



REVISTA FILIPINA
Otoño 2014, Vol. 2, Número 1
<http://revista.carayanpress.com>

ARTÍCULOS Y NOTAS

JESÚS BALMORI, LA RADIO
Y LA CRÍTICA AL JAZZ EN LOS AÑOS 30

PAULA C. PARK
Ohio University

La primera emisora de radio en Asia se estableció en Filipinas en junio de 1922, seis meses antes de que llegara a China. En sus inicios era una empresa conducida completamente por los estadounidenses, quienes se habían instalado en Filipinas hace dos décadas. Comenzó como un proyecto colonial y se difundía, por lo tanto, la cultura americana. Se escuchaban noticias sobre los Estados Unidos, comedias para americanos, propaganda de productos americanos y, sobre todo, mucho jazz.¹ De ahí es que coinciden las primeras etapas de la historia de la radio y el jazz en Filipinas. Hacia finales de la década de los 30, el jazz ya había alcanzado su apogeo mundial. Sin embargo, en Filipinas varias formas tempranas del jazz se venían escuchando desde mucho antes. Había llegado ya a los oídos de algunos filipinos a comienzos del siglo XX, es decir, a partir de la llegada de las tropas militares americanas. En ese entonces llegó primeramente el folk blues, los negro spirituals y el ragtime. Luego, durante los años de la Primera Guerra Mundial, los americanos trajeron consigo fonógrafos Edison y discos de 78 RPM de blues, dixieland y swing.²

En la actualidad, circulan muchas antologías y volúmenes académicos que revelan la influencia del jazz en escritores estadounidenses.³ De la misma manera, se ha estudiado (aunque

¹ Véanse Elizabeth L. Enriquez, *Appropriation of Colonial Broadcasting: A History of Early Radio in the Philippines, 1922-1946*, Quezon City, Universidad de Filipinas, 2008 y Enriquez, *Radyo*, Pasay City, Cultural Center of the Philippines & National Commission for Culture and the Arts, 2003.

² Richie C. Quirino, *Pinoy Jazz Traditions*, Pasig City, Anvil Publishing, 2004, p. 12.

³ Ya son comunes los programas interdisciplinarios de "Jazz Studies" en los Estados Unidos. Véanse antologías como *From Blues to Bop: A Collection of Jazz Fiction*, ed. Richard Albert, Baton Rouge, Louisiana State U Press, 1990; *The Jazz Poetry Anthology* y *The Second Set*, eds. Sascha Feinstein y Yusef Komunyakaa, Bloomington, Indiana UP, 1991 y 1996; *A Moment's Notice: Jazz in Poetry and Prose*, eds. Art Lange y Nathaniel Mackey, Minneapolis, Coffee House Press, 1993; y estudios más recientes como David Yaffe, *Rhythm: Reading*

en mucho menor grado) sobre el impacto del jazz en las obras de escritores de las vanguardias en Hispanoamérica y España durante los años 20 y 30. En México, por ejemplo, Manuel Maples Arce publicó su ensayo “Jazz=XY” en 1924 en *El Universal Ilustrado* y Bernardo Ortiz de Montellano escribió poemas dedicados al jazz que aparecieron en la revista *Contemporáneos* en 1928. En Cuba, en la misma década, Alejo Carpentier publicó una serie de artículos sobre el jazz en el semanario *Carteles*.⁴ En España, Ramón Gómez de la Serna estuvo a cargo de una de las primeras críticas del jazz con su libro *Ismos* (1931), el cual contenía un capítulo dedicado a lo que llama “jazzbandismo”. Así mismo, el lenguaje empleado en *El boxeador y un ángel* (1929) y *Cazador en el alba* (1930), de Francisco Ayala, o *Julepe de menta* (1929), de Ernesto Giménez Caballero, está estrechamente vinculado al jazz.⁵ Ya para fines de 1934 en Buenos Aires se editaba una revista especializada titulada *Síncopa y ritmo: publicación mensual de jazz-cine-radio*, y en 1939 una editorial chilena publicó una traducción de *Le Jazz Hot* del francés Hugues Panassiè.⁶ En suma, el jazz para estos escritores hispanoamericanos y españoles claramente funcionó como fuente de inspiración. Por el contrario, los escritores filipinos de habla castellana de la misma época que escucharon jazz adoptaron una actitud opositora. Así lo indica una serie de publicaciones de *Excelsior*, una revista cultural filipina en español bastante influyente durante la primera mitad del siglo XX, entre las cuales encontramos un poema de Jesús Balmori (1886-1946), titulado “Por radio”. Este artículo no pretende ser exhaustivo sobre la inmensa función de la radio o de las influencias del jazz en Filipinas, sino que tan sólo pretender centrarse en la contextualización de este poema de Balmori.

