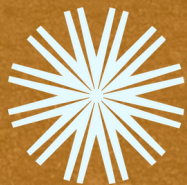


ACTOS

REVISTA DE INVESTIGACIÓN EN ARTES

VOLUMEN 8. NÚMERO 15. 2026/ISSN 2452-4729



UNIVERSIDAD
ACADEMIA
DE HUMANISMO CRISTIANO

FACULTAD DE ARTES

El jazz en México en el período del baile (1920-1950)*

Jazz in Mexico during the dance period (1920-1950)

Ramiro Hernández Romero**

CEIICH-UNAM

 <https://orcid.org/000-0002-9038-5359>

Resumen. En el presente artículo se analiza el jazz en México entre los decenios de 1920 y 1950 a partir de la teoría de la producción, distribución, intercambio y consumo que Marx, su autor, concibió como una totalidad. Se distingue por ser un entretenimientoailable y consumo individual de masas que se dio bajo condiciones históricas particulares. Por un lado, por la concentración, producción, expansión y dominio de capital y desarrollo tecnológico. Por el otro, por las nuevas relaciones sociales y psicológicas ocasionadas por la Primera Guerra y la pandemia de la influenza (1918-1919), lo cual hizo posible, entre otros aspectos, la distribución y el consumo no solo del jazz, sino de muchos otros ritmos como charlestón, foxtrot, blues, one steps, son, danzón y mambo. Participaron, como instrumentos de producción, dominado por el capital, pero también por ocio y esparcimiento social y cultural siendo reacción a aquel, intérpretes mexicanos, cubanos y afroamericanos.

Palabras clave: México, baile, orquestas, jazz, foxtrot

* El presente artículo forma parte de las actividades de investigación posdoctoral que se realiza en el Centro de investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades (CEIICH) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), cuyo nombre es: “La contribución del Caribe a la alegría del mundo: el mambo en México”. Dedico el presente artículo a mi madre, Florencia Romero Sánchez, fallecida el 6 de diciembre de 2023. A mi padre Mario Hernández Pérez. A los palestinos víctimas de genocidio. A los desaparecidos en México.

** Becario posdoctoral del programa Estancias posdoctorales por México de la Secretaría de Ciencia, Humanidades, Tecnología e Innovación (Secihti). Correo electrónico: azrahero@yahoo.com.mx. Contribución CRediT (Contributor Roles Taxonomy): Conceptualización, Análisis Formal, Investigación-Metodología, Recursos y Redacción (borrador original y revisión/edición).



Abstract. This article analyzes jazz in Mexico between the 1920s and 1950s using Marx's theory of production, distribution, exchange, and consumption as a holistic concept. Jazz is distinguished by its status as a form of dance entertainment and mass consumption that developed under specific historical conditions. These conditions included, on the one hand, the concentration, production, expansion, and dominance of capital and technological development; and on the other hand, the new social and psychological relationships brought about by World War I and the influenza pandemic (1918-1919). These factors facilitated, among other things, the distribution and consumption not only of jazz but also of many other rhythms such as the Charleston, foxtrot, blues, one-steps, son, danzón, and mambo. Mexican, Cuban, and African American performers participated in jazz as instruments of production dominated by capital, but also as leisure and social and cultural recreation, reflecting the capitalist system.

Keywords: Mexico, dance, orchestras, jazz, foxtrot

Introducción

El artículo tiene como objeto analizar el jazz en México entre los decenios de 1920 y 1950. Se distingue, principalmente, por ser un producto de entretenimientoailable en cuyo período suele llamarse “era del jazz” (Hobsbawm, 2003, p. 187), “americanización” (Echeverría, 2011, pp. 23-29) o “frenesí del baile” (Pujol, 2011, p. 85). Se ejecutaba, sin embargo, una cantidad de ritmos que tuvieron lugar en el mismo período como foxtrot, charlestón, jazz, blues, one steps, danzón, son y mambo, que se materializaron en espacios de producción, distribución y consumo capitalista: los salones y academias de baile, cabarets, bares y teatros¹. Sin embargo, se presentaron también en lugares improvisados y ajenos a estas relaciones que la población o los distintos públicos adaptaron para pasar un momento de ocio y esparcimiento. Es decir, los límites entre los espacios públicos y privados, además de su valor exclusivamente de cambio, parecieron, en cierto sentido, desvanecerse.

¹ Adoptamos el concepto de ritmos, en lugar de géneros. El primero tiene un carácter histórico, mientras que el segundo se sitúa en lo exclusivamente ideológico. Los ritmos son expresiones históricas que cambian con el tiempo en nuevas expresiones, dependiendo del contexto político, social y cultural. Es decir, los ritmos están íntimamente ligados al quehacer de sus ejecutantes, mientras que los géneros tienen una connotación ahistórica y metafísica que obedece a la ideología de las clases de poder y empresarios de la industria político-mediática.

En el segundo decenio del siglo XX la producción capitalista había desarrollado una industria político-mediática² relacionada con la música y los espacios donde se tocaba, como veremos, que adquirió grandes proporciones en la que participaba, como instrumento de producción, pero también de insubordinación al no acceder a todos los caprichos del empresario, el trabajador asalariado; siendo que este buscaba, al mismo tiempo, un momento de esparcimiento y ocio. Adquirió ciertos rasgos en común al crear productos bailables como el jazz. En este, como en otros casos, al ser una producción dominante, instituyó el objeto de consumo que se materializó en múltiples ritmos bailables, y desarrolló un modo de consumo individual de masas que ocupó a múltiples personas, pero que en algunos casos no se relacionaban directamente con esta industria. Se trataba de una producción cada vez más expandida y dominada por la burguesía mundial, permitiendo ampliarse en todo el orbe, incluido México.

Pretendemos contestar al siguiente interrogante: ¿cuáles relaciones de producción permitieron la materialización del baile y el jazz en México entre los decenios de 1920 y 1950? En un primer momento estudiaremos la producción que se materializó con la industria político-mediática en los primeros decenios del siglo XX, cuyo fin consiste en distinguir las relaciones económico-políticas y culturales que permitieron la ejecución y consumo de una cantidad de ritmos materializados por las orquestas de baile. Luego, abordaremos las orquestas y los músicos, siendo, en parte, instrumentos de producción que crearon los resultados de la producción industrial dominante. Posteriormente, nos centraremos en un grupo de productos de consumo: la cinematografía, la radio, las grabadoras y las orquestas, que fueron parte del sistema dominante de producción, pero también medios de esparcimiento social y cultural. Finalmente, daremos cuenta de los cambios de distribución del consumo y esparcimiento: las orquestas que existieron en los decenios de 1940 y 1950, para distinguirlas del período precedente.

Nuestro trabajo parte de la teoría de la producción, distribución, intercambio y consumo que Carlos Marx (1977) propuso en los *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política (Grundrisse) 1857-1858* (pp. 3-20). Cabe hacer mención que es una obra que sigue siendo utilizada y estudiada más de siglo y medio después de haber sido escrita por su autor, al realizar nuevas investigaciones y que es necesario tomarlas en cuenta (Musto, 2018). Dicha obra, por tanto, la retomamos por su relevancia y actualidad. Para Carlos Marx la producción material se crea en sociedad; se trata de un organismo social con rasgos particulares e históricos que se articulan con la distribución, el intercambio y el consumo.

² Entendemos por industria político-mediática un instrumento del poder capitalista que interviene activamente en lo económico; obtiene también beneficios político-ideológicos. Con ello elabora y reconstruye una sociedad al establecer sus ideas, sus valores, su concepción del mundo y su cultura en un período histórico determinado, pero siempre tiende a difundirlos mediante la propaganda mostrando un presente eterno (Toscano, 2025, p. 2).

Es decir, conforman una explicación aparentemente habitual y lógica. Por ejemplo, la producción es general o es su universalidad, la distribución y el intercambio se materializan en su particularidad y el consumo en la individualidad. Esto implica que cada elemento tiene un momento particular en un mismo proceso: la producción es el inicio de la actividad humana; la distribución y el intercambio cumplen un papel intermedio, mientras que el consumo es el punto final. Sin embargo, su autor profundizó en ello, al considerar que no se trataba de una concepción lógica, sino que existe una relación dialéctica o relacionada entre su conjunto. Su punto de partida, por ejemplo, es la relación entre producción y consumo, que se identifican inmediatamente: la producción es consumo y el consumo es producción. De la misma manera analizó la relación entre producción y distribución. La distribución es el vínculo entre producción y consumo. Son fenómenos parciales, momentos de un todo. Por lo que la producción debe ser considerada como una totalidad. Esta concepción de totalidad es desarrollada a lo largo de su obra, no solo en los *Grundrisse*, sino en otros trabajos como *El capital*. Incluso algunos marxistas, como Georg Lukács, profundizan en este aspecto en su *Historia y conciencia de clase*. Aunque cabe mencionar que la categoría de totalidad no pertenece a Marx sino a Hegel, pero aquel le dio un fundamento distinto para el desarrollo de una nueva ciencia.

La industria político-mediática en México y los músicos

A fines del decenio de 1920 la industria político-mediática, instaurada por la producción capitalista, y en un estado determinado particular, alcanzaba un grado de desarrollado, producto de la acumulación y del avance tecnológico. Se consolidó un mercado —o la esfera del cambio— donde los ritmos y el baile se convirtieron en un producto de consumo. Se trataba de la expansión de la producción capitalista mundial estadounidense, tal como la industria de la grabación musical. La necesidad de vender su amplia gama de productos llevó a que se expandiera por todo el orbe, y, en México, por su cercanía, se materializó tempranamente. En la expansión de este mercado, la burguesía mundial conformó la materialización cosmopolita de la producción y el consumo, en la que la música y el baile fueron parte de su realización. Se trataba del establecimiento de la negociación económico-política e ideológica de esta clase, a la cual se sumó la mexicana.

