

De incultos y escandalosos: ruido y clasificación social en el México postrevolucionario

Natalia Bieletto-Bueno

Centro de Investigación en Artes y Humanidades,
Facultad de Artes, Universidad Mayor
nbieletto@umayor.cl

Resumen

Este texto aborda algunas prácticas de escucha en el México postrevolucionario y se ocupa del ruido como un fenómeno socio-cultural, histórico, territorial y epistemológico, es decir, como un problema acustemológico (Feld 1985, 2012, 2013; Erlmann 2010; Ochoa 2014). Mediante un análisis de inscripciones sonoras y corporales del sonido, demuestro que la elaboración del concepto de ruido o “escándalo” estuvo definida por oposición a la observancia de un tipo de escucha musical silenciosa, circunspecta, individualizada y pretendidamente incorpórea. Este modelo de escucha ejemplifica la perspectiva estética del régimen postrevolucionario que encabezó José Vasconcelos, ideólogo de la identidad nacional mexicana, y cuya asociación del goce estético con un supuesto crecimiento espiritual subyace a la ideología del mestizaje. Pese al afán de las élites por ejercer y hacer cumplir este modelo espiritualizado de escucha, formas de vivir la música fuera de este ideal coexistieron en el contexto social cambiante que siguió a la Revolución Mexicana. A largo plazo, el poder de representación de un modelo aural sobre el otro tuvo importantes implicaciones para el desarrollo de ideas sobre lo culto y lo no-culto y, por ende, para el establecimiento de nuevas formas de clasificación social.

Palabras clave: estudios sonoros, estudios sensoriales, acustemología, auralidad, prácticas de escucha, ruido.

De incultos y escandalosos: Noise and Social Classification in Postrevolutionary Mexico

Abstract

This article examines listening practices in post-revolutionary Mexico treating noise as a socio-cultural, historical, territorial and epistemic phenomenon, in other words as an acoustemological problem (Feld 1985, 2012, 2013; Erlmann 2010; Ochoa 2014). Through an analysis of written and corporeal inscriptions of sound, I demonstrate that the construction of the concept of noise, or *escándalo*, was defined by opposition to compliance with a listening modality that was silent, circumspect, individualized and purportedly incorporeal. This modality of listening exemplifies the aesthetic perspective of the post-revolutionary regime led by José Vasconcelos, ideologue of the Mexican national identity, whose association of aesthetic pleasure with a supposed spiritual growth underlies the ideology of *mestizaje*. In spite of the authorities' desire to enforce this spiritualized model of listening, other forms of experiencing music that did not correspond to such ideal coexisted in the changing cultural

context that followed the Revolutionary War. In the long term, the power of representation of one aural model over the other had important implications for the development of ideas surrounding the *culto* (civilized, educated) and the *no-culto*, thereby establishing new forms of social classification.

Keywords: sound studies, sensorial studies, acustemology, aurality, listening practices, noise.

El 5 de septiembre de 1922, don Carlos Samper, Inspector de Diversiones Públicas en la Ciudad de México, asistió a un concierto de música de cámara en el edificio del Ayuntamiento, situado a un costado del Zócalo capitalino. Los sonidos de la plaza principal se filtraron por las ventanas, lo que motivó al afligido inspector a escribir este reporte:

Es Beethoven, y ello basta para que yo extreme mis exigencias para conmigo y para con el medio ambiente. En determinadas condiciones, el principio de un concierto me tortura, y tal advierto ahora con miedo insistente. Me siento fuera de los primeros compases de la "sonata a Kreutzer" y la tortura aparece en pleno primer tiempo. Temed, ¡oh mortales ávidos del sublime rito! Que vuestras condiciones personales y las del exterior persisten en desacuerdo con el acto musical. *Es necesario abstraerse a ciertas sensaciones físicas molestas, aunque pequeñas: la incomodidad de un asiento, la vecindad de algunos incultos, y más aún la enorme y confusa masa de ruidos que suben desde la gran plaza pública en apogeo del tráfico y en [el] alarde infernal de los silbatos, timbres y sirenas...*¹

Aunque Samper nota los sonidos del exterior, su modalidad de escucha es eminentemente introspectiva. Amargamente describe cómo los sonidos que le rodean interfieren con el momento de elevación espiritual al que la música de Beethoven lo habría llevado; categoriza los sonidos del exterior como "ruido" y los percibe como una amenaza para su experiencia estético-espiritual. Más aún, su cuerpo, elemento transductor de la materialidad del ambiente, se interpone en su objetivo. El discurso de Samper participa de los principios del idealismo alemán, cuya ideología estética construyó discursos sobre una supuesta conexión espiritual entre la escucha musical y la interioridad humana (ver Erlmann 2010, 23). En concordancia con estos preceptos, la música serviría a los escuchas como un medio para alcanzar una sublimación espiritual, en tanto los intérpretes funcionarían como los *mediums* facilitadores del sublime trance.

La crónica del inspector Samper revela la idealización de un modelo no-corpóreo de escucha musical. En tanto, la meticulosa descripción del efecto que los ruidos tienen en su ánimo, parece articular una necesidad imperante de trazar una barrera física y simbólica entre dos comunidades de escuchas: los ruidosos por un lado y los silenciosos por otro, y a quienes, como explicaré, él considera respectivamente los "incultos" y los "cultos".

Este texto aborda algunas prácticas de escucha en el México postrevolucionario, y demuestra que la elaboración del concepto de ruido o "escándalo" estuvo definida por oposición a la observancia de un tipo de escucha musical silenciosa, circunspecta, individualizada y

1. Archivo Histórico del Distrito Federal. Sección de Diversiones Públicas (de aquí en más AHDF-SDP), Vol. 812, Folio 1661, "Reporte de diversiones, septiembre 5, 1922" (El énfasis es mío).

pretendidamente incorpórea. Este modelo de escucha ejemplifica la perspectiva estética del régimen postrevolucionario que encabezó José Vasconcelos, filósofo e ideólogo de la identidad nacional mexicana y cuya asociación del goce estético con el crecimiento espiritual subyace a la ideología del mestizaje. Para Vasconcelos, la experiencia estética, en especial la musical, era una vía para un nuevo humanismo, pero pese al afán de las élites por ejercer y hacer cumplir este modelo espiritual de escucha, formas de vivir la música fuera de este ideal coexistieron en el contexto de gran cambio de las estructuras sociales que siguió a la Revolución Mexicana. A largo plazo, el poder de representación de un modelo aural sobre el otro tuvo importantes implicaciones para el desarrollo de ideas sobre lo culto y lo no-culto y por ende para el establecimiento de nuevas formas de clasificación social que, creyendo no ser racistas, reproducían la “matriz colonial” (Quijano 2000 y 2007).

