XEFW. De la misma manera lo hacía la Orquesta de Jazz de Carlos Liche Sarmiento.

El trabajo para los músicos en los sitios de ocio nocturno disminuyó luego de los efectos de la crisis de 1929, que se extendió por América Latina (Dutrénit, 1989, p. 10) y modificó la estabilidad del comercio mediático. El turismo, proveniente de Estados Unidos, así como de otras partes del Caribe, tendió a disminuir y su consumo cayó progresivamente. Esto generó, a su vez, menores ingresos y menos espacios de trabajo para las orquestas. Además, provocó que algunas desaparecieran o que tocaran otra música que les diera para vivir. Esta realidad no fue ajena para los músi-

cos estadounidenses, quienes dejaron de llegar a Tamaulipas, aunque esto no quiere decir que en los siguientes dos decenios no habría músicos de jazz, ya que Narciso Barragán y Chicho Barragán formaron sus respectivas agrupaciones.

La cultural musical afroamericana, ya se trate del jazz, foxtrot, charlestón o one-step, apareció en diferentes momentos en México. Malacara también refiere al estado de Sonora, en donde se difundió masivamente el foxtrot; los demás géneros aparecieron en menor medida (2016, p. 226). El consumo y difusión del foxtrot era compartido, desde los primeros años del siglo XX, con los vales, las polkas y los tangos, que los músicos locales supieron adoptar, cuando estos estilos musicales seguían dominando la escena mediática. Dos decenios después entraron en decadencia y el foxtrot acabó imponiéndose.

A principios de siglo los músicos locales habían hecho populares las orquestas de alientos, abriendo la posibilidad de nuevas prácticas musicales tales como el foxtrot y el jazz. En el primer decenio impulsaron los foxtrots, como *El Costeño* del compositor Silvestre Rodríguez, quien vivió en Nacoziari desde inicios de ese decenio (Malacara, 2016, p. 232). Sin embargo, que la música estadounidense (foxtrot), europea (vals, polkas) y latinoamericana (tango) se hicieran populares se debió en parte a la expansión del mercado de partituras y al intercambio comercial que se desarrolló entre el estado de Sonora (México) y el estado de California (Estados Unidos). Tiempo atrás se fundaron empresas dedicadas a la impresión o publicación de partituras que compartieron un mercado común.

Sonora tenía una relación estrecha con Estados Unidos debido a su cercanía; se impusieron entre sí y también compartieron hábitos culturales y empresariales. A principios de 1920, Puerto Peñasco se formó con los primeros asentamientos, y en el siguiente decenio su población creció debido a la construcción del ferrocarril, el cual, a pesar de que los propietarios y los trabajadores entraban en conflictos internos por problemas laborales (Valencia, 2017, p. 91), no dejaba de extenderse. La emigración de México e incluso de Estados Unidos pobló la ciudad, permitiendo a su vez su desarrollo urbano y económico. Esas condiciones facilitaron la transformación no solo económica sino también cultural. En esos años todavía seguía siendo el símbolo del maquinismo mundial. Todas las transformaciones económico-políticas que se dieron en Puerto Peñasco generaron las condiciones

para la introducción del consumo cultural estadounidense.

A fines del decenio de 1920, un líder de la mafia italoestadounidense, Al Capone, se trasladó a territorio mexicano y vivió en la ciudad de Puerto Peñasco. Sin entrar a fondo en la complejidad del concepto de lo que es la mafia, nos apoyaremos en la definición de Salvatore Lupo, que refiere a las organizaciones que suelen llamarse criminales que se originaron en Sicilia y que implicaron una relación entre política, negocios y criminalidad (2016, p. 17). Capone representaba a una organización que al poco tiempo en México fundó un casino que fue muy popular (Malacara, 2016, p. 232). Este era frecuentado por músicos estadounidenses y mexicanos. A través de esos personajes podemos decir que se conectó, se vinculó y se interrelacionó una parte de la cultura de ese país, incluyendo los problemas de carácter racial y cultural.¹² El casino destinó un espacio para la interpretación del jazz, para dotar de música al lugar y para la presentación de bailes.

El advenimiento de los músicos y la música afroamericana también se presenció en los estados de Chihuahua y Nuevo León. En el primero, aparecieron orquestas de jazz mexicanas hasta el decenio de 1930, aunque es posible que esto haya sido antes, pues desde inicios de los veinte las orquestas locales y cubanas que trabajaban en Ciudad Juárez transitaban por varios municipios del estado. Los primeros espacios para la música fueron casas particulares y salones para fiestas. En gran parte de las ciudades y de los pueblos se solía contratar orquestas de jazz para motivar el ambienteailable.

Por su cercanía con Tamaulipas, en Nuevo León se posibilitó la llegada de orquestas, muchas veces recorriendo horas en ferrocarril; además, proliferaron orquestas de jazz en la región. A fines del siglo XIX y principios del siguiente, las orquestas militares, algunas locales, integraron en su repertorio musical valeses, polkas y danzones. En el caso del danzón, este generó mayor influencia entre los músicos que en el decenio de 1920; las orquestas de jazz tenían en su repertorio una serie de danzones populares compuestos por músicos mexicanos y cubanos. En ese decenio, Porfirio M. Díaz, por citar un caso, tocaba jazz en el piano en una orquesta (Derbez, 2012, p. 357).