Entre los escritores filipinos de las primeras décadas del siglo XX, se encuentra Balmori, quien emprendió una carrera en letras a muy temprana edad. Publicó varios poemarios—*Rimas malayas* (1904), *Balagtasán* (co-escrito con el poeta Manuel Bernabé en 1927), *El libro de mis vidas manileñas* (1928), *Nippón* (1932) y *Mi casa de nipa* (1941)—en los cuales demuestra un dominio de una variedad de tendencias estéticas. Escribió además obras de teatro y tres novelas: *Bancarrota de almas* (1911), *Se deshojó la flor* (1915) y *Los pájaros de fuego* (escrita en 1945 y publicada póstumamente en 2010).⁷ Cabe notar que Balmori también publicó bajo dos pseudónimos: Batikuling, el cual se refiere a un árbol nativo de Filipinas y con el cual se presentaba extremadamente satírico, y Julio Brial, un nombre que tiene un timbre “más señorial”.⁸

Sobra mencionar, quizás, que hubo una especie de boom de literatura filipina en castellano durante el periodo americano. Este boom—denominado “edad de oro” por algunos críticos—se caracterizó por una actitud de nostalgia y homenaje a España tanto como por una oposición a la presencia cultural americana. Por ejemplo, el rechazo de Balmori en contra de la

Jazz in American Writing, Princeton, Princeton UP, 2006; Meta DuEwa Jones, *The Muse is Music: Jazz Poetry from the Harlem Renaissance to Spoken Word*, Urbana, University of Illinois Press, 2011.

⁴ Jason Borge, “La civilizada selva: Jazz and Latin American Avant-Garde Intellectuals”, *Chasqui*, 37:1 (2008), pp. 106-109.

⁵ Consúltese Brian Patrick, “Presencia y función del jazz en la narrativa española de vanguardia”, *Hispania*, 91:3 (2008), pp. 558-68. Este artículo ofrece un excelente análisis de las referencias al jazz en los escritos de Ayala, Giménez Caballero, tanto como de José Díaz Fernández y Antonio Espina.

⁶ José Hosiasson, “El jazz e Hispanoamérica: interesante caso de retroalimentación”, *Revista Musical Chilena*, 42:169 (enero-junio 1988), p. 37.

⁷ Véase Isaac Donoso, “Introducción”, en Jesús Balmori, *Los pájaros de fuego*, ed. Donoso, Manila, Instituto Cervantes, 2011, pp. vii-xcii. Aquí Donoso ofrece una biografía detallada del autor, el contexto histórico de su tercera novela y una lista abarcadora de las publicaciones de Balmori.

⁸ Donoso, “Introducción”, p. xvi.

imposición del inglés queda explícito en sus primeras dos novelas. Hacia el comienzo de *Bancarrota de almas*, el protagonista, un joven llamado Ventura, escucha atento la música de Chopin. Cree que su amada Ángela lo llama por medio de esta música: “¡cómo le hablaba ella desde casa, con su piano! ¡cómo le decía dulcemente, ‘ven’, con la música, eco de su voz!”⁹ Sin embargo, luego de unas horas, los acordes románticos de Chopin son interrumpidos por una banda militar americana: “Noche ya; de la Luneta, ahogando la canción del querido piano, llegaban claros los sonidos que estrepitosamente lanzaba una banda militar yankee; algunas estrellas parpadeaban en el azul y el mar se iba poblando de rugidos en su crecer de marea”.¹⁰ En contraste a los dulces y armoniosos acordes de Chopin, la banda militar suena “estrepitosamente”. Suena a ruido y “rugidos” más que a música.