Mi aproximación al ruido como un problema socio-cultural, histórico, territorial y epistemológico, es decir, como un tema acustemológico (Feld 1985, 2012, 2013, Erlmann 2010, Ochoa 2014), me obliga a comprenderlo como una categoría valórica que emana de maneras situadas de ordenar y dar sentido al mundo y sus entidades a partir de la escucha, considerando contextos y estructuras específicas de poder diferencial. Participo así de una corriente de estudios sonoros que intenta interpretar el pasado histórico a partir del mundo sonoro (Corbin 1998, Erlmann 2004 y 2010, Boutin 2015) y me nutro de aproximaciones postcoloniales que han indagado sobre cómo las inscripciones de la escucha de la música, los sonidos, o las vocalizaciones de los nativos americanos, fueron usadas para construir un otro ontológico, bien por el oído del colonizador o por sujetos con subjetividades colonizadas (Tomlinson 2007, Bloechel 2008, Ochoa 2014). Analizo pues el papel de la escucha en la conformación de la intersubjetividad, colaborando a desentrañar “una crónica de la genealogía de la auralidad moderna considerando la profunda codependencia entre hecho y valor, [y] objetividad y afecto” (Erlmann 2010, 25).² Tomo por premisa que el proceso sonido/escucha es una experiencia vibracional y vinculante que desencadena disputas por los territorios simbólicos y materiales (Born 2015, Domínguez-Ruiz 2011 y 2015, Edisheim 2015). Aporto así al proyecto propuesto por Aníbal Quijano (2000 y 2007) de reescribir una historia de la clasificación social en América, valiéndome del proceso sonoro/aural. Colaboro además a incrementar el corpus de estudios que buscan desentrañar las formas de inscripción del sonido en Latinoamérica y sus efectos en las formaciones socio-culturales.

Danzas afroantillanas y civilización a fines del siglo XIX

Las intenciones de “civilizar” México, presentes desde la administración de Porfirio Díaz (1874-1910), estuvieron insertas en un complejo de inferioridad con respecto a Europa. La misión civilizatoria porfiriana fue desplegada a partir de una serie de reglamentos y medidas oficiales que afectaron la vida pública y la privada, tanto como los cuerpos individuales y colectivos. En continuidad con las administraciones coloniales, el llamado *Reglamento de Diversiones Públicas* (1894) intentó regular la conducta de las personas en espectáculos públicos, bien al aire libre o en los teatros de la ciudad. La vigilancia de estas normas estuvo

2. Adopto el término “auralidad”, para distanciarme de “audibilidad” mayormente relacionado con la fisiología o psicopercepción de la escucha. Sigo una corriente de estudios interdisciplinarios y de base anglo-parlante que ha desarrollado el concepto “auralidad” primero debatiendo su relación con la “oralidad”, luego proponiendo la diferenciación de ambos como herramientas de construcción de conocimiento, y finalmente abogando por la interpretación de las bases culturales y socio-históricas de la escucha.

a cargo de los Inspectores de Diversiones Públicas quienes utilizaron el término "escándalo" para indicar casos en que las pautas de conducta aceptada habían sido rebasadas. Así lo comenta el autor anónimo de un artículo en el diario *El País*:

La reglamentación de las barracas de teatro se impone a todo trance para evitar los frecuentes escándalos que se suceden en estos antros, donde el arte y la moral se destrozan noche a noche. El jacalón María Guerrero, de la calle de Santa Catarina es uno de los más concurridos y a esto se debe que los escándalos sean frecuentes.³

Aunque la palabra "escándalo" fue utilizada con frecuencia en levantamientos de multas y reportes de detenciones, el término nunca tuvo una caracterización legal. Como ilustran los registros, fue la apreciación subjetiva de los inspectores lo que sirvió para determinar cuándo las expresiones de la gente habían traspasado los límites de lo sonoramente aceptable, aunque a menudo esto también implicó lo que consideraban inadmisibles en términos estéticos, corporales y morales. Como hacen constar las crónicas de teatro a fines del siglo XIX el teatro musical se había convertido en un asunto de gobernabilidad para la ya frágil autoridad del gobierno de Díaz (ver Reyes de la Maza 1968, De María y Campos 1956).

En aquellos años, géneros musicales de ancestralidad negra provenientes del Caribe ya habían sido incorporadas a diversas formas de teatro musical en todo el continente. En 1891 *El Monitor Republicano* reportaba sobre el revuelo que las llamadas "danzas afroantillanas" causaban en los teatros de la Ciudad de México: "De repente, los negros bailaban los danzones de la manigua, y cantaban esos aires voluptuosos que parecen el eco de la brisa que mueve el cafetal... a cada paso el público pide repeticiones porque le entusiasman las danzas de los negrillos".⁴ En efecto, bailes como la rumba y la guaracha llegaron a México gracias a la traslocalización de los bufos cubanos, género cómico de teatro musical fuertemente vinculado a la historia de tensiones interraciales en Cuba (Suárez Durán 2009, Flores y Dueñas 2010, Madrid y Moore 2013, 88-90). Sobre la rumba, Fernando Ortiz (1951) y Robin Moore (2007), coinciden en que, llevada al teatro desde las calles por los dramaturgos criollos, la danza perdió parte de sus características originales (Ortiz 1951, 327-329). Moore asevera incluso que en escena la rumba sirvió como una marca de raza y de clase social que, colocada al final de los bufos cubanos, fungió como un instrumento para la resolución de conflictos interraciales y políticos (1997, 97). Sobre los bufos cubanos Joshua Polster (2013, 15) e Inés María Martiatu (s/f) aseveran que fue gracias a estos espectáculos que los cubanos proindependentistas pudieron avanzar su causa, articulando mediante la sátira musical críticas al régimen colonial. Ciertamente "Los eventos del Teatro Villanueva" ocurridos en La Habana entre enero y mayo de 1869 son recordados porque, al escuchar cantos y proclamas proindependentistas insertas en la trama de los bufos, voluntarios armados leales a la Corona abrieron fuego contra el público (Thomas 2001, 609).

A partir de entonces, la presentación de los bufos habaneros fue prohibida en los teatros de la capital cubana dando inicio a su vida itinerante. Puertos mexicanos del Golfo de México como Tampico, Mérida y Veracruz fueron los primeros fuera de la isla donde se representaron estos espectáculos (Flores y Escalante y Dueñas 2010). Por ello, hacia fines del porfiriato, las

3. "Escándalos en la capital". 1901. *El País*, 23 de noviembre, 5.

4. "Danzas Afroantillanas". 1891. *El Monitor Republicano*, 18 de enero.

llamadas danzas afroantillanas no solo estaban fuertemente asociadas a las comunidades de negros tanto en Cuba como en México, sino además vinculadas a proyectos políticos disidentes en uno y otro país: la decolonización en el caso de Cuba y las iniciativas anti-reeleccionistas, en el caso de México. Se explica entonces que un par de años después de la emancipación cubana de la Corona española, el general Díaz mostrara gran interés por conocer cómo las autoridades cubanas regulaban la expansión de estas músicas de marca racial, como sugiere su consulta en 1891 del reglamento cubano de Diversiones Públicas.⁵

Además de las danzas afroantillanas, la controversial revista musical –espectáculo con claras alusiones políticas y que se nutría del género psicalíptico, versión erótica del cuplé español, y bailes como el *shimmy*, el *cake-walk* y el ragtime, provenientes del sur de los Estados Unidos–, hicieron de los teatros de la capital un polvorín en la mira de las autoridades. Este entorno musical, en que las músicas alguna vez marginales o políticamente comprometedoras estaban sólidamente posicionadas en los principales teatros de la capital, instó más que nunca a las autoridades a articular nociones del escándalo en función de lo “incivilizado”, lo “inmoral” y lo “vulgar” de estos espectáculos.