Este escenario se vinculaba con la secuela que poco antes dejó la Primera Guerra Mundial, al provocar un gran sufrimiento social, no solo en las trincheras, cuya matanza se dio de manera masiva, sino también entre los habitantes de los países que participaron en la contienda. De la misma manera, la llamada influenza española o el virus H1N1, ocurrida entre 1918 y 1919, que transformó las relaciones sociales y psicológicas a nivel mundial. Según Bartra (2023), este virus infectó a casi la mitad de la población global y causó la muerte de un 5%, obligando a un sinnúmero de personas a encerrarse en sus casas (p. 48).

Dicho contexto permitió a los grupos de poder económico-político el desarrollo y legitimación de una nueva industria político-mediática para instaurar un consumo, distribución e intercambio que giraba en torno a los ritmos bailables; aunque para una parte importante de los consumidores fue un medio de esparcimiento para sostenerse en un contexto de múltiples contradicciones creadas o impulsadas por la acumulación de capital. Para Maase este escenario musical-bailable fue una manifestación de la crisis del modernismo al generar un campo de batalla en el que se libraban “las fuerzas de la democratización y el contramodernismo” (2016, p. 115). Sin embargo, esta tesis poco se sostiene. Dicho escenario no se reduce a los conflictos entre la clase de poder dominante, sino, como se dijo, de las contradicciones que se dan en la producción capitalista. Los conflictos se solucionan con el diálogo, la cooptación u otros mecanismos de contención y lucha interna, pero no las contradicciones porque estas solo se resuelven cambiando las condiciones materiales existentes. Las élites económico-políticas no tenían intención, sino de mantenerlas. La postura que defendemos, es que se trataba de las contradicciones estructurales de clase entre las élites económico-políticas y la clase explotada y excluida, que en este caso para el capital fue uno de los instrumentos de producción, pero que luchaba por establecer su negociación para acabar con las injusticias impuestas por el capital, lo cual llevaba a un cambio en el orden social. Se trata en todo caso de la materialización de la lucha de clases, luego de que la clase explotada iba adquiriendo conciencia de su existencia, o como diría Georg Lukács (1969), conciencia de clase (p. 49).

En México la revolución generó grandes problemas sociales, económicos y psicológicos entre la población, principalmente entre la clase olvidada y en cierto sentido la explotada porque fue la menos preparada para afrontar las dificultades económicas y sociales que se crearon. Algunos buscaron superar esta experiencia a su modo, por ejemplo, migrando a Estados Unidos como el trompetista Rafael Méndez, quien se trasladó en 1926 buscando un mejor nivel de vida (Hernández, 2023, p. 109). O en el caso de obreros y campesinos migrantes, quienes consumían parte del entretenimiento de la industria político-mediática dominante como esparcimiento o una forma de alejamiento de sus condiciones materiales, pero que era uno de los objetivos de la producción capitalista. No es casual que apareciera un mercado que, entre otras cosas, acaparara el descontento que habían generado las contradicciones motivadas por la producción capitalista mundial. Al mismo tiempo, se daba un proceso de establecimiento y consolidación de la industria político-mediática con la producción de múltiples productos. El cine, por ejemplo, sobre todo los largometrajes de ficción, no solo se relacionaba con lo económico, sino también con lo ideológico-político, pues tenía la función de estabilizar y legitimar el orden social. Sin embargo, a lo largo del proceso de producción cinematográfica en la historia de México, se crearon filmes que cuestionaron dicho orden, como *Los olvidados* de Luis Buñuel. No escapa la pintura y la poesía, producidas por una élite de artistas e

e intelectuales que, según Gruzinski, “muchas ciudades de Europa envidiarían” (2004, p. 38). Diversos actores, directores, poetas, músicos, fotógrafos y muralistas pertenecientes a las élites, ayudaron, en cierta medida, a la estabilización social. Es decir, la producción cultural con una carga ideológica inherente, sirvió para justificar la producción capitalista de la época.

En este proceso de producción y consumo, y su relación con lo ideológico-político, los poetas estridentistas motivados por la nueva era moderno-capitalista y tecnológica, exaltaron el jazz, el avión, la radio y la fotografía. El estridentismo, fundado por Manuel Maples Arce, se manifestó dentro de dos tensiones: nacional e internacional. Se trataba de un movimiento de vanguardia y cosmopolita que no dejaba de reproducir las contradicciones sociales existentes, pues al mismo tiempo que cuestionaba la realidad social, legitimaba la producción y el consumo de una parte de las élites. Mantenía un carácter aparentemente opuesto al jazz que, según Valdivia, “no es un arte que esté al alcance del pueblo, ni en su factura ni en su percepción, pues se plantea como el más avanzado objeto de la sensibilidad actual, asequible sólo para espíritus refinados” (2015, p. 386). El jazz, por el contrario, se trataba de un producto masivo y popular, accesible a amplias capas de la población. Esta posición se expresó también por su representación supuestamente progresista. Veían en el jazz una cultura opuesta a las relaciones culturales dominantes. Lo cierto es que esta música rompió con los cánones de la sociedad conservadora, cuyo carácter aparentemente subversivo –ligado a la modernidad capitalista– coincidía con la postura de los estridentistas. No obstante, la función del jazz, según Adorno, no dejó de entenderse principalmente en relación con la clase superior (2008, p. 88); sin embargo, algunos de sus consumidores formaban parte de la clase obrera y campesina que retomaron esta música en un sentido subversivo, es decir, como ocio para recuperar la energía que generaba el esparcimiento y enfrentar sus condiciones materiales.

La clase de poder inventó su modernidad al diversificar también sus manifestaciones y consumos, cuyos productos provenían de Francia, Estados Unidos y la URSS. Se reunían en lo que puede considerarse otra parte de la industria político-mediática de la época, constituida regularmente para el consumo de las élites: los cafés de moda, mencionados por Gruzinski (2004), como el Café de Tacuba, La Flor de México, el Sanborns, el Selecty y el Café América (p. 43). En este sentido, no solo eran materializaciones de las relaciones de consumo, sino también de las relaciones de producción económica e ideológica. Allí no solo se reunían escritores, músicos, poetas, cineastas, políticos, empresarios, sino también espías, provenientes de países tan disímiles como Alemania o la URSS, que escuchaban música afroamericana en vivo o grabada. Los espacios para las clases subalternas fueron regularmente, aunque no siempre, el Zócalo, la Alameda, los teatros, los cabarets y los salones de baile. En estos últimos, se consumía jazz, foxtrot o charlestón. Se trataba también de centros de poder marcados por el individualismo exacerbado. Majfud las llamó patología de “la globalización del yo” (2023, p. 13).

La industria político-mediática capitalista diseñó social e ideológicamente la producción y el consumo de la música y el baile para ser vendidos. Se trataba de la instauración de la esfera de cambio (mercado) mundial proveniente de Estados Unidos. Es decir, la ampliación y profundización de la producción de la música y el baile en territorio mexicano. Se beneficiaron, por ejemplo, empresas grabadoras multinacionales como la RCA Víctor, fundamentales para el dominio de territorios no explorados. En este proceso, la intervención provino de las empresas gubernamentales y también de las corporaciones privadas multinacionales, que no solo buscaban el beneficio económico, sino también político. No obstante, se constituyó un vínculo con algunas empresas mexicanas dedicadas al periodismo, como el caso del semanario *El Universal Ilustrado*, que difundía nuevos hábitos músico-bailables. Es decir, funcionó como un medio de distribución que, simultáneamente, ejercía presión sobre la producción, exigiendo, por ejemplo, un incremento en su volumen. Se distinguieron desde el decenio de 1920, el semanario citado y el diario *El Universal* promoviendo procesos, fantasías, sueños y personajes ficticios. En este ambiente festivo y bailable, se manifestaban dos expresiones musicales que se alimentaron y se diferenciaron mutuamente. Por un lado, la música afroantillana que se estableció desde fines del siglo XIX. Por otro, la afroamericana, a partir del segundo decenio del siguiente siglo.

El crecimiento económico en la capital, la exclusión y la desigualdad en el campo, posibilitaron la llegada de numerosos migrantes, sobre todo campesinos, que según Davis (1999), buscaban un mejor nivel de vida en la capital mexicana (p. 50). Esta relación representaba el dominio de la burguesía nacional e internacional (estadounidense), que había sometido el campo a los designios de la ciudad. Se trataba, en el fondo, de la intensidad, extensión y cualidad del cambio (o mercado) generados por el desarrollo y organización de la producción capitalista. En otras palabras, se impulsó un proyecto de industrialización del país que consistió en la transformación de la economía agrícola y rural, en una que se centrara en la vida urbana y en el desarrollo de la producción manufacturera. En los espacios urbanos, se crearon empresas nacionales o se nacionalizaron algunas para producir los bienes de consumo interno. Este proceso se inició paulatinamente, y a medida que se estabilizaba el país luego de la revolución, aunque se dio decididamente desde que el general Lázaro Cárdenas asumió la presidencia. Esto generó grandes transformaciones sociales, entre las cuales se encontraba la concentración poblacional que permitió la consolidación de la industria político-mediática, creando nuevas relaciones de consumo entre las cuales se encontraba el baile. Este producto era una manifestación del carácter cosmopolita de la producción económico-político y cultural dominante. Fruto de este proceso se desarrolló la industria turística, en cuyos hoteles las orquestas mexicanas como las estadounidenses producían sus ritmos, no siempre para satisfacer el proceso de acumulación de capital, sino como un medio para ganarse la vida y su derecho al ocio.

En 1914, por citar un caso, se fundó el Hotel Regis. Sin embargo, producto de las diferencias entre la clase de poder dominante, provocada por la rápida expansión de la cultura musical afroamericana, este tipo de producción musical generó rechazo, pues era profundamente invasiva. Por ejemplo, Manuel M. Ponce, quien, en una carta enviada desde París a Carlos Chávez, confesaba su rechazo al jazz, al que consideraba un invasor no solo en México, sino en cada uno de los lugares que visitaba. Dicha carta se puede hallar en el trabajo de Carmona (1989), que compiló numerosas misivas, algunas de ellas dirigidas a Ponce (p. 107). Esto evidencia las contradicciones que experimentó esta clase, ya que no todos abrazaron con entusiasmo este proceso.