Más adelante en la misma novela, Balmori recalca su repudio a todo lo americano. Ante la difusión de la lengua inglesa en Filipinas, el tío de Ángela dice: “Los labios de la mujer filipina son para besar, no para hablar el inglés... ¡What!... ¡what!... Así ladran los perros vagabundos”.¹¹ De manera similar, en *Se deshojó la flor*, el protagonista Rafael está en contra de que sus hermanas procuren ser educadas en inglés y hace el siguiente comentario (sexista por cierto): “preferiría verlas acarreado zacate por el pueblo, antes que saberlas en Manila, como unas locas por las calles, hablando inglés en los tranvías con cuatro criados americanos disfrazados de señoritos, siendo el hazme reír y el ludibrio de la verdadera filipina, humilde, recatada y pura”.¹² Es importante notar que la oposición hacia la educación del inglés se daba a la par de una preocupación por la reducción del número de hablantes (y lectores) del español. Muestra de ello es que *Excelsior* comenzó como revista decenal en 1909, pero pasó a convertirse en quincenal en 1933 y luego mensual en 1936.

Además de escritor, Balmori ejerció el rol de periodista y difusor de la cultura filipina hispanohablante. Desde 1929 a 1933, *Excelsior* publicó una serie de sus entrevistas a varios intelectuales, músicos o miembros de la alta sociedad.¹³ Algunos de los entrevistados fueron la cantante de ópera Monserrat Iglesias, el violinista Ernesto Vallejo, el tenor español Miguel Fleta, el escritor Alejo Valdés Pica, y Sergio Osmeña, quien se convertiría en el presidente de Filipinas en los años cuarenta. En estas entrevistas aparecen fotos de un Balmori muy elegante, con un traje blanco, zapatos de charol y anteojos de marco negro. Muchas veces, además, aparece en estas fotos un fonógrafo, lo cual indica la probabilidad de que estas entrevistas eran grabadas para luego ser transcritas o incluso transmitidas por radio puesto que no cabe duda que en la época se oían algunos programas radiofónicos en español.¹⁴

A pesar de que ciertamente la radio abrió muchos horizontes en el ámbito de la comunicación a nivel local y global en el siglo XX, ha habido también reparos a lo que significó para la vida diaria tal como ocurriría con otros medios tecnológicos como, más adelante, la televisión. En el caso de Filipinas, la postura en contra de la cultura radiofónica hacia la década de los 30 queda clara en una sección de artículos en *Excelsior*, titulada “Radiofusión A.R.R.E.A-13”. Estos artículos, que aparecieron de 1933 a 1935, pretendían ser transcripciones de un programa radiofónico encabezado por un locutor llamado “Nicasio Nuncacalla” y su asistente “Pérez Sol”. El primer artículo anuncia con un tono hiperbólico: “Hemos adquirido de segunda

⁹ Balmori, *Bancarrota de alma. Novela filipina*, Manila, Librería Manila Filatélica, 1911, p. 22.

¹⁰ *Ibid.*, p. 23.

¹¹ *Ibid.*, p. 327.

¹² Balmori, *Se deshojó la flor. Novela filipina*, Manila, [s. n.], 1915, p. 153.

¹³ Donoso, *Ob. cit.*, pp. lxxxii-ii.

¹⁴ Enríquez, *Appropriating*, p. 64.

mano y a plazos, e instalado naturalmente, una poderosa estación emisora y televisora de onda corta, larga y permanente *Marcel*, que inauguramos hoy para darle cuenta de todo lo que ocurra en el aire, sobre la tierra y aun debajo de ella, en Filipinas y fuera de estas islas”.¹⁵ Estos artículos reproducen los efectos sónicos de programas radiofónicos—“Tin.. ton... tan...” se dice a veces al comienzo o al final—y parodian las noticias de la alta sociedad filipina.