En los años en que los músicos de jazz proliferaron, los propietarios

¹² *The San Diego Union*, 6 de febrero de 1923, p. 18.

del Salón Variedades Progreso contrataron a la orquesta estadounidense All American Jazz Orchestra para una semana de abril de 1922. En ese año se fundó la orquesta Le Victor Jazz, que tocaba foxtrot y danzón. La fundación de esa y de otras orquestas también abrió el escenario para nuevas agrupaciones. Poco después se fundaron nuevas orquestas como la de Armando Villareal, autor de *Monterrey Blues* (Delannoy, 2006, p. 260).

Los músicos y el jazz en el Centro-Occidente

En el centro-occidente de México también se extendió la música afroamericana. La conexión del norte con el centro fue dándose paulatinamente. Antes, los músicos habían tenido una relación muy estrecha con la música profesional que se vinculó con los proyectos musicales estatales iniciados con el Porfiriato. La Orquesta del Octavo Regimiento de Caballería del Ejército Mexicano, cuya participación en Nueva Orleans tuvo un papel importante, se fundó en Morelia, Michoacán, bajo la dirección de Encarnación Payén (Mercado, 2015, p. 77), quien trabajó como profesor en la Academia de Música del Colegio San Nicolás Hidalgo, en Morelia. Este estado, entonces, tuvo relación indirecta con los orígenes y la expansión del jazz (Derbez, 2018, p. 135).

Los primeros registros en torno a los músicos que ejecutaban estos ritmos se remontan a 1930 con la visita de la Orquesta Jazz México, en la Casa de Cristal, en Morelia, la cual provenía de la Ciudad de México (Peña, 2019, pp. 49-50). Entre los precursores se encontraba Salvador Próspero Román, quien desde pequeño trabajó en las orquestas de su natal Tingambato; su profesor fue su padre Victoriano, y además estudió en la Escuela Normal Rural de la Huerta. Una parte importante de su vida profesional se dedicó a la docencia, a la investigación, a la creación y a la difusión de la música. Otro precursor fue Guillermo Gil Díaz, pianista, quien estudió en el Conservatorio Nacional de Música de la Ciudad de México y, junto con Salvador, inició diversas corrientes musicales en Morelia, entre las que se encontraba el jazz (Peña, 2019, p. 61).

Las orquestas de jazz en Morelia tuvieron lugar desde el decenio de 1920. La Jazzer's Boys, fundada en 1928, ofrecía algunas presentaciones en el pueblo de Tepuxtepec. En esa orquesta tocaba Gil, al tiempo que era

también trabajador en las líneas de ferrocarril que cruzaban la zona. Gran parte de sus presentaciones se ejecutaban en la presa que se instaló en el lugar del mismo nombre del pueblo. La expansión de la cultura afroamericana en la región se manifestaba en la música, que no dejó de ser parte de los productos de consumo relacionados con el ferrocarril y con otros hábitos que se arraigaron en México como el tabaco y el whisky, símbolos de la modernidad junto con el maquinismo, el jazz y otras interpretaciones musicales afroamericanas.

Guillermo Gil había optado en la Jazzer's Boys por el vibráfono, que era aparentemente un instrumento nuevo para los intérpretes de jazz mexicanos, aunque a Héctor Peña le pareció extraño que se hubiera convertido en un instrumento habitual, cuando los ejecutantes afroamericanos apenas lo conocían (2019, p. 73). Peña asegura que Lionel Hampton fue quien introdujo el vibráfono en el jazz. Considero que esta afirmación no se sostiene del todo. Para justificar su afirmación, el autor cita a Roberto Aymes, quien no deja de reproducir una postura colonialista, pues para él todo lo que tiene lugar en México es una simple derivación de lo que se produce en Estados Unidos (Aymes, 2010, p. 49). Sus palabras reflejan desconocimiento de lo que los músicos mexicanos habían hecho desde mucho tiempo atrás, pues estos fueron grandes portadores de instrumentos que los músicos afroamericanos se apropiaron después. El saxofón, el clarinete y otros instrumentos de metal que no se utilizaban regularmente en la música popular estadounidense se popularizaron con la presencia y la difusión de los músicos latinoamericanos en Estados Unidos.

Además, la postura de Aymes niega la posibilidad de que los músicos mexicanos, desde México, hubieran generado las condiciones para que el vibráfono fuera aceptado no solo por los músicos de jazz de nuestro país, sino también por afroamericanos. Recordemos que no dejaron de transitar de un lado al otro. El ferrocarril facilitó el rápido tránsito de músicos y la circulación de ciertas realidades musicales, incluyendo las modas impulsadas por la industria político-mediática dominante. Es decir, lo que vemos en algunas partes de México es una relación emisión-recepción de la música que los músicos de las distintas regiones se encargaron de concretar. Los medios por los que crearon esas condiciones fueron múltiples e inusitados. Cabe la posibilidad de que en California haya habido cierta influencia mexicana entre los afroamericanos, ya que el estado de Michoa-

cán, desde entonces, empujó a una parte de su población a migrar hacia el norte, lo que constituyó también una forma de tránsito de sus culturas a otros territorios.

