

UNA HISTORIA SONORA DE LA
INTERVENCIÓN FRANCESA.
FICCIONES DESDE UN TALLER PARA
FONÓGRAFOS Y BICICLETAS
(MÉXICO, 1902-1910)

Jaddiel Díaz Frene
Instituto Nacional de Antropología e Historia

LA HISTORIA GRABADA.
UNA PESQUISA ENTRE LA LUPA Y LOS OÍDOS

En su edición del 23 de diciembre de 1889, el periódico *La Patria Ilustrada* informó a sus lectores de un suceso poco común: el comandante Joaquín Zendejas se había servido “de un fonógrafo Edison para conservar en él sus memorias de la Guerra de Intervención”.¹ El militar se sumaba a la lista de personas pudientes que aprovecharon la calidad alcanzada por la nueva máquina parlante, presentada por el mago de Menlo Park en la exposición parisina del año anterior, para inmortalizar su voz.²

¿Cuáles fueron los usos de aquel cilindro recubierto de cera dura? ¿Se llegó a escuchar en los múltiples salones capitalinos

Fecha de recepción: 18 de septiembre de 2021

Fecha de aceptación: 21 de marzo de 2023

¹ *La Patria Ilustrada* (23 dic. 1889), p. 603.

² Este artículo es producto del proyecto institucional “Fonógrafos imperiales y voces nacionales. La historia de un país en cera dura (México, 1877-1910)”, auspiciado por el Instituto Nacional de Antropología e Historia de México.

dedicados al disfrute de las grabaciones fonográficas? ¿Sólo fue consagrado a los oídos de familiares y allegados? Hasta donde sabemos, el fonograma, que hoy fuese una de las obras pioneras de la historia oral o, al menos, grabada, se perdió en el tiempo con las palabras de Zendejas, sin dejar otro rastro que la citada nota periodística.

Tuvo que transcurrir algo más de una década para que el público mexicano tuviera acceso a una grabación que relatara los eventos de la intervención francesa. El lunes 3 de noviembre de 1902, el *Semanario Literario Ilustrado* publicó un anuncio mediante el cual se invitaba a “toda persona” que tuviera un fonógrafo para que pasara a la “Cerca de Santo Domingo, número 12”, donde radicaba un “taller mecánico para aparatos eléctricos y científicos a comprar los fonogramas más acreditados de episodios históricos y nacionales de actualidad por Julio Ayala”.³ Específicamente, la publicidad mencionaba una serie titulada *Recuerdos de la Intervención*, conformada por las siguientes grabaciones: “1. Salida de las tropas francesas de la capital, 2. Prisión de Maximiliano en el Convento de Capuchinas, 3. Fusilamiento de Maximiliano, Mejía y Miramón en el Cerro de las Campanas.”⁴

A diferencia de Zendejas, Julio Ayala no había sido un protagonista de la intervención francesa. Se trataba de un actor de teatro dedicado a los avatares de un taller de fonógrafos y bicicletas, que tuvo el suficiente olfato comercial para entrar al negocio de las grabaciones. Junto a un grupo de colegas, sobre todo actores y cantantes, algunas máquinas parlantes y un improvisado estudio con los artefactos necesarios para producir

³ *Semanario Literario Ilustrado* (3 nov. 1902), p. 740. Sobre Julio Ayala véase DUEÑAS, “La magia del fonógrafo”; DÍAZ FRENE, “A las palabras ya no se las lleva el viento”, p. 291; DÍAZ FRENE, “Entre hojas volantes y máquinas parlantes”, pp. 25-31.

⁴ Por último, se anunciaba la venta de “piezas de cantos populares, piezas de música profana y religiosa”, *Semanario Literario Ilustrado* (3 nov. 1902), p. 740.

efectos sonoros, el creativo empresario logró poner en escena diversos sucesos del pasado mexicano.

El éxito que tuvieron sus episodios históricos condujo a Ayala a realizar, en el ocaso del porfiriato, diversos contratos con compañías estadounidenses para sacar al mercado miles de copias de estos fonogramas. Estas fuentes conforman hoy un valioso arsenal de relatos complejos para desentrañar, a inicios del siglo xx, las relaciones entre la cultura popular, la memoria histórica y las tecnologías sonoras.