De cierta forma, Radiofusión A.R.R.E.A.-13 evoca las prácticas imitativas de los locutores filipinos ante sus patrones americanos. Según Elizabeth Enríquez, los filipinos parodiaron y generaron una variedad de adaptaciones híbridas de programas americanos llegando a producir así una cultura subversiva.¹⁶ Pero en vez de abordar ese punto, quisiéramos destacar aquí que estos artículos reflexionan sobre el fanatismo de la escucha radiofónica. Por ejemplo, en un artículo fechado el 15 de enero de 1934, Radiofusión A.R.R.E.A.-13 se propone hacer una encuesta a sus “radio-lectores”. Las diez preguntas de la encuesta son las siguientes:

1. ¿A qué hora abre Vd. la radio?
2. ¿Le ha producido a Vd. alguna indigestión oírnos a las horas de las comidas?
3. ¿Ha roto Vd. alguna vez su aparato de radio por culpa de nuestros programas?
4. ¿Se suele Vd. dormir escuchando a nuestros artistas?
5. A causa nuestra ¿ha ingresado Vd. o alguno de su familia en el Manicomio?
6. Después de oír nuestro programa, ¿se siente Vd. más cariñoso con su suegra o siente deseos ardientes de morderle la nuez?
7. ¿Tiene Vd. suficiente paciencia para escuchar nuestros programas hasta el final?
8. ¿Cree Vd. que nuestra orquesta “ejecuta” limpiamente todas las obras?
9. ¿Qué opina Vd. de nuestros cantantes?
10. ¿Qué piensa Vd. de Nicasio Nuncacalla y D. Pérez Sol?¹⁷

Esta encuesta, más allá de ser paródica, demuestra un conocimiento de la función psicológica tanto como ideológica de la radio. Más adelante, la crítica negativa hacia la radio es otra vez reflejada en un artículo en *Excelsior*, publicado en abril 1936 con el título “¡Oh, el radio!”. Este artículo, firmado por un tal “B. de Luzón”, expresa justamente el agotamiento de los radioyentes del jazz en las Filipinas. Se refiere al jazz como una “grama de ruidos y estridencias”.¹⁸ Dos años más tarde, en junio de 1938, ya cuando la revista tenía publicación de frecuencia mensual, Balmori publica su poema “Por radio”, en el cual básicamente expresa un desdén similar al de B. de Luzón hacia la radiodifusión del jazz.

Suena una música de “jazz”
Que me perturba los sentidos
Y además la voz [de] un “Yankee”
Perforándome los oídos.

Es una música salvaje,
Pura fanfarria cruel,
Del pentágono gran ultraje,

¹⁵ “Radiofusión A.R.R.E.A.-13”, en *Excelsior* (15 de julio, 1933), p. 24

¹⁶ Enríquez, *Appropriating*, p. 14. En este estudio Enríquez traza la trayectoria de la producción radiofónica en Filipinas por medio de la teoría de la imitación de Homi Bhabha.

¹⁷ “Radiofusión A.R.R.E.A.-13”, en *Excelsior* (15 de enero, 1934), p. 28

¹⁸ B. de Luzón, “Oh el radio”, en *Excelsior* (abril 1936), p. 27.

Endemoniado cascabel.

El África ruge en ella
En todo do y en todo fa;
Es el triunfo de la querella;
La conclusión del no será.

Cuerno afilado de Lucifer
Trombón del “jazz”;
El desamor de una mujer
Contra compás.

¡Cosa rara, cosa ambigua,
Sin una nota de color....
Qué diferencia de nuestra antigua
Danza de amor!¹⁹

Estos versos llevan las rimas alternadas: a-b-a-b, c-d-c-d, etc. Sin embargo, ya desde la primera estrofa, las palabras “jazz” y “yankee” rompen con ese esquema. Ambas además aparecen entre comillas enfatizando que son palabras extranjeras—palabras cuestionables—. Es decir, se sugiere que no pertenecen a la cultura filipina ni al idioma español. Al contrario de lo que el autor llama “nuestra antigua danza de amor”, verso que nostálgicamente evoca las numerosas danzas tradicionales del país, el jazz es calificado como salvaje y monótono. Con un tono pesimista lo llama “el triunfo del no será”. El poema emplea un lenguaje similar al de las críticas anteriores de Balmori en contra de la cultura americana y el inglés en sus dos primeras novelas. Recordemos que la música de la banda militar era descrita como “rugidos”, y el sonido del inglés como ladridos de “perros vagabundos”.