Respecto de cómo los intelectuales colombianos inscribieron y categorizaron las vocalizaciones de los grupos indígenas, Ochoa Gautier (2014, 33) explica que tales formaciones discursivas “tienen el potencial de crear y movilizar un régimen acústico de verdades, un vínculo entre el poder y el conocimiento en el cual algunos modos de percepción, descripción e inscripción de los sonidos son más válidos que otros en el contexto de relaciones asimétricas de poder”. De forma análoga y valiéndose de la desigual distribución de la “labor aural” (Ochoa 2006), los inspectores de diversiones públicas en el México porfiriano contribuyeron a construir una supuesta “verdad” que diferenciaba el ruido de lo que no lo era. Sin embargo, el estallido del movimiento armado en 1910 desencadenó un desacomodo en las jerarquías sociales modificando el poder enunciativo de las élites. La lucha revolucionaria tuvo efectos notorios en la acustemología de la sociedad capitalina, especialmente porque propició formas de proximidad e interacción social inéditas que trastocaron las formas de escuchar, los modos de nombrar los sonidos y, con ello, las formaciones intersubjetivas.

Escucha corporal vs. escucha circunspecta

Pocos meses luego de que Samper lidiara con las “sensaciones físicas molestas” de su cuerpo, a unas cuerdas de distancia otro hombre, llamado Arturo Lobato, se permitía experimentar los efectos corporales de la música. Una rumba que se interpretaba en un cine-jacalón, habilitado esa noche como centro de variedades, dio lugar a un alarmado reporte por parte del inspector Hipólito Amor:

Durante la segunda parte de los actos de variedad, fue notada por todo el público que asistió al salón, la falta de corrección de uno de los asistentes al espectáculo que se encontraba en las laterales de la izquierda, sentado no en su asiento, sino a la orilla del tablado del foro. La actitud de este individuo fue acentuándose cada vez más, al grado que en el último número de la variedad, que fue el

5. AHDF-SDP, Vol. 804, Expediente 811, “El Ministerio de gobierno refiere la nueva regulación de teatros publicada en la isla de Cuba, 1891”.

baile de una rumba, sus ademanes, marcadamente inmorales, me obligaron a ordenar fuera sacado del salón y conducido a la sexta demarcación de policía, consignado al presidente municipal, para su debido castigo, pues como ya he dicho, su proceder fue completamente notorio y comentado por el público.⁶

El inspector Amor no hace descripción explícita de aquellos gestos o acciones que consideró "marcadamente inmorales", aunque es posible que la falta de corrección a la que se refiere estuviese relacionada con la discrepancia entre los ademanes de este hombre y las reglas de etiqueta prescritas en el Reglamento de Diversiones Públicas, ya enmendado en el año 1913, y cuyo artículo 110 dictaba:

Los espectadores guardarán durante *el espectáculo el silencio, la compostura y la circunspección inherentes a un público civilizado*. El que hiciere manifestaciones ruidosas de cualquiera clase durante una función teatral será expulsado del salón sin reintegrarle el importe de su localidad. No se entenderá por interrupción, las manifestaciones de agrado o desagrado hechas por el público, a menos que llegasen a ser de tal naturaleza, que produjeran tumulto o verdadera alteración del orden o constituyeren faltas *a la cultura y la moral*.⁷

El reporte sugiere que las expresiones de Lobato excedieron los límites de lo corporalmente aceptable pues le merecieron su expulsión del salón. No obstante, la ofensa de Lobato parece haber consistido en algo de lo que no fue acusado de manera explícita: la modalidad de escucha en la que este hombre incurrió conectaba la percepción musical con el cuerpo. Esta modalidad de escucha corporizada se desviaba del modelo inmaterial antes ejemplificado por el reporte de Samper; de ahí que el inspector le imputara a Lobato "alteración del orden" y "faltas a la cultura".

Como podemos ver, las normas de conducta en teatros y espectáculos a fines del porfiriato sirvieron como instrumentos de control social y como indicadores del supuesto grado de civilización que los ciudadanos urbanos debían mostrar.⁸ Michel Foucault señaló que las instituciones de poder del Estado insertan formas de infra-poder que perturban nuestros cuerpos y gestualidades (Foucault 1967, 1979). Por ende, los aspectos provocativos que el inspector parece haber notado en el baile de Lobato pueden estar vinculados a la incesante periodicidad de la rumba, a su organización polirrítmica construida sobre patrones reiterativos o bien al poder de esta danza de inducir a través del movimiento "estados de consciencia alterada". Es lo que Ruth Herbert ha descrito como "trance secular", es decir, una vivencia inusual de experiencias como "focalización de la atención, estimulación y sensación de alerta, consciencia sensorial, experiencia del paso del tiempo, procesos de pensamiento, y sentido del sí mismo". Tales cambios pueden ocurrir gracias a experiencias musicales cotidianas y no necesariamente por su vinculación a contextos rituales-religiosos (Herbert 2011, 213). Además de distanciarse del trance espiritual al que aspiraba Samper, el cuerpo en movimiento de Lobato se vinculaba con lo "irracional" y lo "primitivo" (Kramer 1988, Ochoa 2014), desafiando las aspiraciones oficiales del "sujeto urbano civilizado" que las élites conectaban

6. AHDF-SDP: Vol. 3924, Foja 36. "Reporte del Cine Alcázar [Por Hipólito Amor]. Marzo 17, 1922".

7. Artículo 110. *Reglamento de Diversiones Públicas*, p. 16. (El énfasis es mío).

8. En otra instancia he debatido esta fuente acompañándola con un argumento más detallado sobre los intereses políticos detrás del deseo de control de los espectáculos músico-teatrales (Bioletto-Bueno 2013, 62-64).

a una escucha meditativa y circunspecta, pero sobre todo que, ya en los años 1920, debían reflejar al sujeto racional de la ideología del mestizaje de la que hablaré más adelante.

El caso Lobato introduce el problema de la corporalidad asociada a un género estrechamente conectado con las comunidades de afrodescendientes en América, y muy en especial con los negros cubanos. Es aquí que el concepto de “micro-política” (Foucault 1967, 1979) ayuda a comprender el temor que el goce músico-corporal despertó entre las autoridades del Estado postrevolucionario. Foucault sostuvo que existe una potencialidad política no necesariamente discursiva, sino implícita a los procesos de experiencia estética. Es decir, el arte se realiza como una ética de la existencia; como la materialización de “nuevos esquemas de politización” (Foucault 1979, 159) que, insertos en el cotidiano, pueden residir en el gozo y no necesariamente en el activismo discursivo.