Esa realidad se explica con otro de los músicos mexicanos de Michoacán que se conoció en territorio estadounidense, un instrumentista que ha permanecido prácticamente en el olvido: Rafael Méndez, quien nació en Jiquilpan en 1906. Se trata de un trompetista que llegó a ser famoso en Estados Unidos. Emigró de México en 1926, saliendo del contexto de crisis social provocado por la Revolución. Su presencia y virtuosismo ofrecieron aportes a la cultura musical estadounidense, particularmente al jazz. Méndez renovó la relación entre los músicos de los dos países y sus intercambios musicales que, como hemos visto, habían iniciado por lo menos desde el siglo XIX.

En aquel país Méndez llegó a ser intérprete también de pasodobles, las llamadas músicas clásica y vernácula. Desarrolló una técnica novedosa que revolucionó la manera de emitir los sonidos de la trompeta con base en una respiración circular, la cual consistió en que, al mismo tiempo que emitía sonidos, continuaba respirando. Siempre fue un músico ambicioso, pues se propuso que el instrumento no tuviera límites para la interpretación. En México trabajó en orquestas de circo y en bandas militares, para dirigirse después a Estados Unidos. Las bandas de los circos fueron importantes en la formación de algunos músicos instrumentistas, como el caso de Méndez (Rosas, 2016, pp. 93-94). Desde fines del siglo XIX, muchos músicos mexicanos habían trabajado para los circos que recorrieron el territorio nacional, algo que fue fundamental para su formación. Incluso algunos trabajaron en las orquestas típicas y realizaron viajes al país vecino del norte.

Los músicos y el jazz en el Centro

Los músicos mexicanos y estadounidenses también incidieron en el centro del país. En León, Guanajuato, el comercio mediático se impuso desde los primeros años del nuevo siglo. La industria circense generó las primeras condiciones para el desarrollo del jazz. Si bien este se reproducía a nivel nacional, su cercanía con Guadalajara, Monterrey y Ciudad de México

—desde donde atravesaban algunas líneas de ferrocarril— aceleró la expansión de esta industria y el traslado de los músicos y de la música afroamericana. El Circo Atayde Hermanos, fundado en 1888 en Mazatlán, Sinaloa, dedicado a entretener a las “familias mexicanas” y no tanto a los infantes (Vértiz, 2018, p. 33), desde principios del nuevo siglo integró en sus presentaciones a grupos musicales. En el decenio de 1920 fundó orquestas de jazz luego de reorganizar sus espectáculos (Malacara, 2016, p. 117).

Esos cambios se dieron con el ascenso del entretenimientoailable en muchos espacios, por lo que la dirección del circo se vio obligada a ofrecer bailes antes, durante o después de cada espectáculo. Los espectáculos circenses se habían transformado en todo el territorio, continuando lo que iniciaron los hermanos Orrín desde principios de siglo: adaptar la músicaailable en vivo a sus funciones, mucha de ella foxtrot y jazz. El Circo Atayde viajaba a lo largo y ancho del territorio nacional de modo que, en efecto, los circos también fueron medios por los cuales se expandió y se difundió el jazz. En este caso los músicos y las orquestas eran mexicanas, que se solían ser contratadas en los lugares en los que se presentaban los circos.

La dirección del Circo Unión decidió fundar su propia orquesta de jazz: la Orquesta Unión. No obstante, esta experiencia se dio hasta el decenio de 1930. Este circo nació en 1938, época en la que la industria circense había cambiado, pues la mayoría de esas empresas, así como los salones de baile, contrataron a músicos y organizaron sus propias orquestas. En esos años la mayoría de los circos integraron música de jazz en vivo. En León, había, además, salones cinematográficos ambulantes donde se presentaban orquestas y músicos solistas para hacer la música de acompañamiento en las cintas.

En Puebla, los músicos locales adoptaron el foxtrot y el jazz de manera continua. En el decenio de 1920 surgió una serie de orquestas integradas con quince músicos —es decir, pequeñas agrupaciones en comparación con las del ejército porfiriano—, las cuales siguieron la tradición de aquellas que acompañaban a los circos que arribaban a la ciudad en décadas anteriores. Se contrataban para hacer música en las presentaciones circenses, lo que fue un antecedente del trabajo de improvisación musical que coincidió con el jazz. Los circos que llegaron a Puebla no tenían sus propios músicos, sino que buscaban orquestas o grupos locales para complementar sus es-

pectáculos.

Las orquestas durante el segundo decenio interpretaron foxtrot, cuyas composiciones provenían de músicos estadounidenses y europeos. Posteriormente proliferaron las de músicos poblanos. Desde los primeros años del siglo XX, grupos, orquestas o solistas interpretaban música requerida por las cintas cinematográficas silentes. Este se convirtió en un fenómeno que abarcaba gran parte del territorio nacional y que posiblemente expandió una parte de la música afroamericana. Se podría considerar como un antecedente del jazz en México, pues, al situar esa experiencia en los cinematógrafos, encontramos interesantes improvisaciones a partir de las imágenes.¹³ En el estado y en muchos otros lugares se dieron algunos antecedentes, al mismo tiempo que la influencia de la música afroamericana se expandía por el territorio nacional.