Hasta cierto punto las críticas de Balmori resuenan con algunas posturas de los vanguardistas hispanoamericanas de las primeras décadas del siglo. En su ensayo “Jazz=XY” el mexicano Manuel Maples Arce señala: “La música negra, éxito vibal y estridentista, tiene el secreto de una ideología animal, violenta y subversiva. Los burgueses se sublevan, pero a pesar de todo viven el ritmo de su animalismo mecánico”.²⁰ En su poema “Motivos negros” (1928), Bernardo Ortiz de Montellano considera el jazz afroamericano como música de una “civilizada selva”.²¹ Ambos Maples Arce y Ortiz de Montellano se refieren a un carácter animalesco del jazz. No obstante, también lo celebran. A diferencia de la actitud futurista de Maples Arce o el tono exotizante de Ortiz de Montellano, para Balmori el jazz no solo es salvaje sino que también maligno. Es más, el poema “Por radio” demoniza al jazz dos veces. Se refiere a los instrumentos como un “endemoniado cascabel” o un “cuerno afilado de Lucifer”.

Antes de saltar a la conclusión de que Balmori era racista, hay que considerar que su actitud en contra del jazz está muy relacionada a la oposición de la época a la americanización de Filipinas. Tal como lo confirma Florentino Rodao, la asociación *Pro-Cervantes*, fundada en 1937 para defender los intereses del español en Filipinas, intentaría “impulsar el castellano en la radio

¹⁹ Balmori, “Por radio”, en *Excelsior* (junio 1938), p. 11. Se ha actualizado la ortografía.

²⁰ Borge, ob. cit., p. 108.

²¹ Ibid., pp. 109-10.

(el jazz era su enemigo preferido)”.²² El jazz era desdeñado por artistas e intelectuales filipinos de habla hispana por su difusión omniabarcadora. En una entrevista de 1929, Balmori le pregunta a la pianista filipina Carolina Ortiz sobre sus gustos en música, y ella responde: “cualquiera música que no sea ‘jazz’”.²³

La crítica intelectual en contra del jazz en Filipinas en los años 30 evoca los escritos de Theodor W. Adorno, uno de los primeros sociólogos de la música y gran crítico de los medios de comunicación. Adorno escribió tres ensayos monográficos sobre el jazz: dos de ellos escritos en la década de los 30. Es decir, aunque claramente Adorno está culturalmente muy distanciado de Filipinas, sus escritos sobre el jazz son contemporáneos a los textos mencionados de *Excelsior* y es por así que los tomamos aquí como complementarios. En su primer artículo, publicado en 1933, “Adiós al jazz”, Adorno responde a la prohibición nazi del jazz y aunque en un inicio hay un tono de lamento, ese lamento se desarrolla en relación al jazz. Según Adorno, el jazz es apetecedor para las pequeñas burguesías europeas por el simple hecho de que es presentado como música progresiva o moderna.

No es una degeneración metropolitana, un exotismo desarraigado, ciertamente como los candorosos creen, el estrambote de armonías de asfalto fustigantes o estridentes lo que se representa en el jazz y con éste se desvanece. Ni tiene que ver con la auténtica música negra, que aquí hace mucho tiempo que se ha pulido y falseado [...] es en verdad simplemente expresión del empobrecimiento de una fabricación musical a la que se le han impuesto unas normas y se ha puesto a tono con el consumo de un modo que perdió la última pizca de libertad, la inspiración...²⁴