Otra razón para temer, es que en los años veinte las formas tradicionales de imaginar a las comunidades negras comenzaban a quebrantarse. Las representaciones visuales de la rumba en aquellos años, ilustran que a los músicos y bailarines de estas danzas se les mostraba como indisputables protagonistas de una escena artística en boga y con un claro alcance transnacional. Solo diez meses antes de que Lobato fuera detenido la *Revista de Revistas*, semanario cultural del conocido diario *Excelsior*, había publicado en su portada la imagen de una pareja bailando la tan popular rumba (ver Imagen 1 en Anexos). Vestidos en sendos e impecables trajes blancos, con zapatos de un destellante charol y polainas, hombre y mujer sonríen uno al otro mostrando sus deslumbrantes dientes. Los pies en punta del varón hacen que su pelvis se levante con ligereza. La dama hace una curva con la parte superior de su torso creando un acento en la cadera, mientras sostiene un pañuelo rosado que frota contra su espalda en un claro juego de coqueteo. Al fondo se aprecia un ensamble de músicos negros, igualmente sonrientes y elegantemente vestidos con smokings. Un piano, un violín, timbales y un instrumento de aliento, completan la imagen. Es muy probable que esta colorida ilustración, del ya célebre caricaturista Ernesto García Cabral, sea una representación de una de las muchas compañías cubanas que llegaron a la Ciudad de México durante la década de 1920.

La creciente aceptación pública de estos géneros musicales racializados era parte de un proceso mayor de blanqueamiento cultural que estaba en marcha en varios países caribeños y norteamericanos desde la década de 1910 (Miller 2004, Aparicio 1998, Madrid y Moore 2013). Quizás por ello, a fines de la fase armada de la Revolución (1917) la atractiva imagen de estos músicos y bailarines de aspecto sofisticado y en total dominio técnico de su arte, transmitía la idea de que la rumba era una práctica expandida, deseable y, sobre todo, moderna. Más aun, los guiños a la “alta” cultura evocada por los smokings, ayudaban a elaborar un modelo codiciado del sujeto urbano y cosmopolita. Esta imagen contrastaba de manera sumamente conflictiva con las estereotípicas representaciones –arraigadas en la Colonia y durante el porfiriato– de los negros como personajes lingüísticamente desarticulados y marginales.

La publicación en México de un artículo titulado “Arte Moderno: Afro Cubanismo Artístico” sugiere que, hacia fines de los años 1920 y cuando la rumba ya era practicada por negros, mestizos y blancos, este baile seguía siendo objeto de debate. Su contenido revela las estrategias discursivas y mediáticas que las élites de la época debieron librar a fin de lograr cultivar un imaginario sobre la rumba que redundara sobre sus orígenes africanos. El autor era Martí Casanovas, un catalán crítico de arte que residía en Cuba:

El folklore musical cubano [es] uno de los más ricos de América por la variedad de sus ritmos, [...] es posiblemente el que ofrece en los países de nuestro continente, [...] la persistencia más pura y sostenida de sus orígenes africanos, perpetuándose sin degenerar y mixtificarse a través de las generaciones. Se explica que sea así: hoy, aún, pese a los frecuentes y cada día más acentuados cruces raciales, más del tercio de la población cubana es negra africana [...] esta proporción se sostiene y perpetúa por ancestralismo sus costumbres y tradiciones, [...] permitiendo que [...] la música afrocubana, pueda producirse dentro de su medio propio y de su ambiente, conservándose pura y oponiendo [...] una fuerte e impenetrable resistencia a toda influencia. Así, los aires más típicos y característicos de la música cubana, el son y la rumba, son de orígenes netamente africanos y aún hoy se mantienen puros, dando una nota única en América [...]. Tal vez por su misma simplicidad, pues la rumba es solo la repetición indefinida de ocho compases, ha contribuido a mantener su pureza, [...]: sus letras o estribillos son marcadamente populacheros, y los bongos y maracas, instrumentos africanos, siguen usándose. [...] Se explica así que, [...] la rumba y el son mantengan sus posiciones quedando como representativos del nacionalismo musical cubano. Natural es que, heredero y continuador de formas de civilización completamente primitivas [,] el negro cubano no produce, en ninguno [otro] de los órdenes de la actividad humana, manifestaciones que puedan considerarse como propias de su sangre y su ascendencia Africana [...] El negro cubano, en efecto, constituye dentro del conglomerado cubano, confuso y sin relieve propio, la única nota propiamente local [...] El nacionalismo estético cubano [debe tener] como contenido sustantivo el elemento y las tradiciones negras: así como en los países continentales americanos el indio ofrece un rico caudal de cultura y tradición artísticas, en Cuba es la negra la que ofrece una nota propia y característica.⁹

La vehemente asociación de África con el negro cubano forma parte de un proyecto mayor de construcción del mito de identidad nacional cubana (ver Moore 1997). Lo que me interesa resaltar es el modo en que la argumentación de Casanovas sobre las estructuras sonoras y bases estéticas de la rumba clasifican culturas musicales, saberes y, con ello, personas.¹⁰ En el texto abundan los prejuicios estéticos no solo sobre los méritos musicales de la rumba, sino además sobre las personas que la practican. El autor incluso asevera que “el negro es incapaz de producir nada auténtico en cualquier otro orden de la actividad cultural”. En opinión de Casanovas, la rumba conecta al negro cubano con formas de civilización “enteramente primitivas”, dados sus ritmos repetitivos. Sobre esto, Jonathan Kramer (1988) demostró que la teoría musical –elaborada según modos occidentales de escucha– ha consolidado un mito que conecta ciertos elementos estructurales de la música con un imaginado grado de desarrollo cultural. De ahí, sostiene Kramer, que los complicados viajes armónicos propios de la música centro-europea del siglo XIX, especialmente en la sinfonía, sean narrados como alegoría de la teleología del desarrollo cultural, mientras que la circularidad y la repetición, especialmente la rítmica, han servido como marcas de una supuesta fase “inferior” de desarrollo musical y por ende cultural.¹¹ El discurso de Casanovas claramente responde a tales caracterizaciones: al

9. Martí Casanovas. 1928. “Arte Moderno: Afrocubanismo Artístico”. *Revista de Revistas*, febrero 19, s/r.

10. Para un debate *in extenso* sobre la subjetividad que subyace a la inscripción de esta fuente ver Bioletto-Bueno 2016.

11. Dentro del pensamiento filosófico de G. W. Leibniz a fines del siglo XVII, la armonía ocupó un papel central. Partiendo

ser “demasiado simple”, el valor de la rumba reside en haber encapsulado una tradición. Esto permitió su preservación del paso del tiempo, por lo que proveyó un color local *vis a vis* de la cultura criolla o el vanguardismo europeo.

En algo sí tenía razón Casanovas: a medida que la ideología del mestizaje en México avanzó y se consolidó, la música indígena fue efectivamente usada por las ideologías nacionalistas como índice de identidad. Las valoraciones empero fueron distintas: los sones mexicanos fueron vestidos con atributos como autenticidad, pureza y originalidad. Así refirió sobre ellos, Xavier Sorondo en 1930:

Parece ser que una señora de talento y voluntad recorrió la República formando un acervo vernáculo, y, lo que es más interesante, encontrando intérpretes e instrumentos apropiados para ejecutar esa música a veces impregnada de una melancolía de sierras y a veces bárbara como un eco de los sacrificios humanos. La impresión que produce en nuestros oídos es siempre la misma. Es la emoción interior de lo virginal, o de lo que viene del fondo de los siglos. [...] Lo que México conserva de color indígena es único y limpio. Aún lo fuerte colonial que conservamos en la arquitectura, es un modo particular dentro de la orientación plateresca y Churrigüesca. Lo indio no. Su música extraña y bárbara presenta las mismas complicaciones intelectuales de sus ruinas.¹²

Es altamente probable que el autor del texto se refiriera al repertorio tradicional recopilado en México por la folklorista estadounidense Henrietta Yurchenco (1916-2007) y difundido por la radio mexicana en la década de los 1930. A juicio del autor, estas músicas de origen regional diverso, “barbáricas”, “virginales”, “puras” y “ancestrales” contrastaban con las músicas negras en su supuesta complejidad intelectual.