La expansión del mercado estadounidense, convirtió la música afroamericana en un producto creíble y aceptado. Eric Hobsbawm (2013) asegura que el jazz empezó con el negocio y la tecnología, y consistió, entre otras cosas, en suministrar ocio y diversión a las masas (p. 241). La tecnología de reproducción permitió la expansión del jazz, aunque también del bolero, la canción estrófica, el vals cantado, la cumbia, el son, el tango, la ranchera o el corrido, a través, por ejemplo, del fonógrafo, la radio y el ferrocarril. Los dos primeros sirvieron como medios de propaganda, pero también de difusión de los nuevos ritmos y en los que se divulgó la ideología de los éxitos en torno al foxtrot y el jazz. Cabe decir que estos ritmos son distintos, pues en el caso del primero, se trataba, según Bennett (2003), de un baile de salón, cuyos aspectos consistían en un compás binario y un ritmo sincopado que deriva del ragtime (p. 127). De este surgieron varios ritmos diferentes, entre los cuales se encuentra el jazz. Según Lincoln (1995) a algunos ritmos afroamericanos de baile generalmente se les designó en asociación con nombres de animales: el foxtrot como trote del zorro, el buzzard lope: paso largo del buitre, el turkey trot: trote del pavo y el grizzly bear: paso del oso (p. 27).

Las empresas mexicanas de cigarros y licores formaron parte de este proceso de producción dominante. La empresa Compañía Cigarrera El Buen Tono, puso a la venta, entre otras marcas, cigarros con nombres de música que, según Flores (2006), fue Jazz Extra (p. 94). Su propietario solía ser dueño de otras empresas que convirtieron el jazz en un producto de consumo a la altura de la moda. Tenía un salón cinematográfico, una fábrica de cigarros y una estación de radio en la que difundía el jazz, con lo cual se materializaba la relación entre producción y consumo.

Sin embargo, no todo el jazz era dominado por la producción dominante, sino que fue obra de algunos músicos mexicanos que sin saberlo contribuyeron a dicha producción en el territorio nacional, convirtiéndose en cierta medida en instrumentos de producción. Estos volvieron de Estados Unidos mucho tiempo después de participar en la Exposición Industrial Universal y Centenario Algodonero que se celebró en diciembre 1884 en la ciudad de Nueva Orleans. Entre 1919 y 1927 fundaron orquestas como All Nuts Jazz Band, Los Siete Locos del Jazz, la Winter Garden Jazz Band y la Norman King (Cabaret del Hotel Imperial, 15 sep. 1927).

No obstante, los empresarios también organizaron sus propias orquestas. El dueño del Hotel Regis, por ejemplo, fundó la Regis Hotel Orchestra. Cabe decir que dicho lugar representaba a una élite, frecuentada por burócratas, actores, poetas, intelectuales, periodistas, músicos, cineastas y turistas, lo que daba cuenta de su público. Se fundó en 1914, y en el decenio de 1920, según Peralta (2015), se inauguró allí el Teatro la Bombonera Regis (p. 37), donde regularmente se contrataban orquestas que ejecutaban algunos ritmos para películas.

Las partituras no solo formaban parte de la producción estadounidense, sino que, al ser trasladadas y reproducidas en territorio mexicano, fueron un vehículo de distribución que impulsó el proceso productivo capitalista. Dicha producción, sin embargo, comprendía un mercado de instrumentos musicales cuyos propietarios provenían principalmente de Estados Unidos y de Europa. La Casa Veerkamp, por ejemplo, se fundó en 1908 en el Centro Histórico. Luego el Repertorio Wagner y Levien, que después pasó a llamarse Repertorio Wagner. Agustín Wagner y Guillermo Levien habían llegado a México provenientes de Alemania, fundando poco después esta tienda. Al mismo tiempo, organizaron su orquesta que solía presentarse en salones de baile y cinematógrafos. En la prensa solían promocionar instrumentos musicales que, con el fin de promover su consumo, anunciaban algunas facilidades para adquirirlos (*El Nacional Revolucionario*, 6 mar. 1930). Estas tiendas proporcionaron las condiciones a músicos y aficionados para la ejecución de la música de moda, entre las cuales se encontraba el foxtrot, el one step y el blues. A lo largo del territorio nacional se fundaron casas de música, como *The Mexico Music Co.*, en apartado 203 en Monterrey, Nuevo León (*El Universal Ilustrado*, 18 may. 1922). En 1919 estas empresas vendían numerosas partituras de foxtrot como, por ejemplo, *Chapultepec* de Higinio Ruvalcaba (Garrido, 1974, p. 46). A fines de ese decenio se publicaron múltiples foxtrots que se vendieron a lo largo del territorio nacional, permitiendo a orquestas tocarlos en los salones o en cualquier otro lugar. Sin embargo, debemos tomar en cuenta que algunas orquestas presentaban sus propias composiciones, no solo como una forma de introducir sus creaciones, sino como una manera de enfrentarse el dominio de la producción dominante.

Desde 1917 el semanario *El Universal Ilustrado* publicaba partituras de foxtrot, one steps, blues, danzón, tango y vals, como *Valse Galante* de Manuel M. Ponce (*El Universal Ilustrado*, 21 dic. 1917). El 24 de marzo de 1921 se publicó el foxtrot titulado *Kismet* de William Russel (*El Universal Ilustrado*, 24 mar. 1921), o el foxtrot de Richard Armstrong Whiting, *The Japanese Sandman* (*El Universal Ilustrado*, 14 abr. 1921). De la misma manera publicaba métodos para aprender a bailar (*El Universal Ilustrado*, 1 jun. 1917). Los productos abundaban y a través de este medio se facilitaba o se inducía a su consumo, que mostraban diferencias entre sí, pero que tenían la misma función: satisfacer la producción dominante.

La música y una parte de los músicos, en cierta medida, carecían de autonomía con respecto a dicha producción, porque esta establecía las reglas como las de interpretación. Estas producciones no tenían la intención de incidir políticamente; por el contrario, la ejecución de numerosos foxtrots de músicos estadounidenses tendía a legitimar el orden social existente o bien a presentarse de manera neutral. Sin embargo, esta regla se cumple hasta cierto punto, porque, como veremos, algunos intérpretes reaccionaron ante el dominio de la producción dominante, al crear o presentar su música a sus públicos alejados de esta lógica.

Las orquestas de jazz en el proceso de producción musical bailable

En el decenio de 1920 la música bailable en México se producía en muchos espacios: salones de baile, cabarets, la radio, la prensa, el cine y las grabadoras. La producción de las leyes y aleatoriedad del mercado se consolidaba y se reproducía, lo cual expresaba su dominio en el territorio mexicano. Esta industria permitió en cierto sentido la expansión y fortalecimiento de los instrumentos de producción (u orquestas), y la circulación, según Marx (2001), de un “inmenso arsenal de mercancías” (p. 3) en salones de baile, por ejemplo. El capitalismo mexicano gozaba de gran aceptación, y permitió prohibir el aburrimiento y la soledad. La diversión mediática aparentaba solucionar los problemas sociales, y se abrió paso a establecer la negociación de las clases de poder. Sin embargo, funcionó también como un medio de contención del descontento debido a las condiciones materiales existentes: exclusión, explotación, etc., a las que se arrinconó una parte de la población, producto de las contradicciones sociales propias de la producción capitalista. No obstante, no faltaron las críticas, o en todo caso, las diferencias en el seno de los grupos de poder, pues no todos aceptaban con entusiasmo el nuevo contexto. Por medio de su órgano propagandístico, *El Nacional Revolucionario*, el Estado mexicano rechazaba el baile. Los lugares en los que se materializaba la producción en torno a esta práctica, los despreciaba y los reprimía (El baile de resistencia, 13 en. 1930), como regularmente experimentó el Teatro Principal (Y siguen bailando, 21 en. 1930).

La producción de empresarios estadounidenses y mexicanos, se materializó en la industria discográfica, los aparatos receptores y la incipiente radiofonía, crearon las condiciones para que una parte de la población se entregara alegremente al frenesí del baile. El Salón Rojo, en la calle de Madero número 33, se convirtió en uno de los lugares más rentables para la industria político-mediática, pero también para los públicos que veían esos lugares de ocio y esparcimiento como un espacio para darle otro rumbo, aunque momentáneo, a su vida cotidiana. Desde 1906, año de su

fundación, se dedicaba al cine, pero luego su propietario, Jacobo Granat, organizó bailes para los intermedios cinematográficos, contratando a numerosas orquestas. Lo convirtió, luego, en un emporio de cuarenta cines, como Lux, Palacio u Olimpia, permitiéndole también fundar su propia orquesta: Orquesta Salón Rojo.

La relación entre producción y consumo se materializaba regularmente en este proceso. En 1919 los Locos del Jazz, según Flores (2006), tocaban en el Salón Alhambra (p. 315), cuyo propietario adaptó la programación para hacer un showailable que se apegara a la moral cristiana, porque estaban prohibidos los movimientos y consumos que se consideraban obscenos. Es decir, se exigía que la producción en torno al baile debía estar acoplada a las leyes -influidas en parte por la religión cristiana-, constituyendo un consumo con su particularidad y ligado a las condiciones históricas. La mayoría de las empresas de los salones de baile se adaptó a las nuevas reglas diseñadas por el Estado y la Iglesia católica. Estos cambios tenían que ver también con la política de la sanidad. Desde 1914, según González (1990), los gobernantes diseñaron un nuevo *Reglamento para el ejercicio de la prostitución en el D. F.*, con la supuesta finalidad de regular las enfermedades venéreas (p. 66), lo cual se dirigió también a los prostíbulos y los salones de baile, que en realidad pretendían tener un mayor control.