En San Antonio, en el centro histórico de la ciudad, llamado Zona Roja, solían actuar músicos poblanos para entretener a los asistentes de los salones de baile y de cabarets. Aristeo Morales, un músico que trabajó durante muchos años en esos espacios, interpretaba jazz y música afroantillana, hasta su muerte acaecida en el decenio de 1970 (Malacara, 2016, p. 199). En algunos casos alternaba con el pianista y ejecutor de danzones y foxtrots, Agustín Lara, quien, entre 1927 y 1928, inició su periodo más productivo. Él llegó a tocar en la Zona Roja, que era el lugar más representativo de la ciudad en torno al entretenimiento, por lo que no es casual que el pianista haya estado allí (Lara, 2008, pp. 7-8). La historia de la música que se reprodujo allí no solo se limitaba a su persona, sino que implicó a varias generaciones que llegaron a ser parte del personal que trabajaba en el entretenimiento masivo. Esta labor atravesó los circos, los cines, los salones de baile y los teatros de tanda. Poco después, cuando una parte del comercio mediático se trasladó al norte de la ciudad, llamada 90 Poniente, se restableció allí la Zona Roja (Malacara, 2016, p. 199).

¹³ Correo de teatros, *El Imparcial. Diario de la mañana*, 18 de julio de 1909, t. XXVII, núm. 4, 686, p. 6.

Los músicos y el jazz en el Sureste

Las relaciones de desplazamiento, contacto e interrelación entre los músicos fueron determinantes para el establecimiento del jazz en el Sureste mexicano. En Chiapas, su llegada no demoró. Una de las características de esta región al respecto fue la relación y el contacto continuo de los músicos locales con los centroamericanos, particularmente con los de Guatemala. Aquellos se distinguieron por su adaptación a la marimba, que proviene en parte de la cultura africana y que se desarrolló en América durante el siglo XIX. Sus rasgos definitorios se dieron en la zona mesoamericana, particularmente en los estados de Oaxaca, Chiapas y Veracruz (Delannoy, 2006, p. 261), y en Centroamérica, particularmente Guatemala y El Salvador. Fue importante la participación de los músicos del sur de México y de Centroamérica en el desarrollo de un jazz que se ejecutó con la marimba, lo que se ligaba con sus viajes a Estados Unidos. Entre fines del siglo XIX y principios del XX, las interpretaciones musicales se ejecutaron con ese instrumento incluyeron valsos, mazurcas, chotis y polcas. Sin embargo, en el decenio de 1920, el jazz, el foxtrot, el charlestón y el blues empezaron a incurrir en el repertorio de los músicos de la región (Godínez, 2015, p. 205). Esta música se extendió en México debido a que músicos mexicanos y guatemaltecos viajaron regularmente a Estados Unidos, atravesando el territorio nacional en líneas del ferrocarril.

En la capital mexicana se instituyeron algunas marimbas chiapanecas y guatemaltecas en las décadas de 1920 y 1930.¹⁴ El contacto y vinculación permanente entre países repercutió en el panorama musical de Chiapas y de Guatemala. Muchos músicos llevaron influencias del norte que posteriormente fusionaron con la cultura chiapaneca y guatemalteca. En el caso de los guatemaltecos, en 1908 la Marimba de los Hermanos Hurtado viajó a Nueva York y a otras ciudades de Estados Unidos en una gira que se prolongó cinco años (Godínez, 2015, p. 41). Músicos de ambos países se movían en el interior de México, haciendo presentaciones en distintos lugares. Algunos viajaban con los cinematógrafos ambulantes o se establecían temporalmente en los fijos, en los cuales hacían las presentaciones musicales para acompañar a las películas, como fue el caso de la Marimba

¹⁴ Anuncio, *El Universal Ilustrado*. 12 de mayo de 1921, p. 44.

Chiapas.¹⁵ La participación de músicos chiapanecos y guatemaltecos se presentó de manera regular en las salas de cine mudo, tanto en la capital mexicana como en el resto del país.

El desarrollo de la música en Chiapas y sus relaciones con los ritmos sincopados tuvieron que ver con la migración de músicos chiapanecos por distintas partes de México y Estados Unidos. Los Hermanos Domínguez, así como José Ovando, Cicerón Cuesta, Manuel Sol y Carlos Tejada, fueron quienes se involucraron con la música afroamericana. Alberto y Armando Domínguez tocaron con grupos de jazz en su estancia en Estados Unidos. En el caso de Armando, él trabajó como pianista de jazz en algunos cabarets de Nueva York, mientras Alberto lo hizo en las grandes orquestas de swing como la de Benny Goodman y Duke Ellington (Malacara, 2016, p. 88).

Durante los años veinte también se impusieron ritmos afroamericanos en el estado de Tabasco. El jazz y el foxtrot fueron adoptados como una nueva práctica musical (Santamaría, 1985, p. 88). Uno de los músicos más populares fue el guitarrista Cecilio Cupido (hijo), que provenía de las élites y que poseía una formación musical sólida, obtenida en Europa. Su larga trayectoria la realizó en la academia. Sin embargo, se sentía atraído desde muy joven por la música popular, con la cual se involucró durante años.

