

Ingreso y apropiación de la música de moda extranjera en la vida social de un pueblo de Tlaxcala (1920 a 1940)

Entry and appropriation of foreign fashion music in the social life of a town in Tlaxcala (1920 to 1940)

Marciano Netzahualcoyotzi Méndez

Universidad Autónoma de Tlaxcala

netzahualcoyotzi@gmail.com

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-9842-3367>

RESUMEN

Cuando transcurría la década de 1920 los gobiernos de la posrevolución promovieron la transformación política, económica y social de México. En cuanto al entretenimiento de los distintos sectores de la sociedad se constata que fue trastocado por el libre ingreso de los ritmos musicales de moda provenientes de los Estados Unidos, el Caribe y Sudamérica. Lo trascendente es que esta realidad no sólo se vivió en los centros urbanos del país sino también en las zonas rurales pues en el caso de una familia de músicos del pueblo de San Bernardino Contla, estado de Tlaxcala, se constata la adopción y la difusión del two step, el one step, el foxtrot, el blues, el swing, el danzón y el tango. Incuestionablemente, aquella Orquesta Típica de la familia Méndez impulsó el proceso de aculturación de la población nativa de San Bernardino y por lo mismo la paulatina modificación de sus gustos musicales y comportamiento social.

Palabras clave: música, aculturación, pueblo, entretenimiento, baile.



ABSTRACT

When the 1920s passed, the post-revolution governments promoted the political, economic and social transformation of Mexico. In relation to the entertainment of the different sectors of society, it is confirmed that it was disrupted by the free entry of fashionable musical rhythms from the United States, the Caribbean and South America. The important thing is that this reality was not only experienced in the urban centers of the country but also in rural areas, this is the case of a family of musicians from the town of San Bernardino Contla, state of Tlaxcala, the adoption and dissemination of the two step, one step, foxtrot, blues, swing, danzón and tango. Unquestionably, that Typical Orchestra of the Méndez family promoted the acculturation process of the native population of San Bernardino and therefore the gradual modification of their musical tastes and social behavior.

Key Words: Music, acculturation, town, entertainment, dance.

Netzahualcoyotzi Méndez, M. (2024). Ingreso y apropiación de la música de moda extranjera en la vida social de un pueblo de Tlaxcala (1920 a 1940). *Cuadernos de Investigación Musical*, (19), pp. 90-116.

1. INTRODUCCIÓN

Al inicio de la década de 1920 los gobernantes de la nación mexicana pusieron en marcha otra etapa de reconstrucción política y orientación económica. Si bien la meta era la mejora de las condiciones de vida de las clases trabajadoras los resultados no fueron los deseables por el hecho de que, en el lapso de 1910 a 1940, “libramos por poco el cero (0.3 por ciento)” (Schettino, 2016, p. 205) de ingreso por habitante. A pesar de las penurias de los más desfavorecidos, en sus tiempos libres solían escuchar, cantar o bailar distintos ritmos de música popular de origen extranjero. En tal caso, si la diversión se adaptaba a las tendencias del momento, lo seguro es que la migración fronteriza entre México y los Estados Unidos propició el ingreso de una oleada de música *moderna*¹ y, más todavía, el impulso del proceso por doquiera al sumarse los medios de difusión visuales y auditivos; en principio el fonógrafo y el gramófono y, a posteriori, la radio, la cinematografía sonora, la prensa comercial y tal vez la televisión. Acorde a esta realidad, lo factible es que las canciones foráneas penetraran con mayor celeridad en las grandes ciudades de la República Mexicana,

¹ En el último tercio del siglo XIX las migraciones a Texas y Luisiana posibilitaron la difusión del jazz y, al parecer, del blues. Un caso concreto de emigración de músicos mexicanos, específicamente a Nueva Orleans, fue el de *La Banda de Música del 8º Regimiento de Caballería* de la ciudad de Morelia, Michoacán (Peña, I, 2019, p. 30).

pero ¿qué pasaba en los pueblos rurales? Para conocer este inevitable avance de la *aculturación*² (Aguirre Beltrán, 1957), o ingreso de una cultura ajena (Bonfil Batalla, 1988), en una región del centro sur del estado de Tlaxcala lo conveniente es enfocarnos en los principales protagonistas de la transformación: los músicos indígenas del pueblo de San Bernardino Contla. Justamente en las partituras, o textos musicales, se encuentran los ritmos extranjeros que fueron adoptados, a la vez que divulgados, por la Orquesta Típica de la familia Méndez.

2. ESPACIO Y VIDA MUSICAL DE LA FAMILIA MÉNDEZ

Puesto que algunos varones de la familia Méndez fueron los personajes de un proceso histórico de difusión de la música *moderna* en el medio rural, lo pertinente es que se tenga en cuenta que sus nacimientos ocurrieron en el pueblo de San Bernardino Contla, estado de Tlaxcala (véase mapa)³. El tronco familiar se conformó en el último tercio del siglo XIX con el enlace matrimonial entre Cruz Méndez y Guadalupe Cocoltzi y, *a posteriori*, con los nacimientos de sus hijos Cástulo Félix (1893) y Tomás (1898)⁴. Al paso del tiempo, Cástulo se casó con Juana Saldaña y, al nacer su primer hijo (1921), lo bautizaron con el nombre de José Gabino Florencio⁵. Desde su niñez, los hijos de don Cruz incursionaron en el mundo de la música y, décadas después, se sumó el hijo de don Cástulo: José Gabino. Lo cierto es que, en el primer cuarto del siglo XX, los músicos de la familia Méndez formaron una Orquesta Típica que amenizaba los eventos sociales festivos en su pueblo de origen y, al parecer, en comunidades aledañas del centro sur de Tlaxcala. Si se considera que la música moderna únicamente la disfrutaba la clase acomodada, no es posible constatarla pues las evidencias disponibles nos conducen a argumentar su aceptación en cualquier sector de la sociedad.

² Los especialistas de la antropología han clasificado la *aculturación* en los siguientes ámbitos: ecológico, demográfico, económico, lingüístico e ideológico. Pese a que no se incluyen las diversiones, considero que la música pertenece al cambio ideológico.

³ El lugar de radicación de la familia Méndez era el barrio de Xochayatlá. En 1920 identifiqué las principales ocupaciones: tejedores (661), peones (475), molenderas (113), leñadores (24) y panaderos (15). Consúltese, *Censo General de Habitantes, 30 de noviembre de 1921. Estado de Tlaxcala*, México, 1927, p. 50.

⁴ Los nacimientos de Cástulo y Tomás se localizan en: “México, Tlaxcala, Registro Civil, 1867-1950”, database with images, FamilySearch y “México, Tlaxcala, Registro Civil, 1867-1950”, database with images, FamilySearch.

⁵ “México, Tlaxcala, registros parroquiales, 1576-1994”, database with images, FamilySearch, Contla > San Bernardino > Bautismos de hijos legítimos 1901-1903, 1908-1912, 1917-1923>.

INGRESO Y APROPIACIÓN DE LA MÚSICA DE MODA EXTRANJERA EN LA VIDA SOCIAL
DE UN PUEBLO DE TLAXCALA (1920 A 1940)

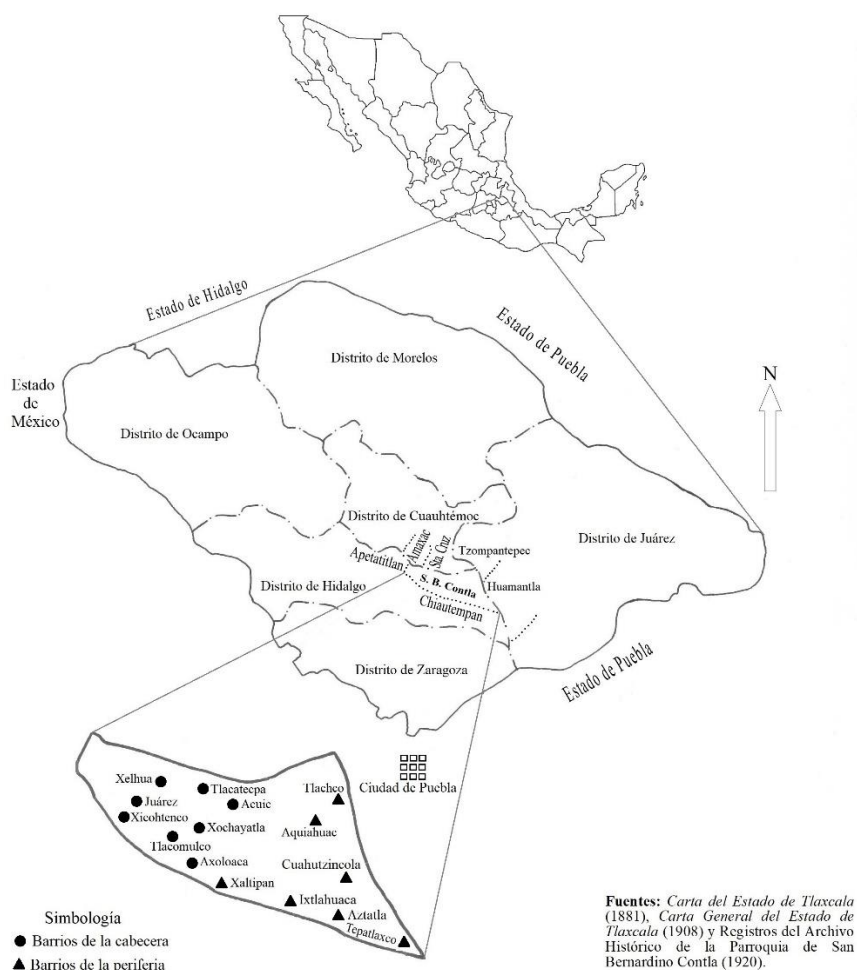


Fig. 1. La ubicación de los barrios en el municipio de Contla (1920).

Respecto a la trayectoria musical de la familia Méndez, en las últimas décadas del siglo XIX don Cruz era cantor de la iglesia parroquial de San Bernardino; al mismo tiempo que integrante de una agrupación dedicada a la música de entretenimiento. Si don Cruz se forjó empíricamente, seguramente apoyado en el *Método Completo de Solfeo* del músico español Hilarión Eslava⁶, lo factible es que sus conocimientos de lectura musical los transmitió a sus hijos Cástulo Félix y Tomás. Siendo así, lo viable es que al inicio de la primera década del siglo XX los hijos de don Cruz ya dominaban el solfeo y, por lo mismo, Cástulo se inclinó por el clarinete y Tomás por el violín. Con base en su experiencia personal, en la década de 1930, don Cástulo le transmitió los conocimientos de lectura musical a su hijo Gabino que,

⁶ Eslava fue un importante músico español y la primera edición del método fue en 1845. Si bien es cierto que en México se conocen las ediciones de 1892 y 1897 lo lamentable es que la que corresponde a Campa no tiene año de publicación, pero acorde a su trayectoria profesional considero la posibilidad de que haya sido editado en la década de 1900. Véase, *Método Completo de Solfeo sin acompañamiento por D. Hilarión Eslava. Revisado cuidadosamente por el maestro Gustavo E. Campa*. Primera parte, s/f, s/e., en Archivo Particular de Partituras-Cástulo Méndez Cocoltzi (en adelante APP-CMC), Partituras. Como nota adicional, Campa nació en el año de 1863 y murió en 1934.