Los espacios de producción y consumo del baile iban en aumento. El 20 de abril de 1920 se fundó el Salón México en el que tocaban, entre otras orquestas, Los Diablos del Jazz; los cuales ampliaron los espacios para los instrumentos de producción. Los bailes también se programaron en el Salón Rojo. El 13 de abril de 1921 se presentaron Los Diablos del Jazz y la Orquesta Salón Rojo (Cinematógrafos, 13 abr. 1921). La fundación de aquel salón materializaba una de las acciones de producción de la empresa privada. Se convirtió principalmente en un símbolo y ritual de la pequeña burguesía posrevolucionaria; aunque también participaron obreros y campesinos, conformándose así, y en cierto sentido, un grupo de públicos consumidores con distintas finalidades.

En los hoteles y restaurantes se programaban sesiones de baile. Entre un hotel y un restaurante aparentaba cierto contraste, pero formaba parte del mismo proceso productivo. Es decir, se trataba de la conformación cosmopolita continua entre la producción, distribución y consumo, cuyo carácter era individual y masivo. En el hotel y restaurante San Ángel Inn, ubicado en San Ángel (*El Universal Ilustrado*, 18 may. 1917) en el sur de la Ciudad de México, la Orquesta Torreblanca tocaba regularmente todos los días (*El Universal Ilustrado*, 12 may. 1921). Esta materialización se situaba en un período en el que la industria restaurantera vivía una época de esplendor. Con una experiencia, según Martínez (2018), de por lo menos medio siglo (p. 6); aunque se trataba de un espacio de reproducción social de las élites. Fueron grandes salones decorados con un lujo extravagante, cocinas equipadas con estufas a gas, donde cocineros extranjeros (franceses, italianos

y estadounidenses) elaboraban manjares solicitados por medio de menús y servían meseros uniformados. Fue un atractivo para que las élites socializaran a través de la comida, la bebida y el jazz.

En el decenio de 1920, se consolidaba la industria del turismo transnacional, materializándose en este sentido la distribución de la producción a territorio mexicano. Empresarios estadounidenses y europeos fundaron las primeras agencias de viaje. En 1922, se organizó la Asociación de Administradores y Propietarios de Hoteles, que luego se transformó en Asociación Mexicana de Hoteles. Esta industria entraba en un proceso de conformación cuando se reestructuraba el Estado luego del fin de la Revolución. El general Plutarco Elías Calles promulgó el 15 de enero de 1926 la Ley de Inmigración, en la que aparece el concepto de turista. Se consideraba que el extranjero que visitaba el territorio nacional lo hacía por distracción o recreo, cuya permanencia no debía exceder los seis meses. La nueva ley permitió no solo el fortalecimiento de la producción hotelera, sino de la inducción al consumo con la visita de turistas y músicos entre los cuales se encontraban orquestas de jazz estadounidenses. De esta manera, se reactivaba la interrelación y vinculación permanente entre los músicos, permitiendo la producción de la música sincopada. En 1929 llegaron al país, según Ibáñez y Cabrera (2011), 14.000 turistas (p. 48). En el Hotel Regis de la Ciudad de México, por ejemplo, se hospedaron numerosos estadounidenses, entre los cuales había músicos. Las estaciones de radio lo aprovecharon para invitarlos a sus programas. Según Peralta (2015), en 1919, en la XYZ, de la avenida Juárez 56, se presentaron algunos músicos (p. 41).

Al mismo tiempo que la industria político-mediática ampliaba la producción musical en torno al foxtrot, el jazz y el danzón, también multiplicaba los salones de baile. En 1917, se fundó el Salón Allende, en la 3a. calle de Allende 38. Poco después numerosas orquestas serían contratadas en el Salón El Azteca, como la Orquesta Torreblanca y la Banda Columbia. Elpidio Hernández Guevara fundó dicho lugar en la calle Aztecas 5, en el que organizaba bailes y se vendía licores, vinos y refrescos. La Academia Carpio, en la 3ª calle de Marsella, fundada por Antonio Carpio y Miriam Ponce, mantenía un programa musical en salas de cine y academias de baile (Teatros y cines, 25 mar. 1921). En este y otros escenarios, la Orquesta Torreblanca, dirigida por Juan N. Torreblanca, ejecutaba un repertorio con danzones y foxtrot.

La producción de los salones de baile, las academias y la prensa, mantenían el control y difusión de los productos de moda. La prensa difundía una programación que hizo de manera habitual durante algunos años. El propietario de la Academia Carpio, por ejemplo, se anunciaba en *El Heraldo de México*. El Salón Rosa, fundado por Francisco C. Broissin, en la avenida Gorostiza 210, apartado 154, en Orizaba, Veracruz, se anunciaba en *El Universal Ilustrado*. Su programa se mantenía en salones de baile y salas de cine (Salón Rosa, 20 jun. 1922).

El 15 de julio de 1922, Emilio, Amado, Antonio, Enrique y Manuel Jara Valadés fundaron el Salón Colonia en la Colonia Obrera³, que se conectaba con el Salón México, juntos compartieron el espacio musical-bailable para la clase obrero-campesina y la pequeña burguesía. El Frontón México solía ser un espacio para baile. El 25 de agosto de 1929 se presentó, por ejemplo, la Orquesta Jazz Fronmesa (Espectáculos para hoy, 25 ag. 1929). Cabe decir que las orquestas en los salones de baile solían firmar contratos que duraban entre tres y siete años. Estas actividades no solo se concentraban en la capital, pues realizaban presentaciones a lo largo y ancho del país que duraban varios meses, cuyo medio de transporte regularmente fue el ferrocarril, el cual se convirtió en un instrumento de expansión de la producción capitalista. La ruta México-Veracruz, que partía de Buenavista, por citar un caso, atravesaba Orizaba y Córdoba, donde las orquestas se presentaban en fiestas o graduaciones (Sociales, 8 dic. 1929).

En la Ciudad de México se materializaron múltiples contradicciones ocasionadas por la continua apropiación del excedente de los trabajadores. Entre esta clase aumentó el estrés y las adicciones, siendo un mecanismo que impedía la reflexión de su realidad social. Aunque no captó a todos, ni tampoco fue permanente. Se amplió y consolidó la prostitución, convirtiéndose en una producción que se sostenía por sí misma. Esta abarcaba también una red de trata de blancas que se conectaba con otras partes del mundo, por ejemplo, entre Tijuana (México), La Habana (Cuba) y Nueva Orleans (Estados Unidos). En la capital, dicha industria se materializaba en prostíbulos, burdeles y cabarets. Allí no solo se incitaba al sexo, tráfico y consumo de drogas, sino también al baile. Numerosos funcionarios del gobierno mexicano participaban en estas actividades. Sin embargo, fueron ellos quienes las consideraban inmorales. La corrupción imperante superaba a la política de la moral cristiana, o la defensa de las buenas costumbres que se intentó establecer en estos lugares y que permaneció activa hasta bien entrado el decenio de 1950. Se dio después, según un documento publicado por la Legión Mexicana de la Decencia (1959), de implementarse la Campaña Nacional Moralizadora que lanzó, entre otras instituciones de la Iglesia católica, La Legión Mexicana de la Decencia, y que mantuvo la censura hasta fines del citado decenio (pp. 1-652).

Hacia 1918 en la Ciudad de México, había aproximadamente 114 casas de asignación, burdeles y casas de cita (Mauleón, 2017, p. 165). En el siguiente año se incorporaron prostitutas francesas que habían huido de la guerra en Europa. En 1920 existían 58 burdeles, dirigidos por 47 matronas, que la prensa no dejaba de cuestionar, etiquetando por igual a las academias de baile, los burdeles y cabarets.

³ En México el término colonia refiere a un fraccionamiento territorial de la Ciudad de México u otras entidades del país.

El Nacional Revolucionario, órgano del Partido Nacional Revolucionario, por ejemplo, rechazaba también a las pulquerías y el pulque, catalogándolos de embrutecedores (El pulque, 7 sep. 1929). Recurrieron al aumento de impuestos para restringir el consumo de alcohol (Aumento de impuestos, 9 mar. 1930). Dicho diario hacía alusión a los escándalos de los consumidores, o al peligro que representaban los citados lugares (Los cabarets, 8 ag. 1929); así como a las medidas tomadas por el gobierno (Dos cabarets que son cerrados, 31 ag. 1929). A los que permanecieron abiertos les aplicaron medidas drásticas (Medidas drásticas, 13 feb. 1930).

La producción cinematografía en el proceso musical bailable

A principios del siglo XX, como parte del proceso de producción relacionado a la cinematográfica, los cinematógrafos rápidamente aumentaron en número. Se convirtieron en empresas que ofrecían a bancos e inversionistas privados la posibilidad de obtener grandes beneficios económicos. Entre 1916 y 1930, según García (2010), proliferó un cine de argumento inspirado en arquetipos internacionales (p. 5). Se producía también el documental, que junto con el de argumento, se exhibían en numerosos cinematógrafos. El cine documental, sin embargo, dominó por exigencia del gobierno de Álvaro Obregón quien lo usó regularmente como propaganda mediática oficial. En esta y otras producciones, se contrataron a numerosas orquestas cuyas proyecciones se expandieron hacia el sur del continente. Las orquestas de jazz apoyaban las exhibiciones, principalmente en Argentina. En el decenio de 1920, junto con México, según Ledgard (2018), se producían numerosos largometrajes (p. 40).

En febrero de 1921, Los Diablos del Jazz se presentaban en el Salón Rojo. Allí se creó un espectáculo mediático en torno a la presentación de la película *El bebé crepuscular*. Por otra parte, el empresario Theodore Gildred fundó en Mosqueta 29 de la Colonia Guerrero, el Cine Odeón, presentando a la Orquesta Jazz Band, la Orquesta Batería León y la Orquesta Típica Velázquez Moreno Jazz. A fines de 1920, Posadas Jazz Band improvisaba en los cinematógrafos, y ejecutaba foxtrots en los salones de baile como El Dancing Mundial de la calle de Jesús María. De la misma manera, según Flores (2006), la Orquesta Parisien, Los Cadetes del Jazz y los Pilotos del Jazz, compartían escenario con Agustín Lara, cuyos encuentros se daban en los intermedios cinematográficos (p. 289).