En un acto de recepción que mezclaba el interés por la historia y el placer provocado por la experimentación de una nueva experiencia sensorial, los cilindros y los discos lograron transportar a los oyentes hacia los sucesos que narraron. Los más crédulos pudieron pensar que las grabaciones habían sido realizadas en vivo y en directo y que, por tanto, estaban escuchando los cañonazos de la batalla del 5 de mayo, los estruendos de los disparos del pelotón de fusilamiento contra Maximiliano o los diálogos de la princesa Agnes Salm Salm con Benito Juárez. Los sonidos brindaban una experiencia nueva para imaginar el pasado, pero también para viajar en el tiempo.

En esta investigación, los fonogramas de Ayala no serán considerados sólo como formas creativas de poner en escena hechos centrales de la intervención francesa, sino también como eficientes medios de comunicación que entrelazaban redes de negocios entre cantantes, actores, comerciantes nacionales y empresas discográficas de alcance global como Victor Talking Machine Company y Columbia Phonograph. Gracias a sus amplios procesos de circulación y consumo, estas fuentes particulares lograron incidir en las prácticas y mecanismos mediante los cuales varias generaciones de mexicanos debatieron e imaginaron un capítulo central de su devenir.⁵

⁵ Los límites temporales que enmarcan los derroteros de este artículo han quedado establecidos teniendo en cuenta dos sucesos: la grabación de los primeros

En el primer apartado de este artículo me enfocaré en indagar la vida de Julio Ayala como mecánico e inventor en el taller de la Cerca de Santo Domingo, quien llegó incluso a patentar un diafragma para fonógrafo. Esta faceta de la vida de nuestro personaje permitirá acceder a una historia de la tecnología al sur del río Bravo protagonizada por emprendedores, hasta ahora desconocidos, que si bien no crearon nuevas máquinas, sí las adaptaron a las necesidades de sus sociedades, mejorando, en muchas ocasiones, el funcionamiento de los artefactos y ofreciendo soluciones novedosas.

En un segundo segmento me adentraré en otro ámbito del quehacer del intrépido Ayala: el de los fonogramas. Debo confesar que mi objetivo central será reconstruir la evolución de sus grabaciones y los cambios ocurridos en este negocio desde los inicios en su taller de bicicletas y fonógrafos a inicios del siglo xx hasta la impresión de sus famosos episodios a cargo de los técnicos de la Victor Talking Machine Company y Columbia Phonograph. ¿Cómo cambiaron los títulos de los cilindros y discos grabados por Julio Ayala? ¿Quiénes conformaron su equipo de actuación? Son éstas algunas de las preguntas que me servirán como brújula en esta pesquisa donde, contradictoriamente, sobresalen más las sinfonías del silencio que las endebles notas de los indicios.

Un tercer acápite estará dedicado al análisis del primer fonograma de su famosa serie histórica titulada *Recuerdos de la Intervención Francesa*, grabada, producida y vendida por Ayala desde 1902 en su humilde taller. En esta ocasión accederemos a la versión grabada en 1910 por la empresa Columbia Phonograph y comercializada, oportunamente, como parte de una colección de discos patrióticos en el centenario de la Independencia.

cilindros de la serie *Recuerdos de la Intervención*, en 1902, y la producción de una versión de estos fonogramas a cargo de las empresas discográficas estadounidenses Columbia Phonograph y Victor Talking Machine Company, en 1910.

Mi estrategia metodológica para analizar la narración teatralizada de Julio Ayala y su equipo consistirá en interrogar el fonograma cruzándolo con un amplio abanico de fuentes de la época. Mediante esta operación no sólo podemos hallar posicionamientos políticos y silencios, sucesos recalcados y voces olvidadas en el guion de Julio Ayala, sino también aprehender las características de su singular fórmula sonora para representar el pasado.