El foxtrot se conoció a través de Luis Jáidar, descendiente de libaneses.¹⁶ Él se formó en el Conservatorio Nacional de Música de la Ciudad de México. Se especializó en el piano y creó cerca de ciento cincuenta composiciones, entre canciones, vales, tangos, caprichos, serenatas, fantasías, estudiantinas, danzones y foxtrots (Santamaría, 1985, p. 103). Con la llegada de músicos de otras partes del país y con la consolidación de la industria político-mediática, dominada por el comercio de las partituras, Jáidar se adaptó a las modas. Su preocupación se centraba en satisfacer a las clases privilegiadas, haciendo música en fiestas y en salones de baile.

¹⁵ Teatros y cines, *El Universal*, 3 de febrero de 1921, segunda sección, p. 14.

¹⁶ En muchas partes del país el foxtrot fue un tipo de baile asociado al jazz, por lo menos lo que se conoció en el país en estos años. Estaba vinculado con las diversas expresiones del “dancing” que dominaron sobre todo en la capital. El jazz band, que era el formato más conocido en la época, se refería a un tipo de conjunto musical, y el jazz era una interpretación musical que se tocaba para bailar. Véase Mendoza Gutiérrez (2021, pp. 89-90).

Su muerte a la edad de 21 años, cuando cursaba la carrera de medicina en la Universidad Nacional Autónoma de México, no le permitió desarrollar su carrera musical, aunque no impidió que su música se publicara y se difundiera por el territorio nacional.

Los músicos y el jazz en el Suroeste

Una red de interacción e interrelación entre los músicos y la música afroamericana se consolidó por el lado del Pacífico, en el estado de Oaxaca, en el decenio de 1930, cuando se les escuchó tocando en varias regiones. Esto no se dio de manera uniforme, sino que, debido a las distintas culturas y tradiciones, se fue afianzando paulatinamente. En la zona de la mixteca, desde fines del siglo XIX proliferó una cantidad importante de orquestas típicas, que obedecía, en parte, al impulso dado por el gobierno porfiriano. Aparecieron entonces una serie de orquestas de este formato, sobre todo en los tres primeros decenios del nuevo siglo. Algunas retomaron los instrumentos propios de los grupos de jazz y de blues estadounidenses, como fue el caso del banjo. Las orquestas regularmente se componían de cuerdas, en las que tenían un bajo quinto, el tololoche, el violín y el banjo (Malacara, 2016, p. 177). La presencia afroamericana se manifestaba en la instrumentación que los músicos locales se apropiaban para interpretar la música regional, aunque usaban algunos elementos sincopados en la interpretación. Durante algunos decenios ello se convirtió en una realidad común que conformó un nuevo sonido. La expansión e influencia afroamericana no solo consistió en la interpretación de los nuevos sonidos, sino en la apropiación de los instrumentos con los que se ejecutaba la música.

El Istmo de Tehuantepec, por su parte, recibió el rápido impacto de estas influencias musicales. A través del Pacífico llegaron embarcaciones de mercancías, viajeros y músicos, trayendo consigo nuevas prácticas culturales. El lugar se convirtió así en un espacio estratégico para el paso comercial y cultural internacional, siendo como era rico en petróleo y en recursos naturales. Allí habitaban pueblos como los huaves, los zapotecos y los zoques, y la presencia de la cultura estadounidense, a través de músicos mexicanos y afroamericanos que transitaban por el Pacífico, se fue haciendo cada vez más presente. Allí se desarrolló una música con elemen-

tos propios que luego retomaron las orquestas que se organizaron en los primeros decenios del nuevo siglo.

A principios de siglo, el Istmo de Tehuantepec crecía económicamente y prometía un mayor nivel de vida debido al comercio que ahí se desarrolló, favorecido no solo por las vías marítimas que existían en el Pacífico, sino también por las terrestres. El ferrocarril, como medio de exploración geográfica y expansión de la ley del valor, generó nuevas relaciones económicas y culturales. Desde ese lugar se estableció conexión con Veracruz, y también, por vía marítima, con Nueva Orleans y Cuba, atravesando el Golfo de México, sin dejar de mencionar que esas rutas conectaron con otras ciudades de Estados Unidos, las cuales sirvieron para transitar en el lado del Pacífico por el Istmo. Los músicos mexicanos, cubanos y afroamericanos iban y venían por dichas rutas. En ese escenario se dieron nuevas formas de interpretación musical en la región, algunas provenientes de las islas del Caribe, como el danzón y el son, y otras de la influencia afroamericana, como el jazz. Durante los años treinta, grandes orquestas de jazz provenientes de Estados Unidos arribaron al lugar y, con ello, iniciaron un nuevo proceso de transformación musical.