La industria de la producción de la radio en el proceso musical bailable

La radio comercial y estatal jugó un papel importante en el proceso de producción dominante, en este caso musical. No solo se trataba de una empresa más, sino también de una difusora e incluso creadora de productos musicales que promovía su consumo. En el segundo piso del número 56 de la avenida Juárez, se instaló la XYZ. En el primero, se fundó la CYB, cuya propiedad pertenecía a la empresa El Buen Tono. Se convirtió en la primera estación, según Peralta (2015), que transmitía desde 1919 (p. 41). Entre este año y hasta 1925, invitaba a orquestas de jazz, algunas de las cuales provenían de Nueva York y de Nueva Orleans. Según Ornelas (2014), en 1923 había un grupo de radiodifusoras en la plaza San Juan (p. 151), que difundían música afroamericana. Dicha empresa (El Buen Tono) producía cigarros como Primores o Jazz Extra. El propietario no solo poseía estaciones de radio, sino marcas de cigarros. Radio, cigarros y jazz se convirtieron en productos de la producción, distribución y consumo dominantes.

Esta producción capitalista de la llamada era del jazz exigió además la producción y distribución y consumo de aparatos receptores que se produjeron en masa. Todos los que los poseían, escuchaban el mismo programa, recibían el mismo mensaje y los mismos códigos de conducta. Es decir, requirió de aparatos para que se hiciera más extensa su difusión y consumo. En la citada producción, los músicos de jazz estadounidenses como mexicanos, encontraron un espacio para ejecutar los ritmos sincopados. Es decir, no solo fueron instrumentos de producción de capital, sino que actuaron de manera independiente al ejecutar la música que realmente les gustaba sin sentirse o ser controlados por dicha producción dominante. En el decenio de 1920 se contrataba regularmente a orquestas de jazz, danzón y son, que en algunos casos no se les pagaba. Para algunos músicos, se trataba de un medio para conocerse y difundir su música que podría llevarlos a conseguir un empleo en alguna estación de radio, aunque fuera temporal. El trabajo gratuito se convirtió en una expresión de explotación de los músicos. Las empresas radiofónicas se ahorraron dicho pago, o en su caso pagaban muy por debajo del salario real existente de la época. En 1924, por ejemplo, las estaciones de radio recibían a la Orquesta Alls Nuts Band, recibiendo un salario muy bajo, en cuyos programas transmitían foxtrot (Radio programa, 13 en. 1930). Cabe decir, no existen registros o hace falta hacer alguna investigación en torno a la reacción de organizaciones gremiales o militantes de músicos que hicieron frente ante tal condición laboral y económica. En la XEN se difundía el fox-canción *Las bodas de la muñequita pintada* (Radio programa, 31 dic. 1929). Asimismo, se programaba música en vivo, como la Orquesta Wagner, propiedad de la Casa Wagner y Levien (Radio concierto, 10 mar. 1930), con un repertorio que incluía foxtrots y vals, como *Oración de la tarde* y *Russiana*, respectivamente (Radio programa, 17 en. 1930).

Siguiendo la reflexión en torno a la producción y su vínculo con el consumo, el 18 de septiembre de 1930 se fundó la XEW con el lema La voz de América Latina desde México. Fue una de las empresas radiofónicas privadas más activas del país, y también un medio de distribución de los ritmos bailables, la cual se adueñó de la atención de los oyentes, y transformó una parte de su realidad en solo entretenimiento. Los temas en los que se incluía la música, fueron tratados como pasatiempo o distracción, convirtiéndose en una de las cualidades del consumo de la producción dominante. Se transmitían valores musicales, basados en el liberalismo, que les daba legitimidad a las relaciones sociales dominantes. Luego de su inauguración, *El Nacional Revolucionario* publicó una serie de notas; por ejemplo, el 19 de septiembre de 1930 un artículo se tituló “Poderosa estación de radio, se inauguró. La radio-difusora XEW pondrá a México en comunicación con Europa”. La nueva estación radial empleó a una cantidad de músicos, compositores y directores de orquesta, que ejecutaban jazz al estilo de la Jazz-Band de Glenn Miller, una versión ideada por las empresas multinacionales. Se contó con Gonzalo Curiel, Pablo Beltrán Ruiz, Juan García Esquivel y Luis Arcaraz.

La industria de la producción de la grabación en el proceso musicalailable

En México las empresas de grabación se instalaron desde inicios del siglo XX, impulsadas por la necesidad de extender los productos del sistema de producción dominante en torno a la música y el baile. Entre 1927 y 1930, la RCA Víctor producía discos con equipos portátiles. No obstante, de acuerdo con Contreras (2010), algunas orquestas solían viajar a los estudios de grabación en Camden, Nueva Jersey, cuyas grabaciones o productos luego se exportaron y distribuyeron en territorio mexicano (p. 310); la distribución y la producción de productos musicales formaban parte del mismo proceso en el que mutuamente ejercían una acción. En 1935, esta compañía se estableció formalmente, produciendo algunos discos a las orquestas de moda. La empresa estadounidense, Columbia, desde inicios del siglo XX grababa con equipos portátiles. Y, a partir del decenio de 1920, también produjo discos a las citadas agrupaciones.

Los empresarios mexicanos también participaron en este proceso de producción. Eduardo C. Baptista fundó en 1927 la Compañía Nacional de Discos, usando las marcas Huici y Nacional. Tres años después cambió a Peerless. Desde este año y a lo largo de la década de 1930, grabó a un grupo de orquestas. En 1948 se fundó la empresa Musart, produciendo algunos discos a la Tacos Jazz Band; por ejemplo, Malacara (2005) sitúa en su catálogo el documento sonoro *Charleston* (p. 201). Sin embargo, no todas las orquestas tuvieron la oportunidad de grabar. Se debía a varias razones que debemos considerar. En primer lugar, dichas empresas no existían como tal o no estaban lo suficientemente consolidadas en México, por lo menos en los primeros decenios del siglo XX,

lo cual impidió que algunas no pudieran grabar o que les resultara complicado hacerlo, debido a que, en algunos casos, exigía que los músicos con poco apoyo económico pidieran trasladarse a los lugares en los que se establecieron las empresas grabadoras, principalmente en Estados Unidos. Otro grupo de orquestas, por otro lado, nunca se vinculó con estas empresas. Les interesaba, por lo general, ejecutar más su música en vivo que grabar. No obstante, también se debió a que un grupo de músicos se resistió al dominio de la producción de la grabación dominante, pues no consintieron las reglas que imponían las empresas, pero también porque consideraban que podrían robarles sus creaciones. Las resistencias fueron numerosas en este período, aun cuando no están registradas, debido a que se usó el silencio como estrategia de desmovilización. Estas resistencias no solo tuvieron lugar en México, sino a lo largo de todo el territorio nacional, así como en Estados Unidos (Nueva Orleans). En este caso lo sabemos por los músicos quienes hablaban sobre su desconfianza hacia la producción dominante cuando se conformaban los ritmos del jazz. La producción capitalista mundial tiene un largo historial sobre el robo de las creaciones, y en torno a la grabación no hay excepción. Dichas resistencias demostraban que la producción capitalista no dominaba del todo. Sin embargo, había orquestas que sí grabaron o eran bien acogidas por empresas multinacionales estadounidenses, entre las cuales se encontraba la Orquesta Jazz Band y la Tacos Jazz Band; aunque en medio de esta confrontación también se empleó una estrategia de selección individual y cooptación para derrotar la resistencia, entre las que posiblemente se encuentren estas agrupaciones. La primera grabó en Estados Unidos con la compañía RCA Víctor. Según los registros en el catálogo de Malacara (2005), la segunda en México, en la misma empresa, pero en el decenio de 1950 (p. 201).

Hemos avanzado hasta aquí al referir algunos aspectos del sistema dominante de producción en torno a los ritmos y el baile. Sin embargo, es pertinente darle énfasis al consumo, aunque podría considerarse el objetivo final de la producción capitalista mundial, en realidad forma parte de una relación dialéctica vinculada inseparablemente a la totalidad, la cual siempre consideraba Marx y que había sido desarrollada después, como se dijo, por Lukács. Por lo que es pertinente señalar que la producción es consumo y el consumo es producción. En este sentido destacamos una parte de los públicos, quienes consumían dicha música. Es decir, entramos en el consumo, pero sin perder de vista la relación con el sistema de producción capitalista. Sin embargo, fueron al mismo tiempo distribuidores de la música que consumían sus públicos. Estos llegaron incluso a organizar sus propias orquestas, como lo hacía saber *El Nacional Revolucionario* en la sección “Hogar y sociedad” del 3 de febrero de 1930. Cabe señalar que el público consumidor se componía de distintas clases sociales, aunque en su mayoría eran las élites políticas y económicas. Es decir, relacionadas con el proceso de producción dominante.

En el decenio de 1920, un grupo pequeño-burgués fundó una serie de asociaciones o círculos sociales que se reunían en salones de baile o clubes deportivos. Una parte se ubicaba en la Colonia del Valle, habitada mayoritariamente por las élites, por lo que debía ser en las que se contrataban orquestas de jazz (Sociales, 7 may. 1930). Su repertorio se componía de foxtrots, tangos, paso-dobles, one steps, charleston, sones y danzones. De la misma manera, integrantes del ejército mexicano se reunían en estos espacios, incluso organizaron su propia orquesta de jazz, la cual tocaba en numerosos lugares (*ibid.*, 9 feb. 1930). La sociedad Coreográfica Recreativa Alpha, por ejemplo, organizó un evento en el Terraza Cristales del Restaurant Chapultepec, donde se presentaron esta y otras orquestas (*ibid.*, 23 feb. de 1930). Sin embargo, entre el público consumidor e incluso distribuidor, se hallaban los trabajadores, principalmente con la música y el baile, aunque no relacionado con el sistema de producción dominante, porque los motivos de los trabajadores algunas veces estaban relacionados con el ocio y el esparcimiento. Aunque también era un medio de resistencia a dicha producción, pues permitía la reorganización política y social entre los miembros de un sindicato, por ejemplo.