MARCIANO NETZAHUALCOYOTZI MÉNDEZ

por preferencia personal, los utilizó para tañer la guitarra y el clarinete. Indudablemente, don Cruz e hijos conformaron la primera generación de una modesta Orquesta Típica⁷ y, con la incorporación de su nieto Gabino, ya se preveía el relevo generacional.



Fig. 2. Portada del *Método completo de solfeo*.

Fuente: APP-CMC, Partituras.

Por lo tanto, si los músicos de la comunidad utilizaban “los elementos culturales disponibles” (Bonfil Batalla, 1988, p. 6) *ajenos*, la consecuencia es que se convierten en consumidores del mercado global y, al paso del tiempo, en sociedades maniatadas por el “control cultural” (Bonfil Batalla, 1988, p. 6). Lo inobjetable es que, en el mundo de la música, la apropiación de los instrumentos musicales del extranjero, más la adopción de los géneros de moda, influyeron directamente en el avance de las corrientes culturales de occidente. En el caso de la orquesta de los Méndez se destaca el hecho de que la selección de sus instrumentos (el violín, el clarinete, la mandolina, el contrabajo y la batería) hayan sido los idóneos para las interpretaciones de los danzones, los blues, los foxtrots y los swings.

Igualmente es importante mencionar que en la orquesta de los Méndez participaron otros músicos que contribuyeron en la forja de la identidad e importancia local: el violinista Matías Rodríguez y, por desgracia, sin el conocimiento de los instrumentos que tocaban, los señores Benito Hernández, Perfecto Flores, Rafael Peralta, Delfino Muñoz y José María de

⁷ El sentido de modestia se asocia con la importancia de las Orquesta Típicas de las principales ciudades mexicanas, incluso con las de la ciudad de Tlaxcala. Un acercamiento sobre las características de las Típicas puede conocerse en la investigación de Netzahualcoyotzi Méndez, 2020.

INGRESO Y APROPIACIÓN DE LA MÚSICA DE MODA EXTRANJERA EN LA VIDA SOCIAL
DE UN PUEBLO DE TLAXCALA (1920 A 1940)

la Rosa (APP–CMC, Partituras). Entonces, si reconocemos que los músicos rurales indígenas impulsan la *aculturación*, o la apropiación ajena, lo pertinente es que nos centremos en las partituras que constatan la existencia de los géneros musicales de origen extranjero y que por fortuna han sido resguardadas por más de cien años por los herederos de don Cástulo⁸. Lo cierto es que las sociedades rurales de los primeros cuarenta años del siglo XX, lo mismo que las que habitaban en las grandes ciudades, eran susceptibles a las modas musicales del extranjero; por eso la pertinencia de argumentar la importancia de una orquesta Típica rural que difundió los ritmos modernos en su comunidad de origen y poblaciones aledañas.

Si en la década de 1920 el gobierno de Tlaxcala afirmó que la sociedad se adaptaba “al progreso, mediante la educación”⁹, es de entenderse que la alfabetización incidía en el avance de las transformaciones vanguardistas; de ahí que todo tipo de entretenimiento de la vida moderna, incluida la música, se difundiera sin restricción alguna. Todavía es más connotado el hecho de que, de los 178,570 habitantes (88,340 hombres y 90,230 mujeres) que radicaban en la entidad¹⁰, el 54% fueran indígenas (97,670), el 42.43% mestizos (75,783) y sólo el 2.52% blancos (4510). A pesar de que la población indígena y mestiza apenas representaban el 21.10% de los que sabían leer y escribir,¹¹ lo innegable es que eran los potenciales consumidores del mundo moderno.

3. LA ADOPCIÓN DE LAS MODAS EXTRANJERAS EN EL MEDIO RURAL

Si tenemos en cuenta que, desde el siglo XVI, los conquistadores españoles se empeñaron en “erradicar la música y bailes indígenas por su interrelación con las religiones nativas” (Blanco Arboleda, 2010, p. 355), la consecuencia fue el ingreso y predominó de los géneros musicales europeos¹² y, *a posteriori*, concretamente a finales del siglo XIX, la suma de las nuevas tendencias rítmicas de origen estadounidense, caribeño y sudamericano. Ya sea por imposición o adopción “voluntaria” de las modas musicales del extranjero, lo cierto es que el ocio o entretenimiento¹³ reconfiguraba los comportamientos de las poblaciones rural y urbana de México. Entonces, si un fenómeno externo trastocó el tejido social, lo incuestionable es que los músicos hayan sido los *intermediarios* directos de la transición cultural; es decir, el “vehículo de aquellos elementos extraños que se considere conveniente introducir” (Aguirre Beltrán, 1957, p. 193). Tiempo después la teoría del *control cultural* redefinió las vertientes ajenas como una acción social destinada a “mantener la vida cotidiana, satisfacer necesidades [...] y tratar de cumplir aspiraciones” (Bonfil Batalla, 1988, p. 5). Si la cultura extranjera se presenta como una amenaza cotidiana, lo que considero es que las

⁸ El archivo personal es de don Cástulo Méndez Cocoltzi y acumula partituras que fueron utilizadas en momentos festivos y religiosos, en APP–CMC.

⁹ *Censo General de Habitantes, 30 de noviembre de 1921. Estado de Tlaxcala*, México, 1927, p. 16.

¹⁰ *Ibidem*, p. 21.

¹¹ *Ibidem*, p. 34 (tégase en cuenta que los indígenas sumaban 16,903 alfabetos y los mestizos 20,787).

¹² Aclaro que en el último tercio del siglo XIX ya se conocían las marchas, los pasodobles, los boleros, el corrido, el jarabe, los vales, los schottischs y las polcas (Netzahualcoyotzi Méndez, 2020).

¹³ Los especialistas argumentan la existencia de distintas fases del ocio mercantilizado, tal y como ocurrió con las mejoras tecnológicas de imagen y sonido en la producción cinematográfica comercial o de entretenimiento (Richards, 1991).

MARCIANO NETZAHUALCOYOTZI MÉNDEZ

acciones de los protagonistas o intermediarios no fueron del todo “conscientes” de su trascendencia en el proceso de *aculturación* pues, ante una condición de empobrecimiento, el dinero por el cobro de sus actuaciones¹⁴ lo destinaban a la mejora de sus precarias economías familiares; por eso la renovación continua de su repertorio sin dimensionar las consecuencias sociales.

Lo indiscutible es que los músicos inciden en la modificación de las diversiones y, por lo mismo, en la conformación de identidades adquiridas, o *cultura apropiada*, que a final de cuentas “responden a decisiones propias” (Bonfil Batalla, 1988, p. 8). En razón de que las apropiaciones son determinaciones individuales, a la vez que colectivas, lo que debemos tener en cuenta es que en el último tercio del siglo XIX la población de San Bernardino Contla ya había vivido una oleada de aculturación por causa del ingreso de los géneros europeos más novedosos del momento: el vals, el schottischs y la polca (Netzahualcoyotzi Méndez, 2020, pp. 164 y 168)¹⁵. Puesto que la sociedad rural había aceptado las novedades musicales del exterior es entendible que las generaciones del siglo XX continuaran admitiendo corrientes musicales en boga, a saber las de Estados Unidos, El Caribe y Sudamérica.

Aun cuando en el siglo XIX la música popular bailable, o de diversión, fue aceptada en el medio social comunitario, lo conveniente es que se reconozca que, en tiempos de fe, uno de los músicos, caso concreto de don Cruz, también interpretaba música sacra. Acorde a los registros de las composiciones de los versos, las misas, las arias, y el stabat, se identifican las inspiraciones de: Wolfgang Amadeus Mozart, Tomás Luis de Victoria, Félix Antonio Máximo López, Felice Anerio y Johann Sebastián Bach, entre otros (Netzahualcoyotzi Méndez, 2020). Debido a las necesidades de la comunidad, los músicos se adaptaban a los momentos religiosos o festivos y, por lo mismo, su disposición al cambio mediante la actualización de su repertorio.

No obstante que en 1910 la familia Méndez vivió la conmoción social provocada por el estallido de la revolución mexicana,¹⁶ su agrupación musical se ajustó a las dinámicas y oportunidades derivadas de los proyectos gubernamentales; tal y como fue la política del libre ingreso de la música de entretenimiento del extranjero. Si en 1920 don Cruz rebasaba la edad de sesenta años lo factible es que haya dejado la batuta de la agrupación a su hijo Cástulo, motivo por el que adoptó sin problema alguno las propuestas musicales provenientes del exterior y, como incidencia directa, la renovación de su repertorio musical. En tal caso, si tenemos en cuenta que algunas comunidades rurales estaban inmersas en un proceso continuo de *aculturación* se pone en entredicho el criterio de Manuel M. Ponce respecto a las composiciones como:

¹⁴ En 1931 don Cástulo Méndez firmó un contrato para llevar su grupo de música al pueblo de Santa María Acuitlapilco. Para cumplir con el compromiso de los días 21, 22 y 23 de noviembre se acordó la cantidad de 56 pesos, en *Santa María Acuitlapilco*, 21 de noviembre de 1931, APP-CMC, Correspondencia.

¹⁵ Acorde a la aceptación en el medio social, treinta y cinco títulos eran valsos, seis schottischs y tres polcas.

¹⁶ Considérese que la etapa armada concluyó en 1917 y que uno de los más importantes iniciadores de la movilización democrática fue Francisco I. Madero (Guerra, 2, 1999).

INGRESO Y APROPIACIÓN DE LA MÚSICA DE MODA EXTRANJERA EN LA VIDA SOCIAL
DE UN PUEBLO DE TLAXCALA (1920 A 1940)

producto de la vida campesina, donde los labradores no están contaminados de esa música de género chico, o de insoportables «Two steps» norteamericanos. Parece que la canción se ha refugiado en el campo, a donde no llega la peste de la música citada (Ponce, 1917, p. 23).

Pese al relativo desacierto, debe valorarse su preocupación centrada en la invasión de la música estadounidense y su inquietud por interesarse en la vida rural y popular de los mexicanos; razón por la que en sus creaciones se nota la defensa de “nuestro folklore” (Ponce, 1917, p. IV)¹⁷ y, por tal virtud, se convirtió en uno de los compositores más destacados del “nacionalismo” musical. Lo cierto es que los esfuerzos personales son difíciles de mantener en un medio donde la circulación de la música extranjera se introducía, a la vez que impactaba de manera inmediata, en el gusto de la población rural y urbana de México. Si consideramos las incidencias de los medios audiovisuales, inicialmente el cine y la radio, es posible deducir que día con día se atraían a decenas de personas en el envolvente mundo de la música moderna.