Para Adorno, el jazz no ofrece nada nuevo en términos de ritmo y muchos menos de armonía; afirma que “ya es absolutamente incapaz de ofrecer una variedad”.²⁵ Aún así, lamenta que el jazz esté destinado al éxito comercial: “el jazz ha dejado tras sí un vacío. Para reemplazarlo no hay ninguna música utilitaria, y no será cómoda lanzar ninguna”.²⁶ En pocas palabras, el jazz es visto como una expresión manipulable y totalmente apropiada por lo que años más tarde Adorno y Max Horkheimer llamarían la “industria cultural”.²⁷

Antes de continuar, es importante considerar a qué se refería Adorno al hablar del jazz. Para empezar, vale la pena señalar que en su artículo Adorno se refiere a un “aquí”—a Europa, y más específicamente a Alemania justo después del fin de la República de Weimar—. Los grandes jazzistas Duke Ellington y Louis Armstrong ya habían producido sus primeras grabaciones en los años 20. Ellington hizo su primera gira a Europa en los años 1933 y 1934, y Armstrong incluso antes, en 1932. Sin embargo, algunos críticos sugieren que para ese entonces el jazz en Europa, por ende para Adorno, se refería mayormente a la música de salón, basada en marchas militares y producida por músicos blancos como Guy Lombardo o Paul Whiteman.²⁸ El

²² Florentino Rodao, “El español durante la Guerra Civil: las revistas ideologizadas”, en Isaac Donoso (ed.), *Historia cultural de la lengua española en Filipinas: ayer y hoy*. Madrid, Editorial Verbum, 2013, pp. 492-3.

²³ Ortiz, Entrevista con Balmori, en *Excelsior*, (10 de junio, 1929), p. 23.

²⁴ Adorno, “Adiós al jazz”, en *Escritos musicales V. Obra completa 18*, trad. Antonio Gómez Schneekloth y Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, Ediciones Akal, 2011, p. 829.

²⁵ *Ibid.*, p. 832.

²⁶ *Ibid.*, p. 833.

²⁷ Este concepto lo desarrollan en *Dialéctica de la ilustración* (publicado en 1944 y luego en 1947). Según Juan José Sánchez, el capítulo sobre la industria cultural fue mayormente escrito por Adorno.

²⁸ Leppert, Richard, “Introduction”, en Adorno, *Essays on Music* de Theodor Adorno, ed. Leppert, Berkeley, University of California Press, 2002, p. 349.

jazz era “una especie de *Gebrauchsmusik*, es decir música de consumo para acompañar el baile y para entretener”.²⁹ El jazz no se calificaba como música para la escucha atenta, lo que él llamaría luego la “escucha estructurada”,³⁰ sino para el entretenimiento de la masa. Al referirse al jazz, Adorno probablemente pensaba en el *ragtime*, el jazz de Chicago, *stride piano*, *big band* y el *swing*, y no el *bebop*, *cool jazz* o *free jazz*.³¹ Bajo la máscara de ser una música de la improvisación y la libertad, para Adorno el jazz “no [era] más que la reproducción estereotipada de unas fórmulas compositivas que operan más o menos como recetas fáciles con las que encandilar al público”.³² Una de las ideas rectoras de Adorno era que el jazz no cumplía con los requisitos para ser una música sofisticada, sino que al contrario, estaba regida por la monotonía. Resuenan aquí entonces las palabras de Balmori: el jazz como “el triunfo del no será”.

En 1936, Adorno publica “Sobre el jazz”, un ensayo más extenso en el cual demuestra un conocimiento más informado sobre los orígenes y las características del jazz. No obstante, otra vez presenta aquí una fuerte crítica. Insiste en que el jazz es manipulado para la diversión de las clases altas: “El jazz es mercancía en sentido estricto: su aptitud para el uso no se impone en la producción de otro modo que en forma de su vendibilidad”.³³ Pero una clave importante que se revela en este ensayo es que la crítica de Adorno no sólo va dirigida a las clases altas europeas, sino que también a la sociedad estadounidense. Añade: “la industria europeo-estadounidense del entretenimiento ha contratado posteriormente a los triunfadores como lacayos y figuras publicitarias, y su triunfo es meramente una confusa parodia del imperialismo colonial”.³⁴ Para Adorno el jazz representa lo peor de la cultura americana. Es aquí donde la crítica adorniana se desdobra en los escritos de Balmori y otros intelectuales filipinos de la época.