Entre 1920 y 1930, fundaron asociaciones mutualistas. Se trataba de entidades que ofrecían protección y ayuda mutua. Actuaban bajo los principios de solidaridad y cooperación. Organizaban bailes y formaban clubes con el fin de celebrar algún aniversario o asunto laboral (Hogar y sociedad, 7 nov. 1930). Se fundaron: Sociedad Mutualista de Comerciantes, Sociedad Mutualista de Mecánicos, Círculo Mutualista de Peluqueros, Sociedad Mutualista de Relojeros y Joyeros, Sociedad Mixta Fraternal, Cooperativa de Obreros Libres y Sociedad de Servicio Unión y Amistad (*ibid.*, 14 oct. 1930). En el decenio de 1930, The Hot Boy's Orquesta y la Jazz Band Telégrafos, por ejemplo, solían ser contratadas por estas asociaciones (Sociales, 25 abr. 1930).

Los universitarios y los cuerpos de policías en el proceso musical bailable

Como parte la producción dominante, pero relacionado con el consumo, se hallaban dos grupos sociales que conformaron el público consumidor y, al mismo tiempo, fueron parte de un medio de distribución del baile: los universitarios y los cuerpos policíacos. Veamos primero a estos últimos. Las contradicciones político-sociales en México motivaron a la creación de un cuerpo de policías quienes cuidaron la estabilidad del sistema de producción dominante. Sus actividades se concentraron en patrullar las calles de la ciudad. Recorrían plazas, mercados, edificios públicos como privados. Según Pulido, sus actividades se distinguían por “las demarcaciones que facilitaron administrar el territorio, las comisarías en su calidad de nodos de la burocracia y, por último, los rondines cotidianos, especialmente en los lugares que facilitaban la acción de los policías” (2023, p. 22).

Durante el gobierno de Francisco I. Madero se fundó el Batallón de Seguridad y el Casino de la Escuela de Policía. A fines del decenio de 1920, se reorganizó al crearse la Inspección General de Policía dirigida por el general sonoreense Pedro Jorge Almada Félix. Poco después, volvió a transformarse, convirtiéndose en Policía del Distrito Federal dirigida ahora por Antonio Ríos Zertuche. Después se fundó la Jefatura del Departamento del Distrito Federal, y en 1930, según Bailón (2020), pasó a ser dirigida por Valente Quintana, quien fundó la Compañía Policial Femenil (p. 2). En este contexto, dicha institución también fundó su propia orquesta de jazz. En noviembre se organizó un baile caritativo, en el que se presentó la Jazz-Band de la Jefatura de Policía. En el diario *El Nacional Revolucionario* del 8 de noviembre de 1930 se decía:

El director, personal y alumnos de la Escuela Industrial de la Beneficencia Pública, han organizado para el día de hoy un baile que se efectuará en el salón principal de dicho establecimiento dando principio a las 21 horas, a beneficio de la Casa Hogar que se va a establecer como una de las obras magnas de tan benéfica institución. La Jazz-Band de la Jefatura de Policía y la de la Escuela Industrial amenizarán el acto con las piezas más de moda.

Otro cuerpo de policías que formó parte del público consumidor (consumo) y distribuidor (distribución, aunque en otro nivel) del jazz, fue el de tránsito vehicular. Desde principios del siglo XX se expandió la producción, consumo y distribución de automóviles estadounidenses en México, principalmente Ford y Chrysler. La circulación de estos productos de consumo abundó por las calles de la capital (Mauleón, 2017, pp. 13-24). El automóvil, de carácter individual, se estableció como símbolo de éxito. Representaba la superación personal que se medía en función del nuevo modelo que se disponía. La velocidad del automotor, como lo habían sido antes los vapores y el ferrocarril, prometía nuevas relaciones basadas en el poder y la rapidez. El que poseía un automóvil creía imponerse, porque ofrecía la posibilidad de ejercer el poder que la sociedad impedía o negaba. Consideraba llevarse el mundo por delante y desplegar una especie de violencia en los sentidos en que se lo consintiera. Es decir, abrió la posibilidad de un poderío tras el volante que hacía sentirse importante. Los automóviles invadieron y contaminaron el espacio de los habitantes. Se impuso violentamente una nueva relación basada en su consumo, que excluía o negaba al peatón, una práctica común hasta hoy en México. El consumo del automóvil no estaba separado del consumo del jazz, pues formaron parte del mismo proceso de producción dominante. Su rápido uso y circulación en las calles, obligó a las autoridades a fundar una institución pública que ordenara el caos. En 1918, se organizaron los primeros policías de tránsito, pero no fue hasta 1928 que se institucionalizaron creándose el Departamento de Tráfico. Entre fines de 1920 y principios de 1930, este departamento fundó su propia orquesta de jazz, que tocó en numerosos lugares, como el Centro Recreativo Militar (Hogar y sociedad, 21 nov. 1930).

Las universidades también fueron espacios para la producción y consumo del baile. Entre fines de 1920 y principios de 1930, solían ser contratadas por estudiantes. En la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), por citar un caso, se organizaban regularmente fiestas de graduación, contratando a múltiples orquestas (ibid., 29 ag. 1930). La Facultad de Música formó, incluso, su propia agrupación. En una nota titulada “Hogar y sociedad” del 10 de octubre de 1930, en el diario *El Nacional Revolucionario* se decía:

Los Alumnos de la Facultad de Música, han organizado para el día de mañana un baile que se efectuará en los salones del Centro Nacional de Ingenieros, dando principio a las 21 horas y media, con el objeto de celebrar el primer año de la fundación de dicho plantel. Una orquesta formada por los propios alumnos de esta Facultad amenizará el acto con las piezas de moda. A media noche se servirá un lunch entre los concurrentes.

Esta afirmación coincide con la investigación realizada por Monroy (2014) mucho tiempo después, en la que asegura que los estudiantes de preparatoria de la UNAM también organizaron sus eventos, dándose a conocer en la prensa (Hogar y sociedad, 5 oct. 1930). La autora afirma que en 1926, en la Escuela Nacional Preparatoria, se intentó enseñar charlestón como parte del Programa de Educación Física, sin embargo, provocó diferencias en su interior, pues un grupo de estudiantes, profesores y autoridades se organizaron para prohibir y condenar que se practicara dicha actividad (pp. 50-55).

El continuo proceso de la producción musicalailable y los cambios en la formación de las orquestas

En Estados Unidos el sistema dominante de producción modificó los productos en torno al consumo de los ritmos y el baile. Los instrumentos de producción se trasformaron en orquestas de swing, llamadas comúnmente big band. Se trataba de una nueva forma de interpretación del baile que proliferó en 1930. Se distingue por la formación de grandes orquestas como las de Benny Goodman, Count Basie o Duke Ellington. También surgieron grandes solistas, como Gene Krupa. Este fenómeno proliferó en México a fines de 1940 y principios de 1950, y se debió, en parte, a la llegada de músicos estadounidenses. La Orquesta de Larry Sonn, por ejemplo, arribó a la capital para tocar en salones de baile y cabarets. Al terminar su contrato, su director se estableció y formó una nueva orquesta compuesta ahora por músicos mexicanos (Víctor Ruiz Pasos, 2007).

La nueva formación de orquestas, o los cambios en los instrumentos de producción, la materializaron, debido, en parte, a algunos músicos como el pianista y compositor Agustín Lara, cuyo período más productivo fue entre los años 1928 y 1938, etapa en la que compuso numerosas canciones populares (Granados, 2008, p. 8). La XEW se convirtió en el mayor medio de difusión y control de su música. Emilio Azcárraga, fundador de esta empresa, le pedía a Lara una canción semanal, que el pianista estrenaba en los programas de dicha estación de radio. Poco después organizaría su propia orquesta de solistas. Algunos músicos de jazz que surgieron en el decenio de 1950 se conocieron no solo en esta y otras orquestas, sino en todo el ámbito musical, como el trompetista Cecilio “Chilo” Morán. Es decir, la práctica de los músicos continuó cambiando a lo largo de este decenio.

Luis Arcaraz, director y compositor, según Garrido (1974), inició su labor musical a principios del decenio de 1930 (p. 69). En la segunda mitad de 1940, organizó su orquesta compuesta por músicos como Mario Patrón, Víctor Ruiz Pasos, Héctor Hallal, Tomás Rodríguez, Jesús “Virola” Castro, Lupe López y Fortino “Tino” Contreras. En 1949 la Orquesta de Luis Arcaraz grabaría para la RCA Víctor, cuyo disco se tituló *Joyas bailables*, que sería uno de los pocos discos en torno al jazz del compositor. Grabó muchos otros, pero obedecían, sobre todo, a la producción de ritmos bailables, que era lo que más exigía e interesaba a las empresas grabadoras nacionales y multinacionales. Se convirtieron en productos de consumo que se vendían masivamente. Según Malacara (2005), participaron los saxofonistas Héctor Hallal “El Árabe”, Refugio “Cuco” Valtierra y Juan Ravelo, los trompetistas Cecilio “Chilo” Morán, Jesús Navarro y César Molina, los trombonistas Jesús Aguirre y Enrique Sida, el baterista Fortino “Tino” Contreras, el contrabajista Víctor Ruiz Pasos y los pianistas Mario Patrón, Pablo Jaimes y Freddy Manzo (p. 163).