4. LA MÚSICA POPULAR

Para algunos musicólogos, el desarrollo de la música se divide en dos vertientes: la culta y la popular. En principio, los compositores de música culta o de arte no se proponen “el objetivo directo de obtener un éxito comercial, sino con el de crear algo de elevado valor estético” (Malmström, 1998, p. 9). Bien, si algunos compositores destinan sus creaciones a un público “culto”, otros deciden simplificar sus canciones para el deleite de los sectores populares. Con base en la estructura de las melodías los especialistas constatan la sencillez de la música popular y, como realidad paralela, el que sea parte de la “diversión consensuada susceptible de distraer y de ser consumida por los públicos más amplios posibles” (Moisand, 2015, p. 62). Como el propósito es englobar a los distintos estratos de la Sociedad, lo factible es que emerja una clase empresarial que promueva e imponga las “culturas hegemónicas” (Aguirre Rojas, 2017, p. 60). Siendo así, la cultura popular se entiende como “el conjunto de las culturas subalternas” (Aguirre Rojas, 2017, pp. 60-61). Para el caso de México, es más que evidente que, en el periodo de gobierno del presidente Porfirio Díaz (1877 a 1911), se propiciaron las condiciones necesarias para el ingreso de los distintos géneros musicales que estaban de moda en Europa y los Estados Unidos,¹⁸ así como los del Caribe y Sudamérica. A pesar de que en 1911 se derrumbó el gobierno encabezado por el presidente Díaz, en el medio social continuó fluyendo la comercialización y difusión de la música popular.

Debido a que en la administración de Díaz los estratos sociales se diferenciaban por su condición económica y nivel cultural, el entretenimiento de los aristócratas consistía en asistir a los conciertos sinfónicos de los más importantes compositores clásicos europeos y,

¹⁷ Rubén M. Campos era otro notable músico mexicano con una orientación nacionalista.

¹⁸ Respecto al impulso cultural durante el gobierno de Porfirio de Díaz se recomienda el trabajo de Miranda (IV), 2013.

cuando la ocasión lo ameritaba, solían reunirse en los elegantes salones para bailar “el vals, la mazurca, la danza habanera, el chotís, y la polka-mazurca” (Miranda, 2013, p. 43). A la par, y con el propósito de deleitar a las clases bajas, los músicos rurales adaptaron a su propio estilo el vals, la polca y el schottisch; además del corrido, el jarabe, el bolero, el pasodoble y la marcha.¹⁹ Lo indudable es que la cultura subalterna, en este caso representada por las modas musicales, enlazaba a los distintos sectores de la sociedad.

Así como a mediados del año de 1911 el movimiento revolucionario provocó la caída del presidente Porfirio Díaz,²⁰ lo mismo ocurrió en Tlaxcala con el gobernador Próspero Cahuantzi Flores (1885 a 1911).²¹ Después de los enfrentamientos armados más violentos, a partir de 1917 devino la gradual “estabilización” social y por lo mismo la oportunidad de que los gobiernos posrevolucionarios de la década de 1920 se interesaran en promover una transformación cultural liderada “por José Vasconcelos, ministro de Educación, que retomó un aspecto del credo nativista que había urgido a Manuel M. Ponce a proponer una auténtica música nacional” (Madrid, 2010, p. 231).

Entre los músicos de la generación pionera que se centró en el estudio de la “«esencia» de la mexicanidad” (Madrid, 2010, p. 231) se encuentran Carlos Chávez, José Rolón, Candelario Huizar y Silvestre Revueltas²². No obstante, la “revolución” musical, por cierto convenientemente apoyada por una estación de radio auspiciada por la Secretaría de Educación Pública,²³ las composiciones no tuvieron el efecto deseable en la vida cotidiana de los sectores populares pues, por su condición de marginación y pobreza, les era difícil adquirir un aparato receptor. Otras realidades enfrentaban quienes ya escuchaban programaciones radiofónicas y que el propio Revueltas advirtió: la *comercialización* de la música popular.²⁴ Lo indiscutible es que los medios de comunicación audiovisuales estaban destinados a masificar el entretenimiento. Así pues, no debe extrañarnos que, desde 1890 hasta la década de 1930, los géneros de música popular estuvieran fuertemente respaldados por el gramófono, el cine y la radio (Sosa & Rodríguez, 2009). Lo irremediable es que la llamada “industria cultural”²⁵ moldeaba gradualmente el gusto de los mexicanos y, a la vez, mantenía la división entre quienes preferían las composiciones de estructura compleja y los que se inclinaban por la música popular.

En consecuencia, si en las últimas décadas del siglo XIX la música europea era dominante lo que también debemos tener en cuenta es que otras corrientes musicales emergían como alternativas novedosas. Fue en Estados Unidos donde nacieron los nuevos géneros que, acorde a la armonía rítmica, denominaron: *two step*, *one step*, *foxtrot*, *blues* y *swing*.

¹⁹ Es importante matizar que con la conquista española ingresaron los géneros europeos en dos momentos, en el virreinato el corrido, el jarabe, el bolero, el pasodoble y la marcha y, en el transcurso del siglo XIX, el vals, la polka y el schottisch. Las circunstancias históricas pueden consultarse en Netzahualcoyotzi Méndez, 2020.

²⁰ Tómese en cuenta que la renuncia ocurrió en el mes de mayo (Guerra [2], 1999, p. 314).

²¹ Considérese que Cahuantzi gobernó ininterrumpidamente durante 26 años (Rendón Garcini, 1993).

²² Las composiciones más destacadas son las siguientes: *El fuego Nuevo*, *Los cuatro soles*, *Caballos de vapor* y *Sonata No. 3* de Chávez; *El festín de los enanos* y *Zapotlan* de Rolón; *Imágenes de Huizar* y *Cuaubnáhuac* de Revueltas (Malmström, 1998, pp. 63-78).

²³ Téngase en cuenta que la radio fue inaugurada por el presidente Álvaro Obregón (Malmström, 1998, p. 63).

²⁴ La afirmación fue hecha en la década de 1930 en una entrevista publicada en la revista *Cultura Musical*, 1936 (la cita es de Malmström, 1998, pp. 77-78).

²⁵ Téngase presente que el sustento se fundamenta en la música popular (Goldsack, López & Pérez, 2011).

INGRESO Y APROPIACIÓN DE LA MÚSICA DE MODA EXTRANJERA EN LA VIDA SOCIAL
DE UN PUEBLO DE TLAXCALA (1920 A 1940)

A esta oleada se sumaron el danzón y el tango, el primero originario del Caribe y el segundo de Sudamérica. Sin que hayan abandonado los géneros del pasado virreinal y del siglo XIX (el corrido, el jarabe, el bolero, el pasodoble, la marcha, el vals, la polka y el schottisch), lo importante es demostrar que los habitantes de la comunidad de San Bernardino, y tal vez otras poblaciones aledañas del centro sur del estado de Tlaxcala, ya disfrutaban los ritmos de música estadounidense y caribeña. Es factible considerar la posibilidad de que la clase pudiente disfrutaba con mayor regularidad las novedades musicales del extranjero, pero la disponibilidad de evidencias nos conlleva a que la explicación la centremos en la población que vivía en la pobreza y las penurias. Lo indiscutible es que la música de la Orquesta Típica de los Méndez llegaba a las fiestas de cualquier sector de la sociedad.

6. LA PRESENCIA DE LOS GÉNEROS ESTADOUNIDENSES

6.1. EL TWO STEP Y ONE STEP

Se tiene registro de que, en la *Exposición Industrial Universal* y el *Centenario Algodonero de Nueva Orleans* de 1884, algunas bandas de música estadounidenses tenían en su repertorio piezas musicales de *two step*,²⁶ lo cual nos hace pensar que, tarde o temprano, se introdujo en las sociedades latinoamericanas.²⁷ Ya sea por la movilidad de la población o la influencia de los medios audiovisuales, lo indiscutible es que para finales del siglo XIX algunos músicos del noreste de México ya conocían el nuevo ritmo y, por lo mismo, en los primeros años del siglo XX se esparció por el occidente y centro del país.

Puesto que desde el año de 1889 la composición de John Philip Sousa, *The Washington Post March* (Scheff, Sprague & Nichols, 2010, p. 222) ya circulaba en el ambiente musical, se genera la posibilidad de que haya incidido en las inspiraciones de los compositores mexicanos; tal y como ocurrió con el nuevoleonés José Mauro Garza al escribir las melodías de two step tituladas “Chaqueteros” (1903) y “Rasgos de buen humor” (1904).²⁸ En razón de que las modas se difundían con libertad, lo seguro es que en algún momento el two step llegó a las zonas urbana y rural de centro del país; exactamente como ocurrió en el pueblo tlaxcalteca de San Bernardino Contla.

Sin que exista una evidencia específica del momento en que la agrupación de los Méndez integró a su repertorio el two step lo cierto es que en distintos años de la década de 1920 interpretaron “El Liceo de Mérida,” “Cigarros blancos” y “Girl” (véase Tabla 1). Así como los títulos corroboran la influencia norteamericana, lo lamentable es que no existe información de las autorías de aquellas composiciones que invitaban al movimiento corporal.

²⁶ A pesar de que no se tiene conocimiento específico del nacimiento del two step, en sus repertorios se identifican los siguientes géneros: marchas, música militar, vales, arreglos de piezas de ópera, música religiosa, mazurkas, polcas y schottische (Castañeda, 2007).

²⁷ Se dice que en la tercera década del siglo XX un sector de la sociedad chilena ya conocía el jazz y sus derivaciones: el cake-walk, el ragtime, el charleston y el two step (Menanteau, 2006).

²⁸ Hacia 1913 otro compositor de la misma región, Armando Villarreal Lozano, compuso su canción denominada *Club popote* (Neira Barragán, 1976).

MARCIANO NETZAHUALCOYOTZI MÉNDEZ

<i>Géneros</i>	<i>Nombres de las piezas musicales</i>
<i>Two steps: 3</i>	“El Liceo de Mérida”, “Cigarros blancos” y “Girl”.
<i>One step: 1</i>	“Ho Catarina” (“Catalina”, 1916).
<i>Foxtrots: 53</i>	— Composiciones de autores estadounidenses “Tell me why” (1919), “The Sheik” (1921) y “Titina” (1922).
	— Composiciones de autores mexicanos “Mi querido capitán” (1920), “Los pavitos” (1921), “No lloverá más o las Pelonas” (1925) y “Bailando el Charleston” (1926).
	— Composiciones de autores no identificados — <i>Romance</i> : “Alma gitana”, “A marina”, “Amor bandolero”, “Amor ranchero”, “Bajo las estrellas”, “Besos”, “Cuando ya no me quieras”, “Estrellas-perlas y flores”, “Flor bella”, “Horas belles”, “Jardín de Río Blanco”, “Josefina”, “La emperatriz del valle”, “Loca me llaman mis amigas”, “Lagrimas de Herminia”, “Las estrellas”, “Mi hombre” y “Yo”.
	— <i>De matiz estadounidense</i> : “Banana”, “Barba azul”, “El niño bonito”, “El No. 8”, “El sol de mi bollo”, “Gusta usted bailar”, “Hierbabuena con anís”, “Guante”, “Los bomberos”, “Los dos negros”, “Los hinchaditos”, “Marineros”, “Melodías”, “Mi-mi”, “Plenitud”, “Primavera” y “Ruziana”.
	— <i>Mujeres</i> : “Eva”, “Margarita”, “Palomita”, “Rosa blanca” y “Colombina”. — <i>Impresiones personales</i> : “Caucla”, “El remacho”, “Las forjas”, “Pinacates y pinacatitas”, “San Pedro vacilador” y “Un tequila con limón”.
<i>Blues: 37</i>	— Composiciones de autores estadounidenses “Carioca” (1934).
	Composiciones de autores mexicanos Talismán (1932), “Azul” (1934), “Santa” (1934), “La mujer del Puerto” (1934) y “As de corazón” (1935)
	— Composiciones de autores no identificados — <i>Romance</i> : “Adiós”, “Amores en la playa”, “Arroyito”, “Besos locos”, “Bolitas de miel”, “Cabellera rubia”, “Capricho”, “Confidencia”, “Distancia”, “Dolor”, “Falsa”, “La prisma de ilusión”, “Las gaviotas”, “Madrecita”, “Maldición”, “Mi hombre”, “Mi querer”, “Mujer sin corazón”, “Oro y plata”, “Terminas”, “Tu partida” y “Tú”.
	— <i>Mujeres</i> : “Carmen”, “Dolores del Río”, “Ermiñas” y “Laura”.
	— <i>De matiz estadounidense</i> : “Ben” y “Rimer”. — <i>Impresiones personales</i> : “Bale”, “Fileteando” y “Marimba”.
<i>Swings: 4</i>	“Rafaelito”, “Sobre el arcoíris”, “Tenango” y “Una hora más”.