Resulta sintomático que en estos relatos ninguna de estas músicas es reconocida como una práctica contemporánea. Más bien, se les construye como atávicas desterrando a sus practicantes a habitar una temporalidad arcaica, sobre todo una muy distinta a la que ocupaba el modernismo musical contemporáneo representado por los compositores Julián Carrillo, Silvestre Revueltas y Carlos Chávez (ver Saavedra 2001, Madrid 2008 y 2015). Estos actos discursivos, sientan las bases de lo que Ochoa define como “epistemologías acústicas de la purificación”. Al “provincializar” ciertos sonidos, “se les asigna un lugar en el ecúmene de la modernidad” (Ochoa 2006, 804) y al hacerlo se produce una distancia infranqueable entre lo “puro”, lo “mestizado”, lo “tradicional”, lo “primitivo” y lo “moderno”. Así, se asignan a las músicas valores que luego se imprimen a sociedades enteras.

Opiniones esencialistas y reduccionistas como la de Casanovas fueron causa de que la negritud, además de ser inferiorizada, solo se proyectara a Cuba y las Antillas, excluyendo a los negros

de la tradición pitagórica de comprender la armonía como metáfora para explicar cuando dos cosas diferentes tienen un encuentro afín, Leibniz dio continuidad a una conceptualización de la armonía como un principio de ordenamiento que regía el universo y conciliaba los mundos separados del alma y el cuerpo en una relación afín o “armónica”, consolidando así la separación entre cuerpo y mente del paradigma Cartesiano. Así, ya hacia el siglo XIX, filósofos, compositores y críticos por igual asociaron los principios musicales de organización armónica y sus efectos en la psique del escucha como principios metafísicos y no, respectivamente, como un principio estético local y como un fenómeno perceptual con bases culturales. En adelante, la noción de armonía se proyectó de manera universalizante a lo que era cognoscible (predecible) y con ello a la razón. Ver Carlin 2000.

12. Sorondo, Xavier. 1930. “La música de nuestros aborígenes”. *Revista de Revistas*, 7 de diciembre.

del mito de identidad nacional mexicana, creando así una narrativa del mestizaje basada exclusivamente en la dicotomía "indio-español". No me detendré en este punto, abordado ya con detenimiento por otros autores (Madrid y Moore 2013, 106-116), menciono solo que, desde el enfoque postcolonial, estos discursos develan las presiones que pesaron sobre las élites y autoridades dada la reestructuración socio-simbólica ocasionada por el movimiento rebelde y las músicas que lo acompañaron.

La reacción de Lobato a la rumba en el Cine Alcázar constituía una amenaza pública, entre otras razones, porque no solo demostraba su inclinación a disfrutar una manifestación cultural afro-antillana; además exponía su poca capacidad para reprimir su cuerpo. De modo tal, este hombre no podía –o lo que era peor, no quería– cumplir con el comportamiento que supuestamente correspondía a un "público civilizado", comprometiendo así el *statu quo* del resto del público asistente, y por extensión de la ciudad, cuya imagen moderna tanto preocupó a los gobiernos de las dos eras.

Siguiendo a Foucault (1986), los "micro-poderes" emanan de las tensiones que existen entre los intentos de las autoridades por controlar a los grupos sociales y los modos en que cada individuo se apropia del poder en el marco de interacciones sociales. Aunque el color de piel de Lobato no es rastreable en el registro del archivo, es posible que haya sido mestizo o blanco, dos de los grupos étnicos sin marca en la Ciudad de México (de haber sido indio o negro, es muy probable que el inspector lo hubiese mencionado en su reporte). La danza solitaria de Lobato condensa pues las tensiones culturales de los usos del cuerpo permitidos para un grupo de gente –en este caso, los negros–, pero no para todos y no particularmente para los sujetos urbanos. Si los cuerpos son "construidos, disciplinados y adoctrinados" en contextos socio-históricos específicos, el que "las corporalidades negras sentidas e inscritas en los cuerpos blancos hablen y se posicionen como afro-influidas, es inquietante y político, pues puede ser transformador; [...] teniendo en cuenta que el contexto donde se dan estas prácticas corporales, performáticas y artísticas, está atravesado por el gozo y la alegría" (Espinosa y Checa 2013, 12). Sin embargo, reinterpretadas como una instancia de empoderamiento, las temporalidades-otras que emanan de la vivencia corporal musical, y la vigencia de prácticas forzosamente tipificadas como arcaísmos en medio de la modernidad, ejemplifican las contestaciones al poder habilitadas por las cronotopías de la experiencia estética que refiere Foucault. El disfrute de Lobato confería visibilidad a las culturas negras en la ciudad cuestionando tanto el proyecto modernizante porfiriano como la faceta más constrictiva de la postrevolucionaria ideología del mestizaje. En especial una serie de preceptos que buscaban someter la corporalidad de la escucha a favor del supuesto desarrollo espiritual de la nueva raza.

Aunque la Revolución Mexicana abogó por erradicar el lastre del sistema colonial de las castas, el nuevo acomodo de clases no bastó para aniquilar formas colonizadas de escuchar. Si antaño las nociones de "escándalo" proyectaban distintos grados de "civilización", luego de la Revolución la ideología del mestizaje reemplazó el racionalismo positivista porfiriano, pro-desarrollo civilizatorio, por una ética-estética de la escucha basada en un modelo que, argumentando un mayor desarrollo espiritual, disociaba discursivamente el oído del cuerpo; y fue este el modelo de escucha que se ubicó en la cumbre de la jerarquía de saberes aurales. La experiencia estética musical idealizada como espiritual, y su anatema, la conducta corporal durante la escucha, fueron puestas al servicio de una nueva clasificación social que, pese a su actualización, mantenía las bases raciales de la colonización temprana. La crisis socio-

simbólica del nuevo orden, si bien negaba la legalidad del sistema de castas colonial, de hecho, perpetuaba sus modos de operatividad.

Para la época en la que datan los recuentos que he ofrecido, José Vasconcelos ocupaba el mando de la Secretaría de Educación Pública (1920-1924), con una clara injerencia en las áreas de la cultura, la economía y las políticas públicas. Publicado en 1925, *La Raza Cósmica*, estaba ya en gesta desde que el abogado formara parte del Ateneo Juvenil de México (1910-1913), asociación estudiantil fuertemente crítica al régimen de Díaz (ver García-Morales 1992). Visiblemente, su manejo de las políticas públicas alimentó su más famoso ensayo, tan influyente en las políticas raciales del país. Acusaciones por las bases racistas de su teoría, han sido ya criticadas y analizadas con detalle en múltiples ocasiones (Zea 1993, Miller 2004, Didier 1975, Morales 2016). De esas revisiones solo rescataré la idea de que, en el marco de la crisis bélica mundial de entre-guerras, y durante un periodo de total reestructuración nacional (Morales 2016), Vasconcelos “consideraba la raza no en un sentido biológico, sino como una actitud” (Zea en Miller 2004, 29). Ciertamente, Vasconcelos cae en contradicciones importantes pues estimaba que esa actitud utópica llevaría a los humanos a hacer una mejor elección sexual y, basados en el “amor más espiritual”, se reproducirían solo aquellos espíritus más nobles, de modo que las culturas “inferiores” podrían redimirse. Para ello, no obstante, deberían abrazar “el amor y la belleza universal”, ambos definidos en referencia a los preceptos estéticos del idealismo trascendental germano.