Otro de los fundadores del nuevo formato de orquesta, según Moreno (1979), fue el compositor y arreglista Gonzalo Curiel (p. 245). De igual manera, Pablo Beltrán Ruiz, quien, con su orquesta, según Malacara (2005), grabó en 1959 con la RCA Camden, el disco titulado *Rock and Roll*. Participaron Luis González, Víctor Ruiz Pasos, Cecilio “Chilo” Morán y Jesús Aguirre (p. 186). Estas y otras orquestas le dieron forma a la nueva coyuntura del jazz en México, que permitió el ascenso de músicos que renovaron el jazz, conformando grupos pequeños llamados combos, los cuales no tocaban música para bailar, sino para escuchar. En este caso, los cambios se debían, en parte, a las innovaciones que impulsaron los propios músicos. El sistema dominante no se involucró del todo en esta producción musical de los combos de jazz, porque no era benéfico para el consumo y, por tanto, al proceso de acumulación y producción dominante. Es decir, esta nueva forma de hacer música no era vendible. Dichos cambios no solo se encontraban en la producción de ritmos, sino en la instrumentación. La formación de los combos sería la muestra de estas renovaciones, en las que la participación de músicos se dio de manera autónoma. Dicho de otra manera, no todo se debía al

sistema dominante de producción, principalmente por el papel que jugaban las empresas grabadoras en este dominio.

En la década de 1950, la producción de la industria político-mediática capitalista había convertido la música afroamericana en un producto que todavía tenía demanda, como lo había hecho en el pasado con la afroantillana. En estos años, sin embargo, se encontraba en crisis, pero había cierta presencia en el país. Correspondía, por ejemplo, con la proliferación del mambo de Pérez Prado. No obstante, esta música, en realidad, se trataba de una fusión de dos ritmos en cierta medida vigentes en la época: afroamericanos y afroantillanos.

Se le atribuye regularmente a Dámaso Pérez Prado la creación de estos ritmos, sin embargo, el tema sigue siendo objeto de debate hasta nuestros días, existiendo diversas posturas entre quienes defienden y quienes detractan su paternidad sobre el mambo. En 1949, a menos de un año de su llegada a México, según Moreno (1979), presentó su versión del mambo (p. 250). Se trataba de lo que en aquel momento se convirtió en un producto de consumo masivo en territorio nacional: el ritmo sincopado del danzón y el sonido metálico del swing. El sistema de producción dominante lo impuso como un bien de consumo que reflejaba los nuevos tiempos: el optimismo, un síntoma que habitualmente invadía a la pequeña burguesía en México. Sin embargo, parte de su producción, consumo y distribución, no solo involucraba a dicha clase social, sino también a la alta burguesía y a los sectores obrero-campesinos. Para cada grupo tuvo una utilidad o finalidad distinta, pero no hay que perder de vista que, en cierta medida, legitimaba el sistema de producción dominante.

Antes de su llegada al país, el músico trabajó en La Habana como pianista y arreglista con la Orquesta Casino de la Playa. Famosa no solo porque promovía la versión musical de la producción de la industria político-mediática dominante en Cuba y Estados Unidos, sino porque representaba el estilo de las jazz-bands estadounidenses. Desde allí inició su camino que siguió en México. Grabó numerosos mambos, muchas veces a partir de las reglas de producción que estableció la RCA Víctor. Organizó una orquesta con músicos que tocaban instrumentos de aliento, los cuales pudieran ejecutar las notas que el pianista deseaba. Tocarón allí el saxofonista Cuco Valtierra, el baterista Richard Lemus, los trompetistas Lupe López y Cecilio “Chilo” Morán.

En la música de Pérez Prado prevalecieron composiciones sonoras estadounidenses y una armonización renovada con la utilización de disonancias. Según Duarte (2006), las técnicas instrumentales y la orquestación, referían al tratamiento de la voz y los instrumentos. La voz y los gritos del pianista les dieron una particularidad a sus mambos, así como la de los instrumentistas de metal que conformaron su orquesta, porque antes de su conformación ninguna otra orquesta le había dado un protagonismo.

Destacaba un grupo de saxofones de distinta tonalidad que actuaban como un solo cuerpo, cuya finalidad consistía en ejecutar una función rítmica (p. 26). De la misma manera, trompetas, trombones, piano y percusión. En el caso de las percusiones, Pérez Prado utilizaba maracas, timbales, congas, batería, bombo, platos suspendidos, bongós, caja clara, tom-tom y el cencerro. El uso de las percusiones le dio también cierta particularidad a su orquesta respecto de las estadounidenses, no solo por su base rítmica y melódica, lo que él llamó mambo, sino por la renovación instrumental, innovación propia del músico más que del sistema de producción musical dominante.

Al convertirse el mambo en un producto de consumo viable no solo para el sistema dominante de producción, sino para personas ajenas a este, la orquesta se solicitaba en casi todos los espacios de consumo de la época: salones de baile, cabarets, universidades, estaciones de radio o cine. Se podrían señalar otros espacios distintos y ajenos al consumo dominante, como las casas-habitación en las que se organizaban fiestas con distinta finalidad. La expansión del mambo, sin embargo, provocó desconcierto entre la pequeña burguesía que defendía la moral cristiana. Lo anterior evidencia las diferencias, e incluso contradicciones, en el seno de las élites. Dicha moral se había convertido en una política pública ejecutada principalmente por el Estado y la Liga Mexicana de la Decencia (organización de la Iglesia católica), que provocaría, incluso, la expulsión de Pérez Prado en un par de ocasiones. La relación Estado-Iglesia las había permitido concretar, aunque siembre en el ámbito civil que en el eclesiástico. La más conocida se llevó a cabo en 1953, en la que participó de la Secretaría de Gobernación. Esta actitud, como se dijo, materializó las diferencias dentro de la clase de poder: la pequeña burguesía, que dominaba gran parte de las relaciones económicas, políticas, culturales e ideológicas del país. El mambo, según Moreno (1979), era considerado una “música de salvajes o digna de arranques de caníbales” (p. 242).

Las orquestas de baile, entre las que se encuentra la de Pérez Prado, ocuparon un lugar en la televisión, siendo esta un instrumento de producción y consumo que transformaron las relaciones sociales desde su fundación en 1950. Cabe decir que en los canales 4, 2 y 9, que luego conformarían la empresa Telesistema Mexicano, se presentaron numerosas orquestas. En 1955, por ejemplo, Pablo Beltrán Ruiz visitaba el canal 4, en un programa titulado *Metronomo del Aire* (*Excélsior*, 9 en. 1955). Ismael Díaz y su Orquesta Espectacular tocaban en el programa *Intermezzo Musical Max Factor de Hollywood*, que se transmitía los viernes en el canal 2 y el canal 9, y en la estación de radio XEW (*Excélsior*, 28 de enero de 1955).

A modo de conclusión

En el decenio de 1920 el sistema dominante de producción alcanzó un grado de desarrollo, producto de la acumulación de capital y del adelanto tecnológico. Creó una industria político-mediática en México al consolidar un mercado (o la esfera del cambio), en el que los ritmos y el baile se convirtieron en productos de consumo. Se dieron nuevas relaciones que se sostuvieron hasta el decenio de 1950 cuando el sistema de producción dominante transformó sus dinámicas; ahora los ritmos bailables dieron paso solo para escucharse. Sin embargo, para la mayoría de las empresas nacionales y multinacionales de grabación, dejaron de ser creíbles porque no fueron vendibles. Para los músicos fue una realización autónoma, convirtiéndose en una reacción que enfrentó los instrumentos de la producción dominante.

La industria político-mediática que se materializó en México, fue parte de la expansión de la producción mundial capitalista estadounidense. Su necesidad de distribuir y vender sus productos de consumo generó que se desplazara a todo el orbe, siendo el territorio mexicano donde se materializó. En este mercado, la burguesía mundial conformó la materialización cosmopolita de la producción y el consumo, siendo la música y el baile una parte de esta realización.

El período comprendido entre 1920-1950 se caracterizó por el auge de la músicaailable, destacando el jazz como un medio de entretenimiento clave en tiempos de auge económico y de crisis social, debido a las secuelas de la Primera Guerra Mundial y de la pandemia de la influenza. En cierta medida, dominó lo dogmático-subjetivo, al ser producto de la producción, de la distribución y del consumo dominante, que lejos estuvo de las experiencias de los consumidores quienes habían vivido aquellos y otros acontecimientos provocados o creados por el capital. En su mayor parte, dicho fenómeno se centró en lo ideológico y se convirtió en un producto de consumo individual de masas. Sin embargo, dentro de este dominio, existieron fisuras que fueron aprovechadas, por ejemplo, por los consumidores que tomaron el baile con una finalidad muy distinta a la dominante. En efecto, las relaciones que se generaron fueron tan disímiles que no se pueden clasificar de manera unívoca. Es decir, la reacción a este sistema de producción también se materializó mediante diversas formas de resistencia, apropiándose, por ejemplo, de los consumos y dándole un sentido distinto o contrario a la finalidad del consumo capitalista dominante. Se trata de una labor pendiente, y que podría estudiarse en el futuro.

Junto al desarrollo de la producción capitalista mundial, se consolidaron las empresas multinacionales y se crearon algunas nacionales, las cuales produjeron y distribuyeron los productos para una parte del conjunto del mercado de la músicaailable. Al mismo tiempo, desarrollaron una estrategia para inducir a su consumo, con el apoyo de una parte de la prensa, con la finalidad de involucrar, entre otras, a las clases explotadas quienes asistieron a una cantidad de academias y salones de baile, cabarets y bares. En dichos lugares, las orquestas produjeron ritmos sincopados, convirtiéndose en una práctica que en cierta medida representaban los sonidos dominantes de la clase dominante: el jazz, foxtrot, charlestón, blues, one steps, son y danzón.