A los puertos de Coatzacoalcos, en el golfo de México, y de Salina Cruz, en el golfo de Tehuantepec, llegaron embarcaciones de Estados Unidos, pero también de América Latina. El puerto de Salina Cruz, Oaxaca, se vinculó con otros puertos de América del Norte, del Centro y del Sur, albergando diferentes embarcaciones pertenecientes a diversas cooperativas de todo ese territorio, llevándose a cabo toda clase de actividades mercantiles. En esa ruta no dejaron de transitar músicos que provenían de distintas partes de América (Moreno, 1979, p. 47), como Chile. Allí se estableció un diálogo musical constante que no se diluyó con el tiempo. Desde mediados del siglo XIX, no solo sería el puerto de Salina Cruz por el que transitarían chilenos en Oaxaca, también lo hicieron por Puerto Escondido y Huatulco, aunque el centro de difusión fue Guerrero, sobre todo el puerto de Acapulco. Según los estudios de Vicente T. Mendoza, la cultura musical chilena se extendió desde Oaxaca hasta Sinaloa (1948, pp. 8-9).

Los trabajadores y marines de ese país, a su paso por la región, dejaron constancia de la cueca, que influyó en algunos lugares de estos estados del país, convirtiéndose después en lo que suele llamarse chilena. Es muy probable que esa ruta haya sido usada, desde los primeros decenios del

siglo XX, por músicos de ese país que provenían de Estados Unidos, para trasladarse de regreso a su lugar de origen, desembarcando en el puerto de Valparaíso. Es allí, según Álvaro Menanteau, investigador de los ritmos afroamericanos en Chile, donde entró por primera vez el jazz, que llevó a la conformación de las primeras orquestas como la Royal Orchestra, formada por el director, compositor y arreglista Pablo Garrido Vargas (2009, p. 44).

El desarrollo económico en el Istmo de Tehuantepec generó al mismo tiempo el crecimiento de la industria político-mediática. La ciudad Ixtepec desarrolló un lazo comercial importante al introducirse algunas inversiones extranjeras y constituirse en una vía de comunicación a través de los ferrocarriles y de los vapores como estrategia en la expansión de la ley de valor, particularmente con la introducción del ferrocarril panamericano. Ahí se fundaron una gran cantidad de cabarets y de casinos, en los que solían tocar las orquestas de jazz, así como de danzón, algunas de las cuales provenían de Veracruz y de la Ciudad de México (Malacara, 2016, p. 177). La moda de las grandes orquestas de jazz estadounidenses y mexicanas generó en el Istmo una especie de convivencia con las de son y de danzón, que también vivieron un periodo de auge en esos años.

Hacia el norte de Oaxaca, en la Sierra Juárez, músicos de la capital y algunos propietarios de la industria político-mediática difundieron el jazz, generando cierta influencia en los músicos locales. Cuando este se expandió en el decenio de 1930, proliferaron una cantidad significativa de composiciones con ritmos sincopados que los músicos idearon para adaptarse a la cultura musical, aunque este haya sido un acercamiento muy subjetivo. No obstante, los músicos oaxaqueños crearon composiciones musicales que no solo proveían de la cultura afroamericana, sino también de la afroantillana (cubana). El músico, compositor y cantante más prominente de la época fue Jesús Irigoyen Rasgado, *Chuy*, nacido el 7 de enero de 1907 en Asunción Ixtaltepec, y quien fuera autor del bolero *Naila*. Siendo profesor rural, durante algunos años dio clases en la Sierra Juárez. Formó a varias generaciones de músicos y organizó una serie de orquestas.

El maestro rural tenía un estatus social reconocible en la posrevolución, no solo por el lugar que ostentaba en la sociedad, sino porque de alguna manera representaba al Estado. La música afroamericana también atrajo a los maestros rurales y a profesores de música, aunque estos, en la mayoría

de los casos, promovían la cultura nacionalista, con lo cual salía a relucir una aparente contradicción entre los promotores culturales de la sociedad mexicana posrevolucionaria. No considero que los ritmos afroamericanos hayan incomodado a todos los nacionalistas o al nacionalismo (en abstracto), como lo expresa Ricardo Pérez Montfort en una cita que Gerardo Mendoza exalta en su investigación titulada *Orígenes del jazz en México, 1923-1928. Un acercamiento histórico desde El Universal Ilustrado* (2021, pp. 69-70).¹⁷ Algunos maestros y músicos, no solo de provincia, sino de la capital, entre ellos algunos militares y funcionarios del Estado mexicano, se sentían sumamente atraídos por la música afroamericana.¹⁸ Incluso, como hemos mencionado antes, algunos grupos de poder a los que Bonfil Batalla llamó México imaginario fueron los más interesados en encauzar al país en el proyecto de civilización occidental representado por la cultura estadounidense, que veían como parte de la modernidad.

Chuy compuso varias obras entre las décadas de 1930 y 1940 y con frecuencia compartió sus conocimientos musicales con sus estudiantes. De sus composiciones se destaca el swing *Malta*; no obstante, su repertorio contenía boleros y sones como *La misma noche*, *Cruel destino*, *Punto final*, *Vida y amor*, *El penúltimo beso*, *Vuelve otra vez*, *Emperatriz*, *Renunciación* y *Tehuana* (Malacara, 2016, p. 177). Sería interesante saber a cuáles músicos de swing estadounidenses escuchaba a *Chuy*.