Vasconcelos caracterizó tres estados de desarrollo: el material, el intelectual y el estético. Sería este último el que llevaría a la raza americana, la “quinta raza”, a liderar el advenimiento de una nueva y superior etapa. En esta etapa estética, “prevalecería la imaginación creadora y la fantasía” (Vasconcelos 1925, 21) y se alcanzaría mediante la apreciación de la belleza en las artes, es decir la experiencia estética. Primaría entonces “la afinidad emotiva entre sujeto y objeto una vez que el sentimiento ha[ya] sido liberado de los apetitos puramente biológicos” y de su sometimiento a la “baja sensualidad” (Ídem, 22). Es claro que la concepción vasconcelista de la escucha es atingente al paradigma cartesiano de la división mente/cuerpo. Veit Erlmann (2010) ha interpretado esta separación como el origen de la escisión entre la razón y la resonancia, que, desde la lógica occidental, son vivencias incompatibles. Por su parte, Eidsheim ha considerado que la fuerza del paradigma cartesiano ha contribuido a la elaboración de la noción de música como un tropo, o “un concepto vacío” que, considerando la música como una figura sonora, ha suprimido su impacto como experiencia vibracional y corporal (2015, 6-7).

A menudo Vasconcelos usó referencias musicales no solo como metáforas, además consideró la sinfonía como “modelo epistemológico” (Sánchez Macgrégor en Miller 2004, 32), comprendiéndola como la materialización idónea de las leyes de la estética idealista. En una carta a Alfonso Reyes escribió: “no es el tratado ni el ensayo la forma ideal del libro, sino [...] el género sinfónico a imitación de la música, construido no con la lógica del silogismo, sino [...] de acuerdo a la ley estética” (Vasconcelos 1916, 23). De ahí que Vasconcelos considerara la nueva filosofía mexicana como una “filosofía de lo auditivo” (Miller 2004, 32), y que, a sus oídos, la raza iberoamericana “se asemejara al profundo scherzo de una sinfonía infinita” (Vasconcelos 1925, 18). Por ello la obra de Beethoven fue tratada como ejemplar en su teoría estética (ver Saavedra 2001), y sirvió como ejemplo para muchos de los funcionarios, artistas e intelectuales del nuevo régimen. De hecho, el culto a Beethoven se consolidó en México en las primeras décadas del siglo XX con el compositor Julián Carillo como uno de sus principales

promotores; en tanto, Carlos Chávez abrazó la sinfonía como la expresión musical más alta de los preceptos estéticos nacionalistas (Madrid 2008 y 2015).

Los nuevos territorios sonoros

En un torrencial ambiente de reacomodo socio-espacial, el derecho a la jurisdicción de los territorios sonoros y sus usos por nuevas "comunidades acústicas" (Truax 2001, 58) suscitó querellas por los espacios públicos para las prácticas musicales. Estos espacios divergentes son para Foucault las "heterotopías", los "lugares-otros", "ligados al tiempo en lo que tiene de más fútil, de más precario, de más pasajero, según el modo de la fiesta" (Foucault 1984, s/p). Son espacios de acción social heterogénea, que dislocan el poder. La exposición de las élites a los gustos y prácticas musicales de la gente común, despertó temores por la "vulgarización de la cultura". Más que antes y aferradas a su estamento, se lanzaron en defensa de la cultura nacional tomando el "buen gusto" y la "distinción" como estandartes.

Así lo demuestra la conformación de la Inspección Cultural y Artística en el año 1921, cuya ceremonia de inauguración fue presidida por Miguel Alonzo Romero, regente en turno de la ciudad. Derivada de las misiones Vasconcelistas para "salvaguardar" las artes, Alonzo Romero estimó que los antiguos inspectores de espectáculos –vecinos comunes del barrio– eran incompetentes en materia de estética, y los reemplazó por quienes él consideró "los más aptos y más educados intelectuales, para trabaja[r] en beneficio de la cultura urbana" (Alonzo 1923, 109). Refiriéndose a ellos como "cruzados de la belleza" y "responsables de una obra de purificación", Alonzo los invistió con la autoridad necesaria para supervisar la calidad del entretenimiento público y vigilar el patrimonio arquitectónico de esta zona de la ciudad (ídem, 115).¹³ Al manifestar su preocupación por las prácticas sociales y musicales que se llevaban a cabo en los edificios históricos del centro de la ciudad, el regente declaró:

*Los legados de la época colonial, allí están convertidos en cafés, en expendios de baratijas, en amenos rincones de necedad y de flirt, donde las damiselas de ojos alborotados de rímel expían las concupiscencias de los jóvenes fifís; esos legados, ahí están esperando la mano piadosa que los salve de los *detentadores del arte* [...]. En el teatro, ¿no estamos tolerando todavía esas monsergas imposibles, esos actos de mal acrobatismo, ese torturante desfile de mujeres histéricas y pintarrajeadas, que exhiben sus desnudeces famélicas al compás de las mismas soserías musicales? ¿No estamos tolerando eso que se llama nuestro teatro vernáculo y que, si acaso, es nuestra vernácula vergüenza? ¿Qué belleza encierran esas revistas en las que, *al son de las eternas rumbas antillanas*, los hombres y las mujeres cambian sonrisas idiotas, en medio de *contorsiones ridículas*? –Quizá la música es de nuestras artes la menos pisoteada; quizá la más ennoblecida en manos de los Ogazón, de los Castillo, de los Moctezuma, de los Carrillo, de los Ponce, de los Barajas, etc.–. Y precisamente para que los horrendos palurdos de este siglo, que se nutren con pulque y enchiladas en sus días de campo, sobre la belleza de nuestros monumentos, no sigan manchándolos con su presencia intolerable; precisamente para que las obras hermosas que la arquitectura colonial nos legó, no sean convertidas en bazares de necedad y de lujuria enguantada en seda;*

13. *El Nacional*, 26 de febrero de 1921, referido en Alonzo Romero 1923, 113.

precisamente para que el *monorritmo torturante de esas revistas en que desfilan los mismos gendarmes, los mismos políticos, los mismos danzones y las mismas rumbas*, no sigan torturándonos; [...] precisamente para eso, os hemos convocado.¹⁴

Don Miguel Alonzo caracteriza a los “horrendos palurdos”, en función de lo que él considera su pobre gusto musical, artístico, e incluso gastronómico, y a las personas que consumen y practican estas músicas como usurpadores de los legados arquitectónicos.¹⁵ Sobre el papel del sonido en la territorialización del espacio, la antropóloga Ana Lidia Domínguez declara:

Es así como el espacio sonoro deviene terreno político al volverse un escenario de rivalidades, en tanto que una de las partes impone su esfera sonora y la otra queda sometida a través de lo que considera una violación de la propia esfera. [Emerge entonces] un nuevo campo de convivencia y conflicto social en torno al ruido, donde lo que se disputa es el derecho de hacer en un lugar que se considera propio (Domínguez Ruiz 2011, 36).