Por último, cabe mencionar que aunque la crítica al jazz de Balmori es directa y puede ser complementada con la de Adorno, queda el beneficio de la duda: preguntarse si su poema “Por radio” expresa quizás un aprecio oculto más que una crítica en contra de la radiodifusión del jazz, puesto que éste fue firmado con su pseudónimo Julio Brial. En otras palabras, el hecho de que el poema esté firmado por su nombre más noble abre la posibilidad de que al igual que el autor o autores anónimos de Radiofusión A.R.R.E.A-13, tal vez Balmori estaba parodiando el desaprecio hacia la radio. No sería la primera vez que se expresa repugnancia hacia lo que a uno en realidad le atrae. Sea como fuere, no se puede negar que el jazz y la difusión masiva de programas radiofónicos en esta década formaban parte de la preocupación por la inevitable

²⁹ Nicolás Amoroso, “Una revisión al análisis de Theodor Adorno sobre el jazz”, *Revista de Filosofía* 55 (2008), p. 2.

³⁰ Véase Adorno, “Types of Musical Conduct”, en *Introduction to the Sociology of Music*, trans. E.B. Ashton, Nueva York, Continuum, 1988, pp. 1-20.

³¹ Daniel Hernández Irairoz, “Theodor Adorno, elementos para una sociología de la música”, *Sociológica*, 28:80 (2013), p. 136.

³² Hernández Irairoz, Ob. cit., p. 135.

³³ Adorno, “Sobre el jazz”, en *Escritos musicales V. Obra completa 17*, trad. Antonio Gómez Schneekloth y Alfredo Brotons Muñoz, Madrid, Ediciones Akal, 2008, p. 87.

³⁴ Ibid., p. 92. Véase también Adorno, “Moda sin tiempo: sobre el jazz”, en *Prismas*, Manuel Sacristán (trad.), Barcelona, Ediciones Ariel, 1962, pp. 126-141. En este artículo, escrito en 1953, Adorno había vuelto de su exilio en los Estados Unidos, el cual duró desde 1938 hasta 1949. Durante este período, habría podido muy bien acceder otros estilos de jazz menos comerciales. Sin embargo, en este artículo su actitud crítica se mantiene intacta; vuelve a enfatizar cómo el jazz se acomoda a las demandas del entretenimiento. La manipulación y la repetición, según Adorno, condicionan a los radioyentes. A pesar de que el jazz es mencionado también en otros de sus textos más extensos, estos tres ensayos mencionado aquí han pasado a generar debates fervientes sobre el jazz, tanto como el “elitismo” de Adorno.

americanización de Filipinas.³⁵ El “jazz” (puesto aquí a propósito entre comillas) no podía ser aceptada simplemente como una música de pasatiempo y entretenimiento, sino que funcionaba como cifra de la cultura del consumo masivo, la cultura americana que había llegado a Filipinas a comienzos del siglo XX, para quedarse.

³⁵ Reiteramos aquí que este breve artículo no pretende ignorar el potencial y los logros de la radio en Filipinas. Después de todo, más allá de ser un pasatiempo de lujo, la radio en Filipinas (siendo un archipiélago) fue un medio de comunicación esencial ya que sus ondas podían llegar por fin a sitios aislados. Es más, la radio cumplió con la función de conectar a Filipinas con el resto del mundo. En este aspecto, cabe señalar que de 1937 a 1938, *Excelsior* publicó una sección titulada “Al margen del micrófono”, en la cual se presentaba un listado de estaciones radiales en América Latina, Estados Unidos y España. Esta lista incluía la distancia y la hora de transmisión de una variedad de programas. A veces incluía artículos breves sobre el mecanismo de transmisión de onda corta y la mejor manera de poder sintonizar con esas ondas.