Tabla 1: La presencia de los géneros musicales de origen estadounidense.

Fuente: APP-CMC, Partituras; *Discography of American Historical Recordings (DAHR)*; UC Santa Bárbara, Library.

INGRESO Y APROPIACIÓN DE LA MÚSICA DE MODA EXTRANJERA EN LA VIDA SOCIAL
DE UN PUEBLO DE TLAXCALA (1920 A 1940)

Acorde al avance de la modernidad de la primera década del siglo XX, los músicos estadounidenses crearon otro género denominado: one step. La estructura rítmica se distinguía por el compás rápido (2/4) y posibilitaba que los bailarines se movieran con “un simple paso al caminar según un esquema o patrón de ocho tiempos, pivotando en el primero y evolucionando de puntillas” (Ezquerro Esteban & Ezquerro Guerrero, 2019, p. 182). Siendo así, lo seguro es que aquel comportamiento desinhibido motivaba reacciones de asombro y, al mismo tiempo, de aceptación social o, para otros, de rechazo. Teniendo en cuenta la vida musical de la segunda generación de la Típica de los Méndez se corrobora que en aquellos años veinte agregaron a su colección la melodía “Ho Catarina”. En caso de que el título correcto sea “Catalina” la autoría le pertenece al músico guatemalteco Mariano B. Hurtado y, el año de la grabación en disco, la realizó en 1916²⁹. De esta manera se confirma que las modas musicales no tienen fronteras, más aún si consideramos la posibilidad de que, tanto el gramófono como la radio y el cine, intervinieron en la difusión de las tendencias musicales del momento.³⁰ Lo innegable es que el *two step* y el *one step* se convirtieron en un negocio lucrativo que al paso del tiempo determinó la *apropiación* de hábitos y comportamientos “ajenos y los usa en acciones que responden a decisiones propias” (Bonfil Batalla, 1988, p. 8). Inevitablemente, la modernidad proveniente del extranjero acechaba las costumbres de los pueblos nativos.

6.2. EL FOXTROT

Sin que sea el año específico de aparición en el mundo de la música, para 1912 el foxtrot o “trote de zorro” ya era otro de los géneros que se disfrutaba en los Estados Unidos.³¹ Debido a que su aceptación en distintas sociedades fue casi inmediata, en el año de 1920 ya había ingresado a Colombia y Chile (Aránguiz Pinto, 2006). En la sociedad mexicana lo seguro es que su llegada haya ocurrido en algún año del movimiento revolucionario armado (1910-1917), motivo por el cual el connotado músico Manuel M. Ponce reconoció que “México sufre el yugo del Fox Trot y nuestra *juventud*, que baile y se divierte, ignora, o finge ignorar, que éste puede ser –¡Dios no lo quiera!– el principio de otro yugo más doloroso” (Ponce, 1920, p. 190).

Innegablemente, la perspectiva de Ponce no estaba fuera de la realidad pues, en alusión al presidente sustituto de México, Adolfo de la Huerta (junio a noviembre de 1920), el músico mexicano José Alonso Palacios compuso para una revista de teatro el *foxtrot* denominado “Mi querido capitán” (1920) y cuando la grabó en disco agregó “Los pavitos” (1921)³². Así como en el ámbito urbano se aceptó una moda musical extranjera, lo trascendental es que en

²⁹ La empresa responsable fue la Victor Talking Machine Co. Los datos pueden consultarse en Discografía de American Historical Recordings, s.v. “Victor matrix B-17484. Catalina / Hurtado Brothers Royal Marimba Band of Guatemala”. Recuperado de <https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/700002514/B-17484-Catalina> [Consulta: 03/02/22].

³⁰ Considérese que el gramófono fue patentado en 1887 por Emile Berliner y en 1901 formó la compañía Victor Talking Machine (Pajares Alonso, 2010, p. 339).

³¹ La aceptación social fue amplia que algunas casas editoriales publicaron las reglas para la ejecución del baile (Coll & Rosiere, 1919).

³² La Revista teatral se llama *La huerta de don Adolfo*, en “Paisaje musical del México de 1917”, 2018 y Discografía de American Historical Recordings, s.v. “Victor 73161 (10-in. double-faced)”. Recuperado de https://adp.library.ucsb.edu/index.php/object/detail/46229/Victor_73161 [Consulta: 03/02/22].

las evidencias disponibles se confirma que los Méndez tenían un repertorio de 53 melodías para complacer a su público (véase Tabla 1). Entre los títulos de origen estadounidense se encuentran: *Tell me why* (1919) del compositor Vincent Rose, “The Sheik of Araby” (1921) de Harry B. Smith, Francis Wheelery y Ted Snyder, además de “Titina” (1922) de Maubon & Ron y Danireff³³.

Referente a las creaciones de autores mexicanos se destacan “No lloverá más” o “Las Pelonas” (1925) y “Bailando el Charleston” de Emilio D. Uranga (1926)³⁴. Los restantes títulos, tal vez algunos de autoría local, los he clasificado en románticas sentimentales, mujeres bellas, imitaciones estadounidenses e impresiones personales. Entre las dieciséis canciones que tienen un sentido expresivo sentimental se encuentran: “Alma gitana”, “Amarina”, “Amor bandolero”, “Amor ranchero”, “Bajo las estrellas”, “Besos” y “Cuando ya no quiero que me quieras”. Los títulos inspirados en las mujeres fueron: “Eva”, “Margarita”, “Palomita”, “Rosa blanca” y “Colombina”. Con un distintivo de originalidad regional y ocurrencia se escribieron: “Caucla”, “El remacho”, “Las forjas”, “Pinacates y pinacatitas”, “San Pedro vacilador” y “Un tequila con limón”. Otro grupo de partituras con títulos similares a las creaciones americanas son: “Banana”, “Barba azul”, “El niño bonito”, “El No. 8”, “El sol de mi bollo”, “Gusta usted bailar”, “Hierbabuena con anís”, “Guante”, y otros (véase Tabla 1). Lo cierto es que en nuestra comunidad de estudio se mantenía el avance continuo de la aculturación o apropiación de lo extranjero.

6.3. EL BLUES

Casi a la par del *foxtrot*, el *blues* empezó a ganar mayor popularidad en la población afroamericana de Estados Unidos. En 1902 la cantante Gertrude «Ma» Rainey afirmó que el sentido del blues nace de “un momento de inspiración: «es la depresión» [it’s the *Blues*]” (Southern, 2001, p. 350). En tal caso, ya fuera por los infortunios de la segregación, las penas, o los desencantos amorosos de la vida cotidiana, lo indudable es que el blues marcó su propia identidad musical. Siendo parte de aquel recorrido, en 1912 el músico William Christopher Handy publicó su composición denominada “Memphis Blues”, de ahí en adelante devino su popularidad en los sectores empobrecidos de la población negra y, al mismo tiempo, su aceptación en varios países de América Latina y Europa. Si bien la notable aportación de Handy, cuando en 1920 la cantante Mamie Smith y su banda Jazz Hounds grabó la canción “Crazy blues” se desprendió la corriente del *blues* vocal acompañado del clarinete, la corneta, el trombón, el banjo y el piano.³⁵ Debido al número limitado de instrumentos, lo viable es que las agrupaciones de origen urbano o rural adaptaron con relativa facilidad el nuevo ritmo

³³ Los registros de *Tell me why*, *The Sheik* se encuentran en: Discography of American Historical Recordings, s.v. “Columbia matrix 78680. *Tell me why*/Art Hickman’s Orchestra”, recuperado de https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/2000026457/78680-Tell_me_why, “Victor matrix B-25747. The sheik/Clyde Doerr Orchestra”, recuperado de https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/700011009/B-25747-The_sheik, y los autores de *Titina* son Bertal-Maubon & Ronn (letra) y Leo Danireff (música) en, *The Lester S. Levy. Sheet Music Collection*, Sheridan Libraries, Johns Hopkins University, 2018, recuperado de <https://levysheetmusic.mse.jhu.edu/collection/157/054> [Consulta: 04/03/22].

³⁴ Discography of American Historical Recordings, s.v. “Victor matrix BVE-36033. *Bailando el Charleston*/Orquesta Internacional”. Recuperado de https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/800010278/BVE-36033-Bailando_el_Charlestn. “Emilio D. Uranga (composer)” [Consulta: 05/03/22].

³⁵ Discografía de American Historical Recordings, s.v. “Victor matrix BVE-36069. *Goin’ crazy with the blues*/Mamie Smith”. Recuperado de https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/800010314/BVE-36069-Goin_crazy_with_the_blues [Consulta: 07/03/22].

INGRESO Y APROPIACIÓN DE LA MÚSICA DE MODA EXTRANJERA EN LA VIDA SOCIAL
DE UN PUEBLO DE TLAXCALA (1920 A 1940)

musical. Salvo el desconocimiento del momento específico de la llegada del blues a México, lo probable es que haya ocurrido en la década de 1920. Ya conoceremos si en nuestro espacio de estudio se mantenía la esencia del sentimiento depresivo.