Con esta inscripción tan personal como subjetiva, Alonzo clasifica a las clases sociales emergentes y se muestra junto con sus allegados como la salvación del vulgarismo que aqueja a la música, el baile, la arquitectura colonial y, en última instancia, la nueva cultura mexicana. Ante la inminente proximidad física de “los vulgares”, este acto discursivo de desidentificación sirve a Alonzo para manifestar su disgusto y su temor a convertirse en uno de esos “palurdos”, no sea que él también escuche estas músicas con el cuerpo y, peor aún, goce al hacerlo. Como lo explica Erlmann (2010, 24), “el escucha es una función que fija los significados [del acto de escucha] con el fin de circunscribir y prescribir los modos audibles en que los individuos se reconocen a sí mismos como sujetos”.

La consolidación de la ideología postrevolucionaria en el también clásico ensayo nacionalista de Samuel Ramos, *El perfil del hombre y la cultura en México* (1934), muestra con claridad cómo la supuesta “falta de educación” operó como índice de los “pelados”, es decir los nuevos parias urbanos y, en última instancia, los nuevos sujetos primitivos, acto que interpreto como una clara renovación del mito del salvaje: “El ‘pelado’ pertenece a esa fauna social de ínfima categoría y representa el desecho humano de la gran ciudad. En la jerarquía económica es menos que un proletario, y en la intelectual un primitivo” (Ramos [1934] 2001, 52).

Conclusiones

Si la denominación histórica de “escándalo” indicaba perturbaciones sociales, así como una corporalidad visible de la escucha musical, entonces las personas que escuchaban de acuerdo a estas modalidades eran consideradas “escandalosas”, “incultas”, “incivilizadas” y “palurdas”. Estas ideas se fueron transformando desde fines del porfiriato a la etapa de consolidación de la Revolución, conservando empero la matriz colonial racista que, basada en un eje epidérmico y culturalmente eurocentrado, forjó los preceptos estéticos con los que se inferiorizaron las culturas musicales no-occidentales y sus prácticas de escucha asociadas. El otro cultural

14. Alonzo Romero 1923, 109 (El énfasis es mío).

15. Para una crítica postcolonial a las disputas por el espacio que desató la presencia de estas músicas racializadas en la Ciudad de México en los años 1920, ver Bieletto-Bueno 2014.

que resultó de estas inscripciones de la escucha era disonante con el sujeto nacional ideal promulgado por la ideología del mestizaje. Los saberes músico-corporales y la experiencia estética definida por el goce corporal, y no por un supuesto espíritu trascendental, fueron diferencialmente clasificados y jerarquizados.

La modalidad de escucha que las autoridades deseaban para los capitalinos, contrapuesta a las prácticas sonoras y aurales de la gente común en espectáculos y en las calles, puede interpretarse como una brecha entre estas dos culturas sónico/aurales, y a su vez como una analogía de la distancia entre las dos clases de ciudadanos que las autoridades identificaron en el nuevo Estado: los ciudadanos "legítimos" conformados por varones letrados (gobernadores, intelectuales, concejales, inspectores y periodistas) y los no-letrados, "incultos" y "palurdos", es decir, aquellos tácitamente considerados inferiores, retrógrados, e incluso ciudadanos de segunda clase. El demérito asociado a la escucha de la gente común, fungió como un instrumento de clasificación social, como una excusa para justificar la distribución del uso de los espacios públicos y, en última instancia, como una herramienta política para asegurar la gobernabilidad en este tórrido período de la historia política mexicana.

Los cambios socio-demográficos ocasionados por la Revolución tuvieron efectos también en la economía política de la cultura local de escucha, así como en la fisiología de la sonoridad urbana. Ciertos sonidos y prácticas aurales alguna vez conectados a los sectores marginales, debieron ser decodificados, tolerados y en muchos casos, reubicados por las élites que cohabitaban el centro de la ciudad. Este quiebre tuvo un impacto directo en la asignación de los espacios públicos que supuestamente debían corresponder a las clases sociales resultantes, lo que instauró nuevas formas de territorialización musical, como las ya señaladas. Así, la identidad sonora del centro de la Ciudad de México, también adquirió forma acústica según las políticas públicas de asignación espacial que emanaron de esta revolución auditiva.

El análisis sugiere que las decisiones políticas y las políticas públicas están con frecuencia mediadas por las respuestas subjetivas a expresiones populares. La subjetividad inherente a la escucha musical, inscrita en el archivo histórico, permite rastrear el papel de las respuestas afectivas en las políticas públicas, así como en la generación de las fuentes históricas; devela aquello que motiva las acciones oficiales en el pasado y el presente y ejemplifica el papel de las músicas en la conformación social y física de las ciudades. A pesar de todo, lo que hizo posible que la reticencia a obedecer las normas impuestas fuera audible a cien años de distancia, fue justamente las estructuras micro-políticas de la escucha que quedaron inscritas en los cuerpos y, así, en los archivos de la historia.

Bibliografía

Aparicio, Frances R. 1998. *Listening to Salsa: Gender, Latin Popular Music, and Puerto Rican Cultures*. Hanover, N.H: University Press of New England.

Bieletto-Bueno, Natalia. 2013. "Teatro musical itinerante en la América Latina: hacia un diálogo transnacional". *Boletín Música. Revista de música latinoamericana y caribeña* 35: 45-70.

_____. 2014. "The Poor and the Modern City: Recognition and Misrecognition of the *Carpas* Shows in Mexico City (1890-1930)". *Mester* 43 (1):79-98.

- _____. 2016. "Lo inaudible en el estudio histórico de la música popular". *Resonancias* 20 (38):11-35.
- Bloechl, Olivia. 2008. *Native American Song at the Frontiers of Early Modern Music*. Cambridge / Nueva York: Cambridge University Press.
- Boutin, Aimée. 2015. *City of Noise: Sound and Nineteenth Century Paris*. Chicago: University of Illinois Press.
- Carlin, Laurence. 2000. "On the Very Concept of Harmony in Leibniz". *Review of Metaphysics* 54 (1): 99-125.
- Corbin, Alain. 1998. *Village Bells: Sound and Meaning in the Nineteenth-Century French Countryside*. Nueva York: Columbia University Press.
- De María y Campos, Armando. 1956. *El teatro de género chico en la Revolución Mexicana*. México: Biblioteca Nacional de Estudios Históricos.
- Didier, T. Jaén. 1975. "La raza cósmica de Vasconcelos. Una reevaluación". *Texto Crítico* 1: 14-21. Repositorio Universidad Veracruzana <https://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/7214/2/19751P14.pdf> Acceso: 23 de octubre de 2018.
- Domínguez Ruíz, Ana Lidia. 2011. "Digresión sobre el espacio sonoro. En torno a la naturaleza intrusiva del ruido". *Cuadernos de vivienda y urbanismo* 4 (7): 26-36.
- _____. 2015. "El poder vinculante del sonido: la construcción de la identidad y la diferencia en el espacio sonoro". *Alteridades* 25 (50): 95-104.
- Erlmann, Veit. 2004. *Hearing Cultures: Essays on Sound, Listening, and Modernity*. Oxford / Nueva York: Berg.
- _____. 2014. *Reason and Resonance*. Nueva York: Zone Books.
- Espinosa M. Cecilia y Sofía Cecilia Checa. 2013. "Corporalidades negras en cuerpos blancos: reflexiones en torno a performances afro en el noroeste argentino". *Academia Libre y Popular Latinoamericana de Humanidades. Revista de Humanidades Populares* 7 (7): 27-42.
- Feld, Steven. 1982. *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression*. Philadelphia, PA: University of Pennsylvania Press.
- _____. 2013. "Una acustemología de la selva tropical". *Revista Colombiana de Antropología* 49 (1): 217-39.
- Flores y Escalante, Jesús y Pablo Dueñas. Notas de librito. 2010. "Los ritmos afrocaribeños durante el Porfiriato". pp. 243-251. ...Y la música se volvió mexicana.. Col. Testimonio Musical de México No. 51. México: INAH / CONACULTA. Disco Compacto.