La industria discográfica, los aparatos receptores y la radiofonía, crearon las condiciones para que una parte de la población se entregara gozosamente al frenesí y al consumo del baile, lo que impidió, en cierta medida, analizar, cuestionar y transformar sus condiciones materiales. En los decenios de 1920 y 1930 encontramos, entre otras, a la Escalante y su Jazz Band (también llamada Banda de Escalante), Los Novelty Jazzers y La Orqueta Típica Velázquez-Moreno. En las estaciones radiofónicas, fruto de una parte del sistema de producción dominante estadounidense, trabajaron con una cantidad importante de músicos, compositores y directores de orquesta que crearon jazz al estilo de Glenn Miller. Esta materialización se debió a que en Estados Unidos el sistema dominante de producción modificó los productos en torno a un nuevo consumo de los ritmos y el baile. Los instrumentos de producción se trasformaron y surgieron orquestas que se conocieron como big bands. Se trataba de una nueva forma de interpretación del baile que proliferó en el decenio de 1930, pero que en México no se concretó sino hasta el siguiente decenio. En esta generación se contó con Gonzalo Curiel, Pablo Beltrán Ruiz, Juan García Esquivel y Luis Arcaraz, que se presentaron en numerosos espacios, como la televisión. Sin embargo, debido a estas transformaciones, surgió un nuevo formato de grupos musicales: los combos de jazz, que actuaban de manera independiente al sistema dominante de producción, en ocasiones y de cierta manera, como reacción a este. Interpretaban sus ritmos para escuchar y no para bailar, lo que modificó el consumo dominante. Esta última idea no se profundizó, porque forma parte de una ruptura histórica que ya se estudió en otro artículo publicado hace algunos años (2020) el cual se cita al final de este trabajo, y evidencia los constantes cambios de un proceso dominado por el sistema de producción dominante.

Referencias

- Adorno, TH. W. (2008). *Escritos musicales IV. Moments musicaux impromptus*. Akal.
- Bailón, F. (2020). El Cuerpo de la Policía Femenil: imágenes y representaciones, Ciudad de México, 1930. Secuencia. *Revista de historia y ciencias sociales*, 107, 1-43.
- Bartra, A. (2023). *Exceso de muerte. De la peste de Atenas a la Covid-19*. FCE.
- Bennett, R. (2003). *Léxico de música*. Akal.
- Carmona, G. (1989). *Epistolario selecto de Carlos Chávez*. FCE, 1989.
- Contreras, E. (2010). Referencias fonográficas para la música popular urbana mexicana. En *la música en México. Panorama del siglo XX* (A. Tello, Coord; pp. 308-323). FCE.
- Davis, D. (1999). *El Leviatán. La ciudad de México en el siglo XX*. FCE.
- Derbez, A. (2012). *El jazz en México. Datos para esta historia*. FCE.
- Duarte, D. (2006). Al grito de: ¡mambo! Aportes de instrumentación y orquestación en la música de Dámaso Pérez Prado. *Arte Investigación. Revista científica de la Facultad de Bellas Artes*. <<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/19209>>.
- Echeverría, B. (2011). Americanización. La modernidad americana (claves para su comprensión). *La americanización de la modernización* (Bolívar Echeverría, Comp; 17-49). Era.
- Flores y Escalante, J. (2006). *Historia documental y gráfica del danzón en México: Salón México*. Asociación mexicana de estudios fonográficos.
- García, A. R. (2010). *Cine y sociedad en México, 1896-1930. Bajo el cielo de México*. Volumen II (1920-1924). UNAM, IIE.
- Garrido, J. S. (1974). *Historia de la música popular en México*. Extemporáneos.
- González Rodríguez, S. (1990). *Los bajos fondos. El antro, la bohemia y el café*. Cal y Arena.
- Gruzinski, S. (2004). *La ciudad de México. Una historia*. FCE.
- Hernández Romero, R. (2020). “El jazz en México a mediados del siglo XX”. *Revista Musical Chilena*, 74 (233), 28-48.
- _____. (2023). Introducción y desplazamiento de los músicos del jazz en México en el temprano siglo veinte. *Balajú. Revista de Cultura y Comunicación de la Universidad Veracruzana*, (18), 90-21. <<https://doi.org/10.25009/blj.i18.2659>>.
- Hobsbawm, E. (2003). *Historia del siglo XX*. Crítica.
- _____. (2013). El jazz llega a Europa. En E. Hobsbawm (Comp.). *Gente poco corriente. Resistencia rebelión y jazz* (pp. 241-250). Crítica.
- Ibáñez Pérez, R. y Cabrera Villa, C. (2011). *Teoría general del turismo: un enfoque global y nacional*. Universidad Autónoma de Baja California Sur.

- Lara, A. (2008). *Canciones*. (P. Granados, Ed. e Inv.). Océano.
- Ledgard, M. (2018). *Una incursión por la historia del cine latinoamericano*. FCE, PUCP.
- Legión Mexicana de la Decencia (1959). *Apreciaciones. Catálogo de los espectáculos censurados por la Legión Mexicana de la decencia de 1931 a 1958*. Legión Mexicana de la Decencia.
- Lincoln, J. (1995). *Jazz. Canción tema de los Estados Unidos*. Diana.
- Maaese, K. (2016). *Diversión ilimitada. El auge de la cultura de masas (1850-1970)*. Siglo XXI
- Lukács, G. (1969). *Historia y conciencia de clase*. Grijalbo.
- Majfud, J. (2023). *Moscas en la telaraña. Historia de la comercialización de la existencia y sus medios*. Illegal Humanus.
- Malacara, A. (2005). *Catálogo casi razonado del jazz en México*. Angelito.
- Martínez, V. M. (2018). *Los restaurantes en la Ciudad de México: espacio, sociabilidad y mundo laboral a principios del siglo XX (1910-1915)*. [Tesis de maestría: Universidad Nacional Autónoma de México].
- Marx, K. (1977). *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política (Grundrisse) 1857-1858*. Siglo XXI.
- _____. (2001). *El Capital. Crítica de la economía política*. FCE.
- Mauleón, H. de (2017). *El tiempo repentino. Crónicas de la Ciudad de México en el siglo XX*. Cal y Arena.
- Monroy Casillas, I. (2014). En torno a una exhibición de charlestón en la Escuela Nacional Preparatoria. *Correo del maestro. Revista para profesores de educación básica* (216), 50-55.
- Moreno Rivas, Y. (1979). *Historia de la música popular mexicana*. Alianza.
- Ornelas Herrera, R. (2014). Radio y cotidianidad en México (1900-1930). En A. de los Reyes (Coord), *Historia de la vida cotidiana en México. Tomo V. Siglo XX. Campo y ciudad*. Vol. 1). FCE/COLMEX.
- Peralta Sandoval, S. (2015). *Hotel Regis. Un protagonista del siglo XX*. Diana.
- Pujol, S. (2011). *Historia del baile. De la milonga a la disco*. Gourmet musical.
- Pulido Esteva, D. (2023). *La ley de la calle. Policía y sociedad en la ciudad de México, 1860-1940*. COLMEX.
- Toscano Segovia, D. (2025). “La industria mediática, la alienación y los procesos de transformación en América Latina”. Acceso 15 de diciembre de 2025. <<https://rebelion.org/docs/122489.pdf>>.
- Valdivia, B. (2015). La vanguardia estridentista. En R. Guedea (Coord.), *Historia crítica de la poesía mexicana* (pp. 394-495). FCE.

Periódicos

- Anuncio. (9 en. 1955). *Excélsior*.
- Anuncio. (28 en. 1955). *Excélsior*.
- Aumento de impuestos a las bebidas como primer paso para combatir el vicio del alcohol. (9 mar. 1930). *El Nacional Revolucionario*.

Cabaret del Hotel Imperial. (15 sep. 1927). *El Universal Ilustrado*.
Cinematógrafos. (3 abr. 1921). *El Universal*.
Dos cabarets que son cerrados. (31 ag. 1929). *El Nacional Revolucionario*.
El baile de resistencia. (13 en. 1930). *El Nacional Revolucionario*.
El Nacional Revolucionario. (1929-1930).
El pulque es el líquido que ha ocasionado la derrota del salario y el libro. (7 sep. 1929). *El Nacional Revolucionario*.
El Universal Ilustrado. (1917-1922).
Espectáculos para hoy. (25 ag. 1929). *El Nacional Revolucionario*.
Hogar y sociedad. (29 ag. 1930). *El Nacional Revolucionario*.
Hogar y sociedad. (5 oct. 1930). *El Nacional Revolucionario*.
Hogar y sociedad. (14 oct. 1930). *El Nacional Revolucionario*.
Hogar y sociedad. (7 nov. 1930). *El Nacional Revolucionario*.
Hogar y sociedad. (21 nov. 1930). *El Nacional Revolucionario*.
Los cabarets, ¡he ahí otro peligro! (8 ag. 1929). *El Nacional Revolucionario*.
Medidas drásticas con los cabarets. (13 feb. 1930) *El Nacional Revolucionario*.
Radio concierto. (10 mar. 1930). *El Nacional Revolucionario*.
Radio programa para hoy. (31 dic. 1929). *El Nacional Revolucionario*.
Radio programa para hoy. (13 en. 1930). *El Nacional Revolucionario*.
Radio programa para hoy. (17 en. 1930). *El Nacional Revolucionario*.
Salón Rosa. (20 jun. 1922). *El Universal Ilustrado*.
Sociales. (8 dic. 1929). *El Nacional Revolucionario*.
Sociales. (9 feb. 1930). *El Nacional Revolucionario*.
Sociales. (23 feb. 1930). *El Nacional Revolucionario*.
Sociales. (25 abr. 1930). *El Nacional Revolucionario*.
Sociales. (7 may. 1930). *El Nacional Revolucionario*.
Teatros y cines. (25 mar. 1921). *El Universal*.
Y siguen bailando. Cuatro parejas del maratón del hambre y de la muerte arrastran aun a sus pies
llagados sobre la pista suplicatoria del Teatro Principal. (21 en. 1930). *El Nacional Revolucionario*.

Entrevista

Ruiz Pasos, Víctor, 1 de febrero de 2007, Ciudad de México.

Recibido: 9 de abril de 2026
Aceptado: 23 de junio de 2026