En cuanto al repertorio de la típica de los Méndez, en la Tabla 1 se contabilizan 37 melodías de blues, seis con sus respectivos compositores y las restantes sin datos de identificación. Entre los autores estadounidenses se encuentra Vincent Youmans con “Carioca” (1934)³⁶. En el grupo de compositores mexicanos se destacan: Agustín Lara con “Talismán” (1932), “Santa” (1934) y “As de corazón” (1935); asimismo María Teresa Lara con “Azul” (1934) y Manuel Esperón con “La mujer del Puerto” (1934).³⁷ Debido a la ausencia de los creadores, me centré en el sentido de los títulos y por lo mismo clasifiqué un grupo de inspiraciones románticas “melancólicas” (“Adiós”, “Amores en la playa”, “Arroyito”, “Besos locos”, “Bolitas de miel”, “Cabellera rubia”, “Capricho”, “Confidencia”, “Distancia”, “Dolor” y “Falsa”) y, complementariamente, las que fueron dedicadas a las mujeres (“Carmen”, “Dolores del Río”, “Ermiñas” y “Laura”). Las impresiones personales también motivaron la creatividad (“Bale”, “Fileteando” y “Marimba”) y, con el debido toque estadounidense, un par de canciones tituladas: “Ben” y “Rimer”. Incuestionablemente, las apropiaciones son el reflejo de quienes adoptan las influencias de las corrientes culturales ajenas. A la vez, debo reconocer que se requiere la lectura de las partituras que me posibilite identificar la esencia del blues americano, tarea que por el momento no me es posible atender.

6.4. EL SWING (BALANCEO)

Derivado del *jazz*, en la sociedad estadounidense de la década de 1930 ya se escuchaba otro ritmo de alto impacto comercial: el *swing*. Ante esta realidad, el músico Edward Kennedy Ellington, mejor conocido como Duke Ellington (1899-1974), consideró que el “*jazz* es música, el *swing* es un negocio” (Latham, 2008, p. 806). En cuanto al impacto provocado por el baile *swing*, los jóvenes y adolescentes irrumpieron los cánones sociales que “sus padres a menudo eran incapaces de entender” (Gioia, 2012, p. 158). En razón de que una de las características del *swing* era la libre expresión del cuerpo, o balanceo, su llegada al México rural nos abre expectativas interesantes que, no obstante las mínimas evidencias, nos posibilitan centrar su adopción musical en nuestro espacio de estudio.

³⁶ Discografía de American Historical Recordings, s.v. “*Columbia matrix W152698. Orquesta Carioca / Enric Madriguera*”. Recuperado de <https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/2000042170/W152698-Carioca> [Consulta: 02/04/22].

³⁷ Discografía de American Historical Recordings, s.v. “*Victor matrix BRC-71924. Talismán / Virgilio Raben*”, recuperado de <https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/800037775/BRC-71924-Talismán>; Discografía de American Historical Recordings, s.v. “*Victor matrix BS-81226. Azul / Juan Arvizu; Alfredo Cibelli*”, recuperado de <https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/200015789/BS-81226-Azul>; Discografía de American Historical Recordings, s.v. “*Victor matrix BSHQ-73066. Santa / Juan Arvizu*”, recuperado de <https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/800038728/BSHQ-73066-Santa>; Discografía de American Historical Recordings, s.v. “*Victor matrix BS-84955. La mujer del puerto / Orquesta Victor Antillana*”, recuperado de https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/200018056/BS-84955-La_mujer_del_puerto y Discografía de American Historical Recordings, s.v. “*Victor matrix BVE-87817. As de corazones / Lydia Mendoza*”, recuperado de https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/200019215/BVE-87817-As_de_corazones [Consulta: 09/04/22].

MARCIANO NETZAHUALCOYOTZI MÉNDEZ

Si el *swing* provocó un movimiento musical “innovador”, la realidad es que, en el espacio rural tlaxcalteca, su aceptación no fue el esperado por el hecho de que apenas se difundieron cuatro canciones. Aquellas adopciones, por cierto con sentido más americano, se denominan: “Una hora más” y “Sobre el arcoíris”. El toque mexicano se hizo presente con “Tenango” y “Rafaelito” (véase Tabla 1). A final de cuentas, el número de canciones es un indicador de incidencia que nos confirma el hecho de que los pobladores deciden los límites de aceptación de las corrientes musicales o que, tal vez en tiempos posteriores, su impacto haya sido mayor; concretamente en la llamada “era del *swing*” (1935 a 1945).³⁸ Lo probable es que la estructura musical de las melodías que interpretaban los Méndez estuviera asociada con el *jazz*, de ahí el motivo de su incidencia limitada en el gusto de los habitantes de San Bernardino Contla. Justo en la década de 1940, el músico Salvador Próspero Román afirmó que en la ciudad de Morelia, Michoacán, solía interpretar “canciones jazzeadas que se conocían como “*Foxtrot*”, “*Charleston*”, “*Swing*”, etc.” (Peña, I, 2019, p. 9). Si en el pueblo tlaxcalteca ocurrió una excepcional resistencia, lo factible es que los “elementos culturales ajenos” (Bonfil Batalla, 1998, p. 7) no siempre son del todo aceptados y por lo mismo se trunca la industria de consumo. Lo real es que las *imposiciones* de “los elementos apropiados quedan sujetos a decisiones” (Bonfil Batalla, 1998, p. 16) personales y colectivas que, en el caso de la recepción difusión de la músicaailable, a los músicos les correspondía la selección de las tendencias “novedosas” para ofrecerlo a los asistentes en los eventos festivos. Mientras los intereses comerciales estuvieran respaldados por las tecnologías del momento las imposiciones de algunos géneros musicales extranjeros penetrarían con relativa facilidad en cualquier sector social. Debido a que la conformación de las culturas subalternas está en constante transformación, lo esperado es que llegaran otras propuestas rítmicas, ahora el danzón del Caribe y el tango de Sudamérica.

7. LOS GÉNEROS LATINOAMERICANOS

7.1. EL DANZÓN

Los especialistas han propuesto que el danzón se dio a conocer en Cuba, concretamente en el año de 1879 cuando “la orquesta matancera de Miguel de Failde estrenó en el Liceo de Matanzas el *danzón* «Las alturas de Simpson»” (Ledón Sánchez, 2003, p. 48). Acorde al distintivo, la cadencia provenía del “cornetín, trombón de pistones, figle, dos clarinetes en do, dos violines, un contrabajo, timbal y güiro” (Gómez Sotolongo, 2019, p. 23). Después de un lapso sombrío por la aceptación limitada, en el año de 1929 el compositor cubano Aniceto Díaz estrenó “con su orquesta su *danzonete* «Rompiendo la rutina», cantando Arturo Aguiló, que consistía en una fusión del son y el danzón” (Ledón Sánchez, 2003, p. 58). Así como los compositores se interesaban en la renovación del danzón lo peculiar es que al paso del tiempo llegó a “Santo Domingo, San Juan, Caracas o New York” (Gómez

³⁸ Entre los impulsores y éxitos más notables se encuentran: Tommy Dorsey con «Boogie Woogie» (1938), Count Basie con «Basie Boogie» (1941) y en 1941 las Andrew Sisters con «Boogie Woogie Bugle Boy» (Gioia, 2012, p. 111).

INGRESO Y APROPIACIÓN DE LA MÚSICA DE MODA EXTRANJERA EN LA VIDA SOCIAL
DE UN PUEBLO DE TLAXCALA (1920 A 1940)

Sotolongo, 2019, p. 89). Luego, si los neoyorquinos conocían el danzón, lo seguro es que en otros momentos también lo disfrutarían los mexicanos y los centroamericanos.

Teniendo en cuenta que el danzón ya era parte del entretenimiento de la sociedad cubana, no sería del todo extraño que la migración de los “grupos de teatro bufo cubano” (Pulido Llano, 2017, p. 59)³⁹ a otras latitudes posibilitara que en los últimos años del siglo XIX llegara a México. Considerando que la música de danzón acompañaba el espectáculo teatral, además de su esencia itinerante, lo seguro es que en las primeras décadas del siglo XX llegó a cualquier ciudad o pueblo del centro de la república mexicana. Tengamos en cuenta que en el proceso de difusión del danzón pudo haber repercutido el gramófono o, en todo caso, el intercambio de partituras. Cual haya sido el factor de incidencia, lo cierto es que, en la década de 1920, la orquesta de los Méndez ya había incluido el danzón en su repertorio. Ahora, el ingreso de “elementos culturales ajenos en el universo cultural del grupo étnico” (Bonfil Batalla, 1998, p. 16) no siempre deben ser considerados como una *imposición* sino como una *adopción* consentida por la comunidad pues al paso del tiempo el danzón penetró profundamente en el gusto de la población que hasta hoy día existen orquestas “modernas” que amenizan las convivencias sociales con temas de aquel género proveniente del Caribe.

A pesar de que se desconoce la fecha específica de la primera interpretación del danzón en la comunidad de San Bernardino, lo incuestionable es que, hasta por lo menos el periodo de gobierno del presidente Lázaro Cárdenas (1934-1940), la orquesta de los Méndez continuaba interpretando danzones de autores mexicanos, extranjeros y locales (véase Tabla 2). Complementariamente, la disponibilidad de algunas grabaciones de danzones en discos me permitió centrar la cronología e identificar el recurso de la adaptación, o arreglo, de algunos géneros al ritmo de danzón; de ahí las confusiones relacionadas con las composiciones musicales de ciertas melodías que en su esencia podían ser boleros o pasodobles. Ya conoceremos algunos casos específicos.

Acorde a los registros de los primeros danzones con autorías y años de grabaciones se han identificado un par de canciones que pertenecen a la segunda década del siglo XX: “Sueño de amor” de Carlos Mejía y “Mérida Carnaval” de Rogelio Herrera (véase Tabla 2)⁴⁰. Entre las décadas de 1920 y 1930 se dieron a conocer las composiciones intituladas: Lupe de José A. Encinas, “La chaparrita” y “Mi viejo amor” de Alfonso Esparza Oteo, “La Chancla” del arreglista Tomás Ponce Reyes, “La casita” de Manuel José Othon y Felipe Llera, “La hija del carcelero” de Cándida Pérez Martínez, “Las pelonas” de Manuel Gómez, “Rayando el sol” de Everardo Concha, “La negra noche” de Emilio D. Uranga, “Pajarillo barranqueño” de Alfonso Esparza Oteo, “Yo soy el árbol” de Juan Concha, “Ingrata” de Manuel Castillo, “Mancornadora” de los arreglistas Anastasio Campos y Jesús Monroy, “Siboney” del cubano Ernesto Lecuona, “Aventurera” de Agustín Lara y “Quien te quiere más” de María Teresa

³⁹ Se sabe que los migrantes, incluidos algunos músicos, ingresaron por Yucatán y Veracruz y, en algún momento, llegaron al centro del país.

⁴⁰ Remítase a Discography of American Historical Recordings, s.v. “*Victor matrix B-22282. Sueño de amor/Carlos Mejía*”, recuperado de https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/700007412/B-22282-Sueno_de_amor; y “*Victor matrix B-23116. Mérida carnaval / Banda González [i.e., Victor Band]*”, recuperado de https://adp.library.ucsb.edu/index.php/matrix/detail/700008281/B-23116-Mrida_carnaval [Consulta: 15/04/22].

MARCIANO NETZAHUALCOYOTZI MÉNDEZ

Lara⁴¹. La fortuna es que se conocen los años de las grabaciones de “El tecolote” (1923) y “La virgen de la Macarena” (1939), mas lo lamentable es que en las evidencias no se incluyeron sus respectivos autores.