A manera de conclusión

He intentado mostrar que el jazz en México, y su realización constante con otras partes del mundo, han sido producto de interrelaciones, conversiones y de la innovación permanente. No es una construcción fija, sino que sus movimientos, expresiones generales y variaciones fueron cambiando, influenciadas por sus condiciones históricas. He destacado un periodo par-

¹⁷ En ocasiones se alude a una interpretación maniquea entre el nacionalismo cultural y la cultura estadounidense, aunque cabe asumir que Gerardo Mendoza sí reconoce, por mencionar un caso, la doble vertiente que tuvieron algunos periodistas de la revista *El Universal Ilustrado* en torno a los ritmos afroamericanos.

¹⁸ Sociales, *El Nacional Revolucionario*, 3 de febrero de 1930, p. 6.

ticular, es decir, los primeros decenios del siglo XX, en los que se revelaron, se expandieron y se ahondaron los ritmos afroamericanos en México; ello implicó contactos, lazos y apropiaciones entre los propios músicos. Su progreso, si bien pareció lento, resultó ser real y continuo. Se percibió su cambio social y cultural, que evidenció las pautas de relaciones, sus vinculaciones, sus conexiones, sus adopciones y sus adaptaciones. He demostrado también que constituyó un conjunto de procesos interconectados y que el territorio mexicano se convirtió en un espacio insoslayable de esas relaciones con músicos afroamericanos.

El desplazamiento y la búsqueda permanente de los pueblos (entre los cuales se hallan músicos) de nuevos espacios en los que expresar sus condiciones materiales, emocionales y culturales estuvieron relacionados con la transformación de los intérpretes y de su cultura musical. Estas relaciones continuas y constantes originaron nuevas expresiones musicales, que se desplazaron a lo largo del territorio mexicano, lo cual inició en el norte y prosiguió su difusión hacia el sur.

En este artículo referimos, por tanto, la interrelación y el vínculo entre los músicos que expandieron el jazz. Partimos así del desplazamiento de los mexicanos y estadounidenses por el territorio nacional, en donde representaron los ritmos afroamericanos, particularmente el foxtrot, bajo el efecto de la influencia estadounidense. La experiencia musical de los intérpretes en territorio nacional y su relación con Estados Unidos siguieron implicando la desviación, la innovación y la conversión permanente. Se conservaron contactos y conexiones, vínculos e interrelaciones que se generaron tiempo atrás. Los músicos estadounidenses y mexicanos que tocaron en Estados Unidos se introdujeron al país en el periodo de la Revolución (1910-1917), sin condiciones favorables para su desarrollo. En la frontera norte, sin embargo, se generó, a partir del segundo decenio, un nuevo contexto en el que se reproducía dicha música debido al contacto continuo entre músicos y empresarios de los dos países, lo que tuvo lugar en ciudades como Tijuana y Juárez. El pianista Jelly Roll Morton arribó a aquella ciudad en el decenio de 1920 para tocar en el Kansas City Bar, renovando un vínculo musical y social.

A partir de entonces, esta música se expandió y proliferó en muchas partes, como Baja California, Durango, Tamaulipas, Nuevo León, Puebla, Oaxaca y Chiapas. Las élites se sintieron atraídas por esa cultura, la cual buscaron reproducir. Surgieron entonces importantes ejecutantes, di-

rectores de orquesta y compositores que tuvieron gran repercusión en el entretenimiento urbano; proliferaron el jazz, el foxtrot, el one-step y el charlestón, así como productos de consumo vinculados a estos, lo cual se extendió a muchas partes del país. El foxtrot, baile asociado estrechamente al jazz, fue, sin embargo, lo que dominó en el escenario musicalailable mexicano.

Referencias

- Adams, W. P. (2004). *Los Estados Unidos de América*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Adorno, T. W. (2011). *Escritos musicales V*. Madrid: Akal.
- Attali, J. (2011). *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Aymes, R. (2010). *Panorama del jazz en México durante el siglo XX*. Ciudad de México: Luzam.
- Berendt, J. E. (1962). *El jazz. Su origen y desarrollo*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Blancarte, R. (2021). La Iglesia católica en el México contemporáneo. En A. Rubial, B. Connaughton, M. Ceballos y R. Blancarte, *La Iglesia católica en México. Historia Mínima*. Ciudad de México: El Colegio de México.
- Bonfil Batalla, G. (2022). *México profundo. Una civilización negada*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Braudel, F. (2002). *Las ambiciones de la historia*. Barcelona: Crítica.
- Castañeda, J. (24 de abril de 2007). Lorenzo Tio, un mexicano precursor del jazz en Nueva Orleans. Blog de Noticias de la Fonoteca de la Ciudad. <https://fonotecadelaciudad.blogspot.com/2007/04/el-largo-y-sinuoso-camino-de-la.html>
- Contreras, E. (2010). Referencias fonográficas para la música popular urbana mexicana. En Aurelio Tello (coord.), *La música en México. Panorama del siglo XX*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Delannoy, L. (2006). *Carambola. Vidas en el jazz latino*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Derbez, A. (2012). *El jazz en México. Datos para esta historia*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Derbez, A. (2018). Jazz: localidades no agotadas (una lectura a brincos entre el