Foucault, Michel. [1967] 1984. De los espacios otros "Des espaces autres", Conferencia dictada en el Cercle des études architecturales, París, Francia, 14 de marzo de 1967, publicada en *Architecture, Mouvement, Continuité*, No. 5, octubre de 1984. Fotocopioteca No. 43, 2014. Acceso: 23 de octubre de 2018. http://www.lugaradudas.org/archivo/publicaciones/fotocopioteca/43_espacios_otros.pdf.

_____. 1979. *Microfísica del poder*. Madrid: Ediciones de La Piqueta.

García Morales, Alfonso. 1992. *El Ateneo de México 1906-1914. Orígenes de la cultura mexicana contemporánea*. Sevilla: CSIC.

Herbert, Ruth. 2011. "Reconsidering Music and Trance: Cross-Cultural Differences and Cross-Disciplinary Perspectives". *Ethnomusicology Forum* 20 (2): 201-227.

Kramer, Jonathan. 1988. *The Time of Music*. Nueva York: Schirmer Books.

Madrid, Alejandro. 2008. *Sounds of the Modern Nation*. Philadelphia: Temple University Press.

_____. 2015. *In Search of Julián Carrillo and Sonido 13*. Oxford / Nueva York: Oxford University Press.

Madrid, Alejandro y Robin Moore. 2013. *Danzón. Circum-Caribbean Dialogues in Music and Dance*. Oxford / Nueva York: Oxford University Press.

Martiatu Terry, Inés María. S/f. "Bufos, raza y nación". *E-misférica* 5.2. <http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-52/martiatuterry>. Acceso: 23 de octubre de 2018.

Miller, Marilyn. 2004. *Rise and Fall of the Cosmic Race: The Cult of Mestizaje in Latin America*. Austin: University of Texas Press.

Moore, Robin. 1997. *Nationalizing Blackness: Afro-Cubanismo and Artistic Revolution in Havana, 1920-1940*. Pittsburgh, Pa: University of Pittsburgh Press.

Ochoa Gautier, Ana María. 2006. "Social Transculturation, Epistemologies of Purification and the Aural Public Sphere in Latin America". *Social Identities* 12 (6): 803-25.

_____. 2014. *Aurality: Listening and Knowledge in Nineteenth-Century Colombia*. Durham, NC: Duke University Press.

Ortiz Fernández, Fernando. 1951. *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*. La Habana: Publicaciones del Ministerio de Educación.

Polster, Joshua. 2015. *Stages of Engagement: U.S. Theater and Performance 1898-1949*. Londres / Nueva York: Routledge.

Quijano, Aníbal. 2000. "Colonialidad del poder y clasificación social". *Journal of World-Systems Research* 11 (2): 342-86.

- _____. 2007. "Coloniality and Modernity / Rationality". *Cultural Studies* 21 (2): 168-78.
- Ramos, Samuel. [1934] 2001. *Perfil del hombre y la cultura en México*. México D.F.: Editorial Planeta.
- Reyes de la Maza. 1968. *Historia del teatro en México durante el Porfirismo*, Vol. III. México D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Saavedra, Leonora. 2001. "Of Selves and Others. Historiography, Ideology, and the Politics of Modern Mexican Music". Tesis de doctorado, University of Pittsburgh.
- Suárez Durán, Esther. 2009. "Teatro bufo cubano: poder y vínculos transcaribeños". En Conference of the Latin American Studies Association, Río de Janeiro, Brasil, 11 al 14 de junio.
- Thomas, Susan. 2001. "Cuba: Popular Theater 18th-19th Centuries". En *Censorship: A World Encyclopedia*, Vol. 1-4, editado por Derek Jones, 608-610. Londres / Nueva York: Routledge.
- Tomlinson, Gary. 2007. *The Singing in the New World: Indigenous Voice in the Era of European Contact*. Cambridge / Nueva York: Cambridge University Press.
- Truax, Barry. 2001. *Acoustic Communication*. Westport, CT: Greenwood Press.
- Vasconcelos, José. [1916] 1957-61. "La sinfonía como forma literaria". En *Obras Completas*, Tomo 4, p. 23. México: Libreros Mexicanos Unidos.
- _____. [1925] 1966. *La raza cósmica*. México: Espasa-Calpe Mexicana.

Fuentes documentales

- Archivo Histórico del Distrito Federal. Sección de Diversiones Públicas (AHDF-SDP):
- Vol. 812, Foja 1661, "Reporte de diversiones" [por Carlos Samper], septiembre 5, 1922.
 - Vol. 804, Exp. 811, "El Ministerio de gobierno refiere la nueva regulación de teatros publicada en la isla de Cuba". 1891.
 - Vol. 3924, Foja 36. "Cine Alcázar. Marzo 17, 1922".
 - Vol. 3924, Foja 36. "Reporte del Cine Alcázar. Marzo 17, 1922" [por Hipólito Amor]
- Alonzo Romero, Miguel. 1923. *Un año de sitio en la Presidencia Municipal: crónica y comentarios de una labor accidentada*. Presidencia Municipal de la Cd. de México. México: Hispano Mexicana.
- Gobierno del Ayuntamiento del Distrito Federal. 1894. *Reglamento de diversiones públicas*. Con enmiendas de 1913. México: 1913.

Fuentes de prensa

"Escándalo en el Teatro María Guerrero". 1901. *El País*, 23 de noviembre, 5.

"Danzas afroantillanas". 1891. *El Monitor Republicano*, 18 de enero.

"La rumba". 1921. Portada del semanario *Revista de Revistas*, 3 de abril.

"Inauguración del Consejo Cultural y Artístico". 1923. *El Nacional*, 26 de febrero.

Casanovas, Martí. 1928. "Arte Moderno: Afrocubanismo Artístico". *Revista de Revistas*, 19 de febrero.

Sorondo, Xavier. 1930. "La música de nuestros aborígenes". *Revista de Revistas*, 7 de diciembre, 5.

Anexos



Imagen 1 / "La rumba". Portada del semanario *Revista de Revistas* (3 de abril de 1921).

R