<i>Géneros</i>	<i>Nombres de las piezas musicales</i>
<i>Danzones: 66</i>	<p>– Composiciones de autores mexicanos y extranjeros</p> <p>“Sueño de amor” (1918), “Mérida Carnaval” (1919), “Lupe” (1922), “Mi viejo amor” (1922), “La chaparrita” (1923), “La chancla” (1923), “La casita” (1923), “La hija del carcelero” (1923), “Las pelonas” (1924), “Rayando el sol” (1925), “La negra noche” (1926), “Pajarillo Barranqueño” (1927), “Yo soy el árbol” (1927), “Ingrata” (1928), “Mancornadora” (1931), “Siboney” (1931), “Aventurera” (1931) y “Quien te quiere más” (1937). “El tecolote” (1923) y “La virgen de la Macarena” (1939).</p> <p>– Composiciones de autores no identificados</p> <p>– <i>Romance</i>: “Adolorido”, “A que vengas”, “Besarte quiero”, “Costas de Florencia”, “Cuando te vi”, “Déjame la por favor”, “Bacatete”, “Diamante”, “Dolor”, “Esperanza”, “Existe una mujer”, “La negra”, “La pantera”, “Las frescas”, “Los locos”, “Mi adoración”, “Mi noche triste”, “Negra”, “No debió de morir”, “Noche buena”, “Para ti”, “Perdí mi amor”, “Por ti voy al infierno”, “Silencio”, “Suavecito”, “Te amo convéncete”, “Tres más”, “Tus besos”, “Un año más de vida” y “Una noche serena y oscura”.</p> <p>– <i>Impresiones personales</i>: “Agustín”, “Alberto”, “Almendra”, “El colmo”, “El periodista”, “El tehuano”, “Mancero”, “Refugio”, “Variedades”, “Velitos” y “Zacarías”.</p> <p>– <i>Mujeres</i>: “Amparo”, “María Luisa” y “Raquel”.</p> <p>– <i>Caribeñas</i>: “Ya me voy Habana”.</p> <p>– <i>Originales</i>: “Méndez en camisetas” y “Don Catarino y su danzón”.</p>
	<i>Tangos: 13</i>

Tabla 2. La presencia de los géneros musicales latinoamericanos.

Fuente: APP–CMC, Partituras. *Discography of American Historical Recordings (DAHR)*. UC Santa Bárbara, Library.

⁴¹ Los autores y arreglistas se encuentran en *Discography of American Historical Recordings (DAHR)*. UC Santa Bárbara, Library.

INGRESO Y APROPIACIÓN DE LA MÚSICA DE MODA EXTRANJERA EN LA VIDA SOCIAL
DE UN PUEBLO DE TLAXCALA (1920 A 1940)

Debido a que más de cuarenta danzones carecen de datos de identificación me centré en los títulos para, acorde al sentido expresivo, agruparlas en sentimentales o dedicatorias. Aquellas inspiraciones emotivas románticas se titularon: “Adolorido”, “A que vengas”, “Besarte quiero”, “Costas de Florencia”, “Cuando te vi”, “Déjamela por favor”, “Bacatete” y veintitrés danzones más. De entre las once composiciones derivadas de las impresiones personales únicamente destaco: “Agustín”, “Alberto”, “Almendra”, “El colmo”, “El periodista” y “El tehuano”. No es del todo una sorpresa que las mujeres provocaran vivencias emotivas intensas, motivo por el cual los compositores intitularon sus creaciones con los nombres de: “Amparo”, “María Luisa” y “Raquel”. Otra peculiaridad es que un danzón de esencia caribeña (Ya me voy Habana) era del gusto de la comunidad, lo mismo que un par de temas de la autoría de don Cástulo (“Méndez en camisetas” y “Don Catarino y su danzón”). Sin duda alguna, las aportaciones personales de don Cástulo son una clara muestra de su habilidad e inspiración para la escritura musical y, sobre todo, centrado en las peculiares vivencias de su entorno cotidiano. Lo probable es que don Catarino era un amante del danzón y, por sus distintivos movimientos de baile, le despertó la inspiración a don Cástulo.

En cuanto a las melodías que fueron arregladas al ritmo de danzón se han identificado: “La Casita” (canción), “La chaparrita” (canción), “La chancla” (canción), “Ingrata” (bolero son), “El tecolote” (canción del Bajío) y “La virgen de la Macarena” (canto flamenco). Resta decir que la música de danzón fue la más aceptada por la población local, y áreas aledañas, pues representaba el 37 por ciento de las 177 canciones de los siete géneros del repertorio de la orquesta de los Méndez. El otro género latinoamericano, el tango, no agrado del todo a la población pues apenas sumaba el 7.3 por ciento del total de melodías.

7.2. EL TANGO

En el transcurso de las primeras décadas del siglo XX, el tango había logrado una importante cobertura regional en México más no una aceptación favorable en el medio rural. Aun cuando en el repertorio de los Méndez únicamente existen trece canciones lo conveniente es que conozcamos a sus autores y los años en los cuales fueron escritos.

Acude a las evidencias históricas se ha determinado que en el último tercio del siglo XIX nació el tango en las ciudades sudamericanas de Buenos Aires y Montevideo. Sin que exista una fecha específica, para finales del siglo XIX el tango ya había ingresado a México y, en plena inestabilidad social desatada por la revolución armada, la soprano mexicana Esperanza Iris y el cantante Juan Palmer tuvieron la osadía de que en el año de 1917 presentaran “una temporada de baile en el teatro de José Albisu y se anunciaron como «embajadores del tango argentino»”(Pareyón, 2, 2007, p. 1001). Ya que en la década de 1920, el cantante argentino Carlos Gardel (1887-1935) ya era uno de los más importantes difusores del tango en el extranjero, se considera la posibilidad de que su presencia en el medio artístico de México fue impulsada por la discografía pues, en el año de 1917, grabó su primer tango con el “título definitivo de «Mi noche triste»” (Benedetti, 2015, p. 81). Ya sea por la radio o el reproductor de discos, lo verídico es que en aquella década de 1920 una modesta orquesta de pueblo logró agregar partituras de tangos a su repertorio.

MARCIANO NETZAHUALCOYOTZI MÉNDEZ

Considerando que las composiciones de tango se caracterizan por el mensaje expresivo sentimental profundo su impacto en el mercado musical fue notablemente aceptable. Como muestra de la calidad compositiva, tanto Edgardo Donato como Carlos Lenzi hicieron la letra y música de “A media luz”, Manuel Jovés compuso “Una más”, Juan de Dios Filiberto “Caminito” y “Ladrillo”, Germán Bilbao “Caballo criollo”, Edgardo Donato “Dos cartas” y Enrique Cadícamo fue el creador de “Por la vuelta”⁴². Entre las aportaciones notables de los compositores mexicanos se encuentran Morena mía de Armando Villarreal, “Mexicanita” de Lorenzo Barcelata y “Pecadora” de Alfonso Esparza Oteo. Otras melodías, lamentablemente de autores desconocidos, se caracterizan por el romanticismo (“Anoche a las 2”, “No sé perdonar” y “Limosna de amor”) y las impresiones personales (“El golfo” y “Una más”). En este caso creo que es difícil considerar que algunas canciones sean de autorías locales, no así la disposición de que los músicos de la orquesta de los Méndez interpretaran, al parecer con regularidad, un par de canciones de intenso contenido sentimental: “A media luz” y “Caminito”.

Para cerrar esta radiografía musical, es necesario agregar algunas perspectivas y consideraciones sobre la relación entre géneros musicales e industria cultural, asimismo la importancia de las partituras como evidencias de las creaciones musicales.

8. OTRAS CONSIDERACIONES

De la mano con el desarrollo del ocio o entretenimiento, en el transcurso del último cuarto del siglo XIX, la comunicación audiovisual moldeaba la vida moderna de las sociedades europeas y estadounidense pues disfrutaban de los sonidos provenientes del gramófono⁴³ y de las imágenes silentes captadas por el cinematógrafo de los hermanos Lumière. Al paso del tiempo, concretamente en el primer tercio del siglo XX, devino otra era del avance tecnológico que posibilitó a las sociedades la escucha de las voces de comunicadores transmitidas por la radio y las acciones en vivo emitidas por la televisión⁴⁴.

A causa de que la tecnología ya estaba disponible en Estados Unidos y Europa, lo común es que las empresas comenzaron a comercializar los aparatos de transmisión audiovisual en distintos países del mundo, tal y como ocurrió en México. Como evidencia de su interés por poseer la tecnología del momento, los aristócratas hacendados y los empresarios de la etapa porfirista adquirieron fonógrafos o gramófonos para grabar y escuchar su música preferida⁴⁵, a la vez que sus cinematógrafos para disfrutar los cortometrajes de la vida urbana y rural. En 1897 un miembro de la clase acomodada, el ingeniero Salvador Toscano Barragán, adquirió “un aparato Lumière y se pone a filmar,

⁴² Las fechas y los compositores se encuentran en, *Todo tango. Sitio declarado de Interés Nacional*. Recuperado de <http://www.todotango.com/spanish/quienessomos/> [Consulta: 16/04/22].

⁴³ Téngase en cuenta que en 1877 Thomas Alva Edison inventó el fonógrafo (Brunetta, 2001).

⁴⁴ Se sabe que las realezas de Rusia, Inglaterra y Austria fueron promotores del cine en sus respectivos reinos (Sadoul, 2004). Respecto al inicio de la radiodifusión en Estados Unidos, en 1919 ocurrió la primera transmisión de voz y música (Enrich, 1993). Si bien el inicio tecnológico de la televisión ocurrió en la segunda mitad del siglo XIX, hasta las décadas de 1920 y 1930 los europeos y estadounidenses empezaron a disfrutar de las transmisiones de este medio audiovisual (Ramírez Bonilla, 2020, p. 139).

⁴⁵ Tecnológicamente, el fonógrafo utilizaba cilindros y el gramófono discos (Brunetta, 2001).

INGRESO Y APROPIACIÓN DE LA MÚSICA DE MODA EXTRANJERA EN LA VIDA SOCIAL
DE UN PUEBLO DE TLAXCALA (1920 A 1940)

durante veinte años, la historia y las revoluciones de su país” (Sadoul, 2004, p. 377). A esta temprana captación de sonidos e imágenes se agregó la radio. Aunque en el mes de septiembre de 1921⁴⁶ inició la era de la radio en México, con la apertura de la XEW (septiembre de 1930) se cimentó la ruta del “entretenimiento, de información, de amplia incidencia social y cultural y excelente negocio” (Sosa & Rodríguez, 2009). Justo en el tiempo de apogeo del cine sonoro y la radio, en el año de 1949 el presidente de México Miguel Alemán “otorgó la primera concesión a O’Farril, quien fundó Televisión de México, XHTV” (González de Bustamante, 2015, p. 3). Un par de años después, en 1951, el empresario Emilio Azcárraga Vidaurreta adquirió los derechos para fundar el canal 2. De ahí en adelante, el impacto mediático de la televisión incidió en el entretenimiento de la población mexicana. Puesto que los medios de comunicación audiovisual eran cada vez más comunes en la vida cotidiana de la sociedad mexicana lo seguro es que en algún momento influyeron en la difusión de la música. No olvidemos que desde el inicio del siglo XX las grabaciones de música y voces en discos ya tenían un selecto mercado de compradores.