- jazz y la identidad aquí). En X. M. del C. Luna Ruiz y J. Chacha Antele (coords.), *Culturas musicales de México*, vol. I. Ciudad de México: Secretaría de Cultura.
- Durán, L. (2014). El ritmo de las ondas. La radio en México. *Algarabía* (119).
- Dutrénit, S. (1989). *El impacto político de la crisis del 29 en América Latina*. Ciudad de México: Conaculta y Alianza.
- Giménez, G. (2008). La dinámica cultural. En G. Giménez, *Teoría y análisis de la cultura. Cultura y representaciones sociales*, vol. I. Ciudad de México: Conaculta.
- Godínez, L. (2015). *La marimba. Un estudio histórico, organológico y cultural*. Guatemala: Fondo de Cultura Económica.
- González, S. (1990). *Los bajos fondos. El antro, la bohemia y el café*. Ciudad de México: Cal y Arena.
- Gorostiza, F. (2010). *Los ferrocarriles en la Revolución mexicana*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Grunstein, A. (2005). Segregación y discriminación: el nacimiento de Jim Crow en el sur de los Estados Unidos. *El Cotidiano*, (134), 95-102. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=32513413>
- Hobsbawm, E. (2013). *Gente poco corriente. Resistencia, rebelión y jazz*. Buenos Aires: Crítica.
- Janeiro, P. (2012). Jazz en México. En L. Delannoy, *Convergencias*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica.
- Lara, A. (2008). *Canciones*. Edición e investigación de Pável Granados. Ciudad de México: Océano.
- Lugo Viñas, R. (2017). La revolución del jazz. La explosión musical que conmocionó a México a principios del siglo XX. *Relatos e Historias en México*, 9(108). <https://relatosehistorias.mx/numero-vigente/la-revolucion-musical-del-jazz-conmociono-mexico-principios-del-siglo-xx>
- Lupo, S. (2016). *Historia de la mafia. Desde sus orígenes hasta nuestros días*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Majfud, J. (12 de junio de 2021). Consumismo, otra herencia del sistema esclavista. *La Haine. Proyecto de desobediencia informática*. <https://www.lahaine.org/mundo.php/consumismo-otra-herencia-del-sistema>
- Malacara, A. (2016). *Atlas del jazz en México*. Ciudad de México: Taller de Creación Literaria.
- Menanteau, A. (2009). Percepciones y recepciones del jazz en Chile. *Cátedra de*

- Artes*, (6), 43-60.
- Mendoza, G. (2021). *Orígenes del jazz en México, 1923-1928 (un acercamiento histórico desde El Universal Ilustrado)* [Tesis de Licenciatura en Historia], Universidad Nacional Autónoma de México, Repositorio Institucional de la UNAM.
- Mendoza, V. T. (1948). La canción chilena en México. *Revista Musical Chilena*, 4(28), 7-21. <https://revistadesociologia.uchile.cl/index.php/RMCH/article/view/11649/12015>
- Mercado, A. (2015). *La educación musical en Morelia 1869-1911*. Ciudad de México: Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo.
- Moreno, Y. (1979). *Historia de la música popular mexicana*. Ciudad de México: Alianza.
- Pareyón, G. (2006). *Diccionario Enciclopédico de Música en México*. Guadalajara: Universidad Panamericana.
- Peña, H. (2019). *La ruta del jazz. Itinerario del jazz en Michoacán durante el siglo XX*, tomo I. Ciudad de México: Jazztival, Jazz & Cultura, A. C.
- Pulido, G. (2017). Claves de la música afrocubana en México. Entre músicos y musicólogos, 1920-1950. *Desacatos*, (53), 56-73. <https://desacatos.cie-sas.edu.mx/index.php/Desacatos/article/view/1690>
- Rosas, A. (2016). *Rafael Méndez. Homenaje al trompetista mexicano*. Ciudad de México: Indautor.
- Santamaría, F. J. (1985). *Antología Folclórica y Musical de Tabasco*. Villahermosa: Instituto de Cultura de Tabasco.
- Taracena, A. (1992). *La verdadera Revolución mexicana (1918-1921)*. Ciudad de México: Porrúa.
- Valencia I. A. (2017). *El descarrilamiento de un sueño. Historia de los Ferrocarriles Nacionales de México, 1919-1949*. Ciudad de México: Centro Nacional para la Preservación del Patrimonio Cultural Ferrocarrilero y El Colegio de México.
- Vértiz de la Fuente, C. (27 de abril de 2018). El Circo Atayde lanza un SOS. *Proceso*. <https://www.proceso.com.mx/reportajes/2018/4/27/el-circo-atayde-lanza-un-sos-203999.html>
- Womack, J. (mayo-agosto de 2012). La economía de México durante la Revolución, 1910-1920: historiografía y análisis. *Argumentos*, 25(69), 13-56. <https://www.scielo.org.mx/pdf/argu/v25n69/v25n69a2.pdf>



Balajú. Revista de Cultura
y Comunicación de la
Universidad Veracruzana

<https://balaju.uv.mx>

  @revistabalaju

Publicación semestral digital de acceso gratuito. Es editada por la Universidad Veracruzana (UV) a través del Centro de Estudios de la Cultura y la Comunicación.

Dirección: Benito Juárez 126, Zona Centro.
C.P.: 91000, Xalapa, Veracruz, México.
Teléfono: +52 (228) 167 06 20
Correo: revistabalaju@uv.mx

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial 4.0 Internacional.