En esta última cuestión vale la pena detenerse. Como es sabido, en las últimas décadas historiadores como Hayden White⁶ y Ranahit Guha,⁷ han puesto en evidencia, desde diferentes fuentes, geografías y campos de estudio, cómo la forma en que estructuramos las narraciones sobre el pasado incide en sus significados y lecturas, una situación que les permitió a muchos seguidores del giro lingüístico adelgazar y, en ocasiones, borrar las fronteras entre la historia y la literatura, poniendo en riesgo la autonomía y la existencia misma de la disciplina. Estos debates llenaron miles de páginas y horas de congresos, ubicando la escritura académica como la moldeadora principal de las conciencias colectivas sobre el ayer, algo muy difícil de creer sobre todo en el contexto latinoamericano, donde los relatos académicos eran consumidos en circuitos letrados y un amplio margen de la población carecía de instrucción o no tenía el hábito de la lectura. Imaginemos esta situación en el México de Julio Ayala. En 1900, 53.54% de los mexicanos no sabía leer ni escribir y en 1910, cuando Columbia Phonograph produjo la serie sobre la intervención que analizaremos en este artículo, el porcentaje de analfabetos apenas se había reducido a 49.72 por ciento.⁸

Los instructivos fonogramas, con su sentido alternativo de las historias tradicionales, emanadas casi siempre de plumas

⁶ WHITE, *Metahistoria*.

⁷ GUHA, *Las voces de la historia*.

⁸ *Estadísticas sociales del Porfiriato*, p. 125.

profesionales, parecen haber sobrevivido para hacernos reflexionar sobre la necesidad de estudiar otras escrituras del pasado, en este caso ni impresas ni escritas, sino audibles y en un contexto de tránsito entre la cultura popular y la masiva. Sus usos sociales nos conducen, por tanto, a complejos procesos sensoriales y recursos paratextuales que pusieron fin, dos décadas antes de la creación de la radio, a la supremacía de la mirada y la letra impresa para dar paso a una revolución de la escucha y la reproducción eléctrica de los sonidos.

El llamado de atención para interpretar el pasado desde los tímpanos no es nuevo. Ya en 1977, un siglo después de que Thomas Alva Edison patentara su fonógrafo, el historiador argelino francés Jaques Attali nos había regalado la siguiente reflexión: “Desde hace veinticinco siglos el saber occidental intenta ver el mundo. Todavía no ha comprendido que el mundo no se mira, se oye. No se lee, se escucha”.⁹ Ante la indiferencia de los historiadores denunciada por Attali, cada día más superada, Julio Ayala se nos presenta como una especie de Domenico Scandella de la modernidad acústica latinoamericana, un hombre olvidado por la historiografía, cuya vida, trabajo y voz nos dan acceso a una microhistoria sonora del México porfiriano.¹⁰

El protagonismo y la efectividad de los soportes audibles que grabó pueden quedar en entredicho si no se rescatan o ponen de manifiesto sus posibles procesos de circulación y consumo. El colofón de este artículo estará dedicado precisamente a ir en busca de indicios que nos permitan reconstruir el complejo campo de prácticas y espacios públicos que hicieron posible, a inicios del siglo xx, la recepción de estas particulares representaciones sonoras.

⁹ ATTALI, *Ruidos*, p. 12.

¹⁰ GINZBURG, *El queso y los gusanos*.

INVENTOR Y MECÁNICO DE FONÓGRAFOS.
LOS APORTES DE UN TALLER

Una de las principales vías para acceder al taller de Julio Ayala es una fotografía del exterior, tomada desde la acera de enfrente. En la imagen, publicada en el *Semanario Literario Ilustrado*, se puede apreciar la entrada de un pequeño local en forma de arco. La puerta parece ocupar la mitad de la fachada, dejando espacio a dos angostas paredes a cada lado, en las que pueden leerse apretados anuncios que descienden casi desde la cornisa. A la derecha de la entrada, Ayala mandó a escribir el siguiente mensaje: “Esta casa se encarga de toda clase de composturas de fonógrafos, cinematógrafos, bicicletas, máquinas de escribir y toda clase de aparatos mecánicos y científicos”.¹¹ A su vez, en la pared de la izquierda se informaba la venta de “fonogramas de canto, verso y música por los mejores cantantes populares grabados en cilindros de marca Edison”.¹²

El fotógrafo había captado el negocio en plena actividad. En la acera esperaban varios clientes con bicicletas, mientras el dueño atendía a una mujer que llevó un fonógrafo. Tal vez estaba averiado o la dueña precisó incorporarle algunos de los aditamentos ofrecidos por el dueño del taller. Por esos años, las mujeres no sólo acostumbraban a disfrutar de las máquinas parlantes en la tranquilidad del hogar, sino que también tenemos noticias de empresarias que los rentaban en las calles. Luz Escobar, una de estas emprendedoras, llegó tener en 1903 dos artefactos en explotación.¹³

Según las revelaciones del nitrato de plata, don Julio pudo estar cercano a los 40 años. Era un hombre bajo de estatura y en algunas ocasiones se dejaba crecer la barba. Solía vestir con

¹¹ *Semanario Literario Ilustrado* (1^o dic. 1902).

¹² *Semanario Literario Ilustrado*, México (1^o dic. 1902).

¹³ DÍAZ FRENE, “Fonógrafos imperiales y voces nacionales”.

Imagen 1



Semanario Literario Ilustrado (4 mayo 1903), p. 191.

pantalón oscuro, chaleco y camisa blanca, pero su prenda más peculiar era una boina que nunca se quitaba para trabajar y enfrentar la cámara.

Su versatilidad era indudable. Como mecánico e inventor, Ayala no sólo se dedicaba a reparar todo tipo de artefactos, sino que también perfeccionó y creó determinadas piezas y accesorios. En un anuncio publicado el lunes 4 de mayo de 1903, se informó a los clientes capitalinos que en su local, además de realizarse “todo género de trabajos relativos a latonería, tornería, fundición, dorado, plateado y nikelado”, tenían “especialidad para la fabricación de barandillas, Fuente, adaptables á toda clase de fonógrafos”.¹⁴ Para ofrecer confianza a sus posibles compradores e ilustrar las características de este producto, el mecánico se retrató junto a una de sus barandillas.

¹⁴ *Semanario Literario Ilustrado* (4 mayo 1903), p. 191.

Insatisfecho con los detalles mostrados en la fotografía, ese mismo mes el fabricante volvió a contratar los servicios del *Semanario Literario Ilustrado* para insertar una imagen sólo de la barandilla Fuente número 2, diseñada para soportar una “máquina Víctor”.¹⁵ Se vendía con un “estuche elegante” a un precio que fluctuaba entre 32 y 35 pesos.¹⁶ Teniendo en cuenta el costo del producto y las características de la publicación en la que insertaba la publicidad, podemos inferir que Ayala se dirigía a clientes de considerable poder adquisitivo, ya que con ese precio, incluso menos, era posible conseguir un artefacto sonoro de los más económicos. Tres años antes, por ejemplo, la Agencia Americana utilizó las páginas del diario *El Chisme* para proponer fonógrafos Edison a 18 pesos y grafófonos a 15 pesos.¹⁷ Como vimos en el acápite anterior, en marzo de 1902 la empresa Morales Cortázar, una de las competidoras más fuertes del negocio de don Julio, puso a la venta, por sólo 30 pesos, un llamativo paquete que incluía un grafófono y 12 cilindros, 8 que contenían piezas musicales y cuatro vírgenes para que el cliente pudiera experimentar.¹⁸

Para el mecánico, la venta de una barandilla podía ser suficiente para resolver uno de sus principales gastos cotidianos: el costo de la renta del taller. Según el contrato de arrendamiento Ayala pagaba 20 pesos plata efectiva al mes por ocupar la accesorio letra A de la casa número 3 de la calle de la Cerca de Santo Domingo. Una cláusula manuscrita agregada al documento original manifestaba que la renta del local era para uso exclusivo

¹⁵ *Semanario Literario Ilustrado* (25 mayo 1903), p. 239.

¹⁶ *Semanario Literario Ilustrado* (25 mayo 1903), p. 239.

¹⁷ *El Chisme* (5 mar. 1900), p. 4.

¹⁸ *El País* (12 mar. 1902), p. 3. Desarrollo un análisis más profundo sobre los salarios, el precio de las máquinas parlantes y las diversas estrategias de adquisición y recepción en el siguiente trabajo: DÍAZ FRENE, “¿Cuánto por una máquina parlante?”.

Imagen 2



Semanario Literario Ilustrado (25 mayo 1903), p. 239.

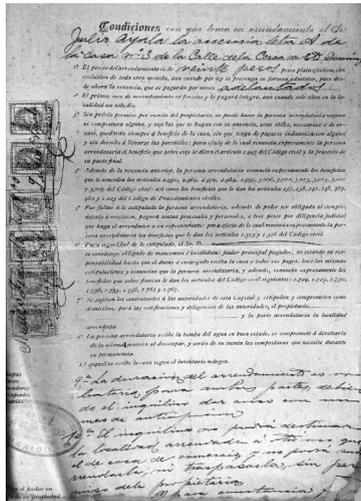
como “casa de comercio”.¹⁹ Desconozco si para 1903 el arrendatario continuaba pagando el mismo precio por la accesoría.

Quienes poseyeron un fonógrafo Home Edison antiguo podían adquirir una barandilla más económica. La versión básica era cotizada a 16 pesos.²⁰ Sin embargo, el importe aumentaba 6 pesos si el cliente necesitaba que se incluyeran lámparas. Es posible que quienes solicitaran este extra fueran, en general, los fonografistas ambulantes, quienes solían trabajar hasta altas horas de la noche, a pesar de las protestas de algunos ciudadanos que se sentían incómodos con los chillidos de los artefactos. Tanto en la imagen de la barandilla para la máquina Victor como la elaborada para el fonógrafo Home de Edison, podían

¹⁹ AGN, Instituciones Gubernamentales: época moderna y contemporánea, Órganos Autónomos y Archivos Judiciales, Tribunal Superior de Justicia del Distrito Federal, Siglo xx, Archivo Histórico, 1900/ c. 0048.

²⁰ *Semanario Literario Ilustrado* (19 ene. 1903), p. 53.

Imagen 3



AGN, Instituciones Gubernamentales: época moderna y contemporánea, Organos Autónomos y Archivos Judiciales, Tribunal Superior de Justicia del Distrito Federal, Siglo xx, Archivo Histórico, 1900, c. 0048.

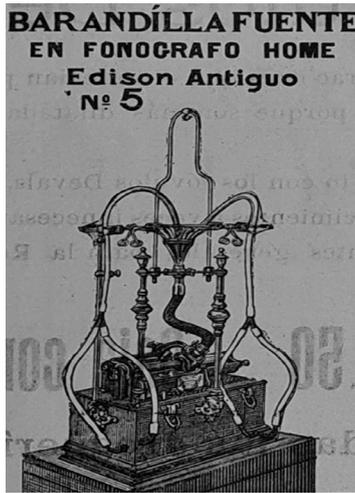
apreciarse múltiples audifonos de látex, los cuales solían pasar de oídos en oídos cada día, deleitando a cientos de mexicanos emocionados por escuchar innumerables piezas de factura nacional e internacional, entre las que figuraban, por supuesto, los episodios históricos de don Julio Ayala.

Además de las publicitadas barandillas, el taller de la calle Santo Domingo sacó al mercado, en junio de 1903, otro accesorio dirigido a los propietarios de máquinas parlantes. Se trataba del diafragma sordo, calificado como “la última novedad descubierta por el mecánico mexicano Julio Ayala”.²¹

La relevancia de este nuevo invento fue tal, que su creador dirigió un escrito a la Secretaría de Fomento solicitando la patente

²¹ *Semanario Literario Ilustrado* (22 jun. 1903), p. 239.

Imagen 4



Semanario Literario Ilustrado (19 ene. 1903), p. 53.

para obtener el privilegio de su explotación. Ante la novedad, un reportero de *El tiempo* visitó los “talleres” de Ayala para saber más de la pieza que tenía “por objeto recoger las ondas sonoras que se pierden en el diafragma de Edison, y son oídas sin necesidad del audífono”.²² Según la crónica, publicada el 3 de mayo de 1903, el periodista pudo comprobar la eficacia de la innovación, a la cual el inventor había dedicado dos años de “labor prolija”:²³

Hemos tenido la oportunidad de visitar sus talleres y de observar los efectos del nuevo diafragma, y hemos quedado sorprendidos gratamente.

La precisión y claridad con que se oye lo grabado en los tubos, es la última palabra acerca del maravilloso invento del fonógrafo.

²² *El Tiempo* (3 mayo 1903), p. 2.

²³ *El Tiempo* (3 mayo 1903), p. 2.

El aparato es muy sencillo: consiste en una caja acústica de forma especial, que combinada con otras piezas, hace que el sonido se distribuya por dos repercutores distintos, yendo ambos a unirse en el tubo de conexión, produciendo el efecto de polifono, y haciendo percibir hasta el más insignificante detalle.

Dicho diafragma es de más fácil manejo, más resistente, y no hay peligro de que se descomponga, pues como todas sus piezas van por separado, la que inutilice, puede reponerse con un costo insignificante.

Además, es adaptable a todo fonógrafo de brazo hasta ahora conocido y los que explotan esos aparatos, de hoy en adelante no se verán defraudados en sus intereses, por los curiosos que cerca del aparato, oyen cuanto se reproduce en los audífonos.²⁴

No se equivocaba el reportero al anunciar que las mayores implicaciones del nuevo diafragma se verían reflejadas “en los que explotan esos aparatos”, en referencia a los comerciantes de sonidos que recorrían la ciudad ofreciendo la posibilidad de escuchar las más famosas grabaciones del momento por unos pocos centavos.²⁵ Sin embargo, su análisis de los efectos resultaba superficial.

El cronista obviaba, por ejemplo, que la mejora en la calidad de los sonidos haría desestimar las múltiples demandas contra los chillidos producidos por los fonógrafos callejeros. Ya a finales del siglo XIX, un reportero del periódico *El Popular* había denunciado esta situación, llegando a pedir la intervención de la policía:

Un dueño de fonógrafos que tiene su establecimiento por las calles de Victoria ó San Agustín, se va todas las noches, á eso de las once

²⁴ *El Tiempo* (3 mayo 1903), p. 2.

²⁵ Véase DÍAZ FRENE, “Fonógrafos ambulantes en tiempos de don Porfirio”.

hasta la calle de Tecali ó alguna otra del rumbo, dando con la bocina unos chillidos tan molestos.

Que los gendarmes le prohíban seguir haciendo uso tan indebido de su bocina.²⁶

Otro asunto relevante en las observaciones del periodista apunta al desuso que podían tener los audífonos utilizados por los clientes de los fonografistas ambulantes. Sin embargo, debe resaltarse que la inutilidad de estos accesorios ante la capacidad polifónica del diafragma sordo de Ayala, además de alejar a los intrusos y cambiar estas formas comerciales de recepción, de una experiencia individual a otra colectiva, resolvería una de las mayores preocupaciones enfrentadas por las autoridades capitalinas: la transmisión de enfermedades auditivas. Desde 1895 habían aparecido en algunos rotativos los casos de individuos que aseguraban haber contraído una infección en los oídos luego de haber sido cliente de algún fonografista ambulante. Esta situación condujo al consejo de salubridad capitalino a orientar, el 13 de abril de 1895, que todos los que “tienen licencia para la explotación de esos aparatos y á los que en lo sucesivo la soliciten, que deben llevar consigo una solución de ácido bórico al 4% a fin de desinfectar las boquillas” “antes y después que las personas hagan uso de ellas”.²⁷

En el colofón de su artículo titulado “Notable invento de un mexicano. El más perfecto diafragma para fonógrafos. Reformas al de Edison”, el reportero de *El Tiempo* señalaba que en la “actualidad” Ayala se encontraban estudiando “la construcción de otro diafragma”, también sordo, “para toda clase de grafófonos”.²⁸ El inventor tenía la intención “de que no solamente los que explotan audiciones fonográficas” pudieran

²⁶ *El Popular* (10 mar. 1989), p. 2.

²⁷ AHCM, Secretaría del Ayuntamiento Constitucional de México, sección *Policía*, vol. 3639, exp. 1103.

²⁸ *El Tiempo* (3 mayo 1903), p. 2.

“obtener las ventajas de su invento, sino también las familias que poseen un aparato”.²⁹

Si revisamos las peticiones dirigidas al cabildo de la ciudad por los interesados en explotar máquinas parlantes por las calles de la ciudad, la distinción realizada por el inventor y transmitida por el cronista, no nos resulta sorprendente. Un elevado porcentaje de comerciantes de sonidos acreditaron la posesión de fonógrafos Edison con diferentes modelos. Hasta el momento, sólo he podido hallar una solicitud de licencia por parte del propietario de un fonógrafo, artefacto sonoro patentado por Alexander Graham Bell en 1886.³⁰

Debo decir que me ha sido imposible encontrar algún registro de la patente de Julio Ayala. Al menos no quedaron indicios de ella en el fondo *Patentes y Marcas* del Archivo General de la Nación. Sin embargo, gracias a este acervo documental podemos saber que otros innovadores pudieron, a fines del periodo porfiriano, registrar sus aportes a las tecnologías sonoras. Así lo hicieron en 1908 los hermanos Ponce de León, relojeros residentes en Puebla, quienes crearon una nueva bocina de fonógrafos,³¹ y José I. Echegaray, con domicilio en el número 1134 de la calle capitalina del Montepío Viejo, Dirección General de Instrucción Primaria, quien patentó “una nueva máquina parlante” a la que llamó “fonógrafo Foto-eléctrico”.³²

Estos inventores, al igual que el versátil protagonista de este artículo, nos dan acceso a otra historia de la tecnología en la que, como planteamos en la introducción, los mexicanos, lejos de haberse constreñido al papel de receptores, activos o no, de los artefactos producidos por las grandes potencias, se presentan

²⁹ *El Tiempo* (3 mayo 1903), p. 2.

³⁰ El nombre de este fonografista era Trinidad Rivero y presentó su solicitud el 21 de noviembre de 1901. AHCM, Secretaría del Ayuntamiento Constitucional de México, sección *Policía*, exp. 1384.

³¹ AGN, *Patentes y Marcas*, leg. 5, exp. 21.

³² AGN, *Patentes y Marcas*, leg. 5, exp. 18.

como innovadores sagaces que lograron combinar una imaginación desbordante con una conciencia plena acerca de las necesidades de sus tiempos y su pueblo.

LA GRABACIÓN DE EPISODIOS NACIONALES.
DE LA CERCA DE SANTO DOMINGO A LAS COMPAÑÍAS
ESTADOUNIDENSES

A la vez que desarrolló una prolífera carrera como mecánico e inventor, Julio Ayala no descuidó su trabajo como actor de teatro y creador principal de decenas de fonogramas que se convirtieron en éxitos indiscutibles dentro de los catálogos porfirianos. Para inicios del siglo xx, su repertorio sonoro, lejos de reducirse a los eventos de la intervención francesa, incluía decenas de grabaciones sobre el proceso independentista. Entre las fuentes que nos permiten conocer la oferta de su taller mecánico se encuentra el siguiente anuncio del 18 de mayo de 1903:

Único en la república que graba piezas para fonógrafo que comprenden los episodios más notables de la historia de México, desde la época de la Independencia, comprendiendo la primera serie cuatro partes del glorioso grito: la primera en el pueblo de Dolores, la segunda en el Castillo de Granaditas, la tercera la celebración del aniversario en México, y la cuarta, discursos y desfile de la columna de honor, siendo estas dos últimas susceptibles de variación cada año; la batalla en el Monte de las Cruces, dos partes muy interesantes, dos partes de la llegada del Ejército de Hidalgo á Santa Fe; dos partes de la Batalla del Puente de Calderón; tres partes del Fusilamiento de Hidalgo comprendiendo la traición de Elizondo en las Norias de Baján, el fusilamiento de los principales héroes y el fusilamiento del Padre de la Independencia.³³

³³ *Semanario Literario Ilustrado* (18 mayo 1903), p. 233.

Una rápida mirada a los títulos grabados y vendidos por Ayala revela su intención de explotar comercialmente el nacionalismo mexicano, sobre todo, los sucesos y personalidades de su proceso fundacional. A mi juicio, el asunto más destacable en el anuncio publicitario es la aclaración realizada sobre la variación del contenido de algunos fonogramas “cada año”.³⁴ ¿Por qué el actor hacía transformaciones anuales sólo en los cilindros sobre dos sucesos específicos, en este caso “la celebración del aniversario en México” y el “desfile de la columna de honor”? ¿Cuáles factores influían en las versiones sonoras? ¿Atendía Ayala a la demanda de sus clientes o tomaba más en cuenta las políticas gubernamentales sobre las celebraciones de la independencia? ¿También los fonogramas sobre la intervención francesa sufrieron transformaciones en la medida en que el gobierno porfiriano intensificó la construcción pública del mito juarista?

Al mes siguiente, el actor y mecánico pagó un anuncio comercial con mejores estrategias