Conforme a la evidencia del impacto de la comercialización de la tecnología, en el año de 1926 se promocionaban las radiolas marca RCA para escuchar “las mejores orquestas, más excelsos artistas, más brillantes ejecutantes”⁴⁷. Así como los avances tecnológicos eran para unos cuantos, también es cierto que las empresas de radiotelefonía estaban interesadas en la difusión de los géneros musicales de mayor aceptación popular. La otra realidad es que la población de escasos recursos le era muy difícil comprar un receptor de última generación pues, en relación con el mercado norteamericano, en el año de 1927 el costo de una radiola RCA era de 69.50 dólares⁴⁸. Ante este difícil escenario, es de entenderse que las partituras se convirtieron en el medio más importante para las orquestas que radicaban en los espacios rurales y urbanos.

⁴⁶ Los médicos Pedro y Adolfo Enrique Gómez Fernández eligieron los sábados y domingos para transmitir desde la ciudad de México una hora de música pero, tal vez por las dificultades técnicas y financieras, el proyecto terminó en enero de 1922 (Romo, 1993).

⁴⁷ “RCA Radiola. Un producto de los fabricantes de Radiotrons” (*El Universal Ilustrado. Semanario artístico popular*, 502/1926, p. 9).

⁴⁸ El dato se localiza en, *Rádios-RCA Radiolas 16 1927*. Recuperado de <https://www.radiosrs.net/Antiques/temp1.php?pid=568&collection=Rádios>. [Consultado: 18 de abril de 2022].

MARCIANO NETZAHUALCOYOTZI MÉNDEZ



Fig. 3. Radiola RCA publicitada en México, 1926.

Fuente: *El Universal Ilustrado. Semanario artístico popular*, 502, 1926.

Respecto a los textos o partituras, es posible confirmar su disponibilidad en las casas de música o, en todo caso, obtenerlas mediante el intercambio de copias manuscritas. Tal vez por sus costos la primera era poco usual, pues en el repertorio de los Méndez apenas se encuentran los siguientes títulos: “Pagenstreich” de Louis Roth, “Ronde Denfants” de Renaud de Vilbac y “Le Carrousel”⁴⁹. En consecuencia, si en el repertorio predominan las partituras manuscritas lo seguro es que los músicos le dedicaban un tiempo considerable a la reproducción, a la vez que la frecuente comunicación con otros copistas, arreglistas o compositores. Otra opción es que algunos músicos poseyeran excepcionales habilidades auditivas que les posibilitara la escritura directa de las canciones que provenían de la radio o el gramófono.

Referente al intercambio de partituras, en cierta ocasión un miembro de la típica de los Méndez, ya sea don Cruz o el joven Cástulo, recibió de don Dionicio “Eco de Guerra y Olguín 14 papeles, más Gran pasodoble 7, Chottis Oralía 8 papeles” (Convenio, APP–CMC, Correspondencia). Si el acuerdo ocurrió en algún año de la primera o segunda década del siglo XX, lo importante es que el intercambio pudo haberse mantenido por largo tiempo. Sobre la disponibilidad del papel pautado, y toda clase de instrumentos musicales, la casa A. Wagner de la ciudad de Puebla⁵⁰ se encargaba de abastecer a los músicos de la región poblana tlaxcalteca. Otra alternativa para la adquisición de partituras de los géneros del momento era mediante la prensa. El caso de don Cástulo es peculiar por haberse interesado en aprovechar las partituras que aparecían impresas en el periódico *El Universal Ilustrado* y en *Revista de Revistas*. Existe constancia de que, en el año de 1926, seleccionó una partitura de foxtrot

⁴⁹ Las partituras se localizan en el APP–CMC, Partituras.

⁵⁰ *Lista de precios de instrumentos para banda modelo S. E. / A. Wagner y Levien Sucs., S. en C.*, 2 Oriente, 8. Puebla (APP–CMC, Correspondencia). Considérese que los Wagner vendían desde un simple pliego de papel pautado hasta el piano más costoso de la época.

INGRESO Y APROPIACIÓN DE LA MÚSICA DE MODA EXTRANJERA EN LA VIDA SOCIAL
DE UN PUEBLO DE TLAXCALA (1920 A 1940)

denominado *Rayito de Plata* del autor Manuel R. Piña (*El Universal Ilustrado*, 502/1926, pp. 16-18).

Para cerrar nuestro planteamiento sobre la trascendencia de la Orquesta Típica de los Méndez, y tras lo expuesto, lo conveniente es que lo asociemos con la evolución de la tecnología en México (el gramófono, la radiola, la radio y el cine sonoro), más aún si los músicos con buena capacidad auditiva lograban retener y, acto seguido, escribir las notas musicales en papel pautado.

Considerando que en el censo de 1921 se matizó el hecho de que la población tlaxcalteca se adaptaba “al progreso, mediante la educación”⁵¹, la realidad paralela es que la “conciencia” social para enfrentar las transformaciones de la modernidad comercial aún no correspondía al ideal de los promotores del nacionalismo musical mexicano, tal cual era el deseo de Manuel M. Ponce.⁵² A pesar del esfuerzo de los músicos, e incluso de literatos y pintores,⁵³ la industria cultural o de entretenimiento “masivo” moldeaba a conveniencia las pautas de consumo y comportamiento de la sociedad rural. El proceso de *aculturación* avanzaba día con día en todos los niveles económicos de la sociedad.

Si bien el lapso cumbre del cine mudo en México (1916 a 1923) fue importante para el entretenimiento de la Sociedad, lo innegable es que su desarrollo estaba determinado por las pautas establecidas por la cinematografía de Hollywood, de ahí que los productores mexicanos se inclinaron por el entretenimiento comercial y, de 1935 a 1945, lograran el esplendor de la llamada “edad de oro del cine mexicano” (Sadoul, 2004, p. 377). A la vez, si en el año de 1929 ingresaron las películas sonoras a México, lo obvio es que la música acompañara las tramas y, como efecto colateral, un gran impacto visual y auditivo entre los espectadores. El momento crucial ocurrió en 1931 con la proyección de la película *Santa* y, como parte del contenido musical, la inclusión del danzón y el *foxtrot*⁵⁴. Sin que se excluyera el propósito de la comercialización, no es un riesgo inferir que otros directores de cine hayan decidido agregar cualquier otro género de moda. Con una trayectoria similar se vivió el crecimiento y la consolidación de la radio.

Tocante al desarrollo de la radiodifusión en los Estados Unidos, se destaca el vínculo entre la política y el deporte, concretamente por el hecho de que el “2 de noviembre de 1920 la estación KDKA de Pittsburgh [...] realiza un reportaje sobre la elección de Warren G. Harding, el candidato republicano” (Albert & Tudesq, 2012, p. 19) y, un año después, “una estación de la RCA en Honoken” (Albert & Tudesq, 2012, p. 19) transmitió la pelea de box entre los pesos completos Jack Dempsey y Geoerges Carpentier. Así como los acuerdos de intereses nos revelan la importancia de este medio de comunicación, los empresarios vislumbraban en la comercialización de la música popular la oportunidad de obtener jugosas ganancias económicas, el caso de México es un buen referente.

⁵¹ *Censo General de Habitantes, 30 de noviembre de 1921. Estado de Tlaxcala*, p. 16.

⁵² Como ya ha sido referido, los otros músicos que se integraron a la defensa y promoción del folclor mexicano fueron: Chávez, Carrillo, Rolón, Revueltas y Huizar (Malmström, 1998).

⁵³ En el mundo de la pintura y la literatura destacaron Gerardo Murillo o Doctor Atl, José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros, Diego Rivera, Mariano Azuela y José Vasconcelos (Malmström, 1998).

⁵⁴ La dirección fue del español Antonio Moreno y la música de Agustín Lara (Reyes, 2002).

MARCIANO NETZAHUALCOYOTZI MÉNDEZ

Conforme inició la tercera década del siglo XX los gobernantes mexicanos se enfocaron en atender las distintas necesidades de la sociedad y, referente al entretenimiento, las políticas de la radiodifusión pública se basaron en el modelo estadounidense.

De acuerdo con el desarrollo de la radiodifusión en México, en el año de 1923 se concertó la asociación de intereses entre “el periódico *El Universal* y la tienda de artículos electrónicos La Casa del Radio, propiedad de Raúl Azcárraga”⁵⁵. Tiempo después, el empresario Emilio Azcárraga Vidaurreta concluyó la alianza empresarial y, en 1930, inauguró la XEW. Lo trascendente es que en la emisora se presentaban los compositores–cantantes más prometedores del momento. Entre los que alcanzaron gran fama se encuentran: Agustín Lara, Pedro Vargas, Emilio Tuero y otros. Como referente del efecto inmediato, en la década de 1970 los habitantes de la ciudad de México solían seleccionar “una estación comercial como su favorita [...] Una vez establecidos sus hábitos de escuchar música por una estación rara vez cambian” (Malmström, 1998, p. 198). Siendo así, la oportunidad de las estaciones culturales, específicamente Radio UNAM (Universidad de la Universidad Nacional Autónoma de México), se reducía a un mínimo sector de la intelectualidad capitalina. No es del todo atrevido inferir que los radioescuchas de la provincia urbana y rural mexicana prefirieran las estaciones comerciales.

Debido a que en el primer tercio del siglo XX se vivieron los primeros lapsos del auge de los medios audiovisuales, lo probable es que, por lo menos los blues y danzones de Agustín Lara, hayan llegado al repertorio de la Típica de los Méndez por medio de sus difusiones radiofónicas o cinematográficas; claro sin olvidar que lo más común era el intercambio de partituras. Ya sea por el efecto audiovisual o el escrito, lo axiomático es que los músicos de pueblo se sumaron a las dinámicas cambiantes del momento y, por lo mismo, en partícipes centrales de la *aculturación*. En cuanto a la televisión,⁵⁶ me es difícil asociar su influencia en la agrupación musical de los Méndez, pues con seguridad el nuevo aparato receptor tardó en ingresar a los hogares del pueblo de San Bernardino Contla.

9. CONCLUSIONES

Si bien es cierto que los gobiernos de la posrevolución se interesaron en impulsar el nacionalismo musical la otra realidad es que las políticas de libre ingreso de los géneros de moda extranjeros modificaron el ocio o entretenimiento de la sociedad mexicana. Así como la población de las grandes ciudades disfrutaba los géneros musicales de vanguardia lo interesante es que a la par los músicos rurales se encargaron de llevar los mismos ritmos a sus lugares de origen, tal y como ocurrió en la comunidad de San Bernardino Contla. Por este motivo los músicos de la Orquesta Típica de los Méndez tuvieron un protagonismo relevante en la introducción y el avance de la cultura subalterna. Sin duda alguna uno de los momentos más “agresivos” de la cultura de occidente se sustentó en el hecho de que, tanto el foxtrot como los blues estadounidenses, concentraron el 51% del total de canciones de los

⁵⁵ Entre las ciudades pioneras se encuentran Ciudad Juárez, Distrito Federal, Pachuca, Cuernavaca, Guadalajara, Morelia, San Luis Potosí, y otros (Sosa y Rodríguez, 2009, p. 247).

⁵⁶ Considérese que hasta la medianía del siglo XX inició la era de la televisión en México. Rómulo O’Farril fue el fundador del canal 4 y en 1951 el empresario Emilio Azcárraga Vidaurreta financió el surgimiento del canal 2 (Sosa y Rodríguez, 2009, p. 253).

INGRESO Y APROPIACIÓN DE LA MÚSICA DE MODA EXTRANJERA EN LA VIDA SOCIAL
DE UN PUEBLO DE TLAXCALA (1920 A 1940)

siete géneros musicales. Pese a que algunas modas musicales podían ser pasajeras, o de permanencia indefinida, a final de cuentas la aculturación reconfigura los comportamientos sociales. Ahora, si tenemos en cuenta que los avances tecnológicos también incidieron en el proceso de desequilibrio cultural lo inminente es que en cualquiera de los sectores de la sociedad rural o urbana se desataban las aspiraciones de disfrutar las novedades rítmicas. Otra de las realidades trascendentales es que, en el caso de las poblaciones carentes de los medios económicos para la adquisición de las nuevas tecnologías, los músicos se encargaron de actualizar sus repertorios y, por lo mismo, cumplir con el propósito de deleitar a sus audiencias.

Después de 1940, hasta lo que va del siglo XXI, la apropiación de lo ajeno no se ha detenido pues la música comercial sigue dominando el escenario social y, como efecto colateral, las orquestas típicas se transformaron en orquestas dependientes de la tecnología acústica o transmisión del sonido. No obstante, las orquestas “modernas” continúan difundiendo uno de los ritmos de mayor aceptación y arraigo popular: el danzón. Entonces, si las nuevas orquestas se mantienen en el gusto de la población ¿continúan vigentes los danzones de los años veinte o treinta interpretados por la Típica de los Méndez? Lo seguro es que cuando tenga la oportunidad de indagar en el repertorio de alguna de las orquestas vigentes encontraré la respuesta. Preliminarmente, es posible afirmar que los danzones que hoy en día gozan de gran popularidad son interpretados por importantes y prestigiadas orquestas; tales como Carlos Campos, Acerina y su Danzonera, Gamboa Ceballos, Mariano Merceron, y otros. Lo cierto es que el danzón, por su trascendencia y raigambre popular, se encuentra en la ruta para ser reconocida como Patrimonio Cultural Intangible. Por lo menos en el año de 2013 el Ministerio de Cultura de Cuba designó al danzón como Patrimonio Inmaterial de la Nación y, en el caso de México, en 2018 una melodía de danzón titulada Zacatlán logró el estatus de Patrimonio Intangible. En cuanto al foxtrot y el blues, otrora de los más escuchados, han sido excluidos de los repertorios; lo mismo que el tango, el *two step*, el *swing* y el *one step*.

BIBLIOGRAFÍA

- Aguirre Beltrán, G. (1957). *El proceso de aculturación*. México: UNAM.
- Aguirre Rojas, C. A. (2017). Cómo abordar una historia de las culturas subalternas en México. En G. Giménez (Coord.). *El retorno de las culturas populares en las ciencias sociales* (pp. 51-82). México: UNAM.
- Albert, P. & Tudesq, A. J. (2012). *Historia de la radio y la televisión*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Aránguiz Pinto, S. (2006). Historia social de la música popular chilena, 1890-1950. *Revista Musical Chilena*, LX(205), pp. 70-85.

- Benedetti, H. (2015). *Nueva historia del tango. De los orígenes al siglo XXI*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores Argentina.
- Blanco Arboleda, D. (2010). Transformaciones y continuidades en las elaboraciones identitarias a partir de la música y el baile. Los fenómenos de los sonideros y los “saludos” tras 200 años de fiesta popular. En R. Blancarte (Coord.). *Los grandes problemas de México. XVI Culturas e Identidades* (pp. 351-378). México: El Colegio de México.
- Bonfil Batalla, G. (1988). La teoría del control cultural en el estudio de procesos étnicos. *Anuario Antropológico*, (86), pp. 13-53.
- Brunetta, G. P. (2001). *Historia mundial del cine: Estados Unidos I*. Madrid: Ediciones Akal.
- Castañeda, J. (2007). Lorenzo Tío, un mexicano precursor del jazz en Nueva Orleans. *Blog de noticias de la fonoteca de la ciudad*. Recuperado de <https://fonotecadelaciudad.blogspot.com/> [Consulta: 08/03/22].
- Censo y División Territorial del Estado de Tlaxcala, verificados en 1900* (1902). México: Oficina Tipográfica de la Secretaría de Fomento.
- Censo General de Habitantes, 30 de noviembre de 1921. Estado De Tlaxcala* (1927). México: Talleres Gráficos de la Nación.
- Coll, Ch. J. & Rosiere, G. (1922). *Dancing made easy*. Nueva York: E. J. Clode.
- Enrich, J. J. (1993). *Radio. Historia y técnica*. Barcelona: Marcombo Boixareu Editores.
- Ezquerro Esteban, A. & Ezquerro Guerrero, C. (2019). Barcelona y la música de moda. De lo finisecular decimonónico a comienzos del siglo XX (nuevos bailables y llegada del jazz). El caso de Clifton Worsley (1873; †1925). Parte II. Una obra original, hija de su tiempo. *Cuadernos de Investigación Musical*, (7), pp. 161-232.
- Gioia, T. (2012). *Historia del jazz*. Madrid: Turner.
- Goldsack, E., López, M. I. & Pérez, H. (2011). Música popular: algunas propuestas para su estudio. Aproximaciones a la música de fusión en la ciudad de Santa Fe. *Revista del Instituto Superior de Música*, 13, pp. 53-81.
- Gómez Sotolongo, A. (2019). *Al son son y al vino vino. Artículos, entrevistas, crónicas y reseñas de discos 2ª edición corregida y aumentada*. London: Lulu.com.
- González de Bustamante, C. (2015). “Muy buenas noches”. *México, la televisión y la Guerra Fría*. México: Fondo de Cultura Económica.

INGRESO Y APROPIACIÓN DE LA MÚSICA DE MODA EXTRANJERA EN LA VIDA SOCIAL
DE UN PUEBLO DE TLAXCALA (1920 A 1940)

- Guerra, F. X. (1999). *México: del Antiguo Régimen a la Revolución*, tomo 2. México: FCE.
- Latham, A. (2008). *Diccionario enciclopédico de la música*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ledón Sánchez, A. (2003). *La música popular en Cuba*. Oakland, California: Ediciones el Gato Tuerto.
- Madrid, A. L. (2010). Música y nacionalismos en Latinoamérica. En A. Recasens Barberà (Dir.). *A tres bandas: mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano* (pp. 227-236). Madrid: Ediciones Akal.
- Malmström, D. (1998). *Introducción a la música mexicana del siglo XX*. México: Fondo de Cultura Económica (Breviarios 263).
- Menanteau, Á. (2006). *Historia del jazz en Chile*. Santiago de Chile: Ocho libros editores.
- Eslava, H. (1876). *Método Completo de Solfeo sin acompañamiento por D. Hilarión Eslava. Revisado cuidadosamente por el maestro Gustavo E. Campa. Primera parte*. Madrid: [s.n.].
- Miranda, R. (2013). Identidad y cultura musical en el silo XIX. En R. Miranda & A. Tello (Coords.). *La música en los siglos XIX y XX*, tomo IV (pp. 15-80). México: CONACULTA.
- Moisand, J. (2015). El canto del pueblo: la música entre revolución y comercialización en el siglo XIX. *VIENTO SUR*, 141, pp. 62-72.
- Neira Barragán, M. (1976). *Ocho compositores de Nuevo León*. México: Departamento de Difusión. Recuperado de <https://cd.dgb.uanl.mx/handle/201504211/6469> [Consulta: 08/03/22].
- Netzahualcoyotzi Méndez, M. (2020). La música europea en el proceso de transculturación social en Tlaxcala (1880-1910). *Boletín Americanista*, 2(81), pp. 155-175.
- “Paisaje musical del México de 1917” (2018). *Fonoteca Nacional*. Recuperado de <https://www.fonotecanacional.gob.mx/index.php/escucha/secciones-especiales/semblanzas-2/centenario-constitucion-1917/paisaje-musical-del-mexico-de-1917> [Consulta: 08/03/22].
- Pajares Alonso, R. L. (2010). *Historia de la música en 6 bloques. Bloque 3. Difusión y notación*. Madrid: Visión Libros.
- Pareyón, G. (2007). *Diccionario Enciclopédico de Música en México*, tomo 2. México: Universidad Panamericana.

MARCIANO NETZAHUALCOYOTZI MÉNDEZ

- Peña, H. (2019). *La ruta del jazz. Itinerario del jazz en Michoacán durante el siglo XX*, tomo I. México: Proyecto Editorial Jazztival.
- Ponce, M. M. (2018). El arte musical en el mundo. *México moderno I*, n° 3. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ponce, M. M. (1917). *Escritos y composiciones musicales. Cultura*, IV/4. México: Imprenta Victoria.
- Pulido Llano, G. (2017). Claves de la música afrocubana en México. Entre músicos y musicólogos, 1920-1950. *Desacatos*, 53, pp. 56-73.
- Radios-RCA Radiolas 16 1927. Recuperado de <https://www.radiosrs.net/Antiques/templ.php?pid=568&collection=Radios> [Consulta: 08/03/22].
- Rendón Garcini, R. (1993). *El prosperato. El juego de equilibrios de un gobierno estatal (Tlaxcala de 1885 a 1911)*. México: Universidad Iberoamericana-Siglo Veintiuno Editores.
- Ramírez Bonilla, L. C. (2020). Una historia entrelazada sobre la llegada de la televisión a México y Colombia (1950-1955). *Revista de Historia de América*, 159, pp. 137-159.
- Reyes, A. de los (2002). *Medio siglo de cine mexicano (1896–1947)*. México: Editorial Trillas.
- Richards, J. (1991). ¿Qué es la historia de la cultura popular? *Historia Social*, 10, pp. 3-12.
- Romo, C. (1993). *Ondas, canales y mensajes: un perfil de la radio en México*. México: ITESO.
- Sadoul, G. *Historia del cine mundial: desde los orígenes*. México: Siglo XXI editores.
- Scheff, H., Sprague, M. Y. & McGreevy, N. (2010). *Exploring Dance Forms and Styles: A Guide to Concert, World, Social, and Historical Dance*. New York: Human Kinetics.
- Schettino, M. (2016). *Cien años de confusión*. México: Paidós.
- Sosa, G. & Rodríguez, P. O. (2009). La radio en México. En A. Merayo Pérez (Coord.): *La radio en Iberoamérica: evolución, diagnóstico y prospectiva*. Madrid: Comunicación Social-Ediciones y Publicaciones.
- Southern, E. (2001). *Historia de la música negra norteamericana*. Madrid: Ediciones Akal.
- Todo tango. Sitio declarado de Interés Nacional. Recuperado de <http://www.todotango.com/spanish/quienessomos/> [Consulta: 08/03/22].

Fecha de recepción: 06/12/2022

Fecha de aceptación: 19/12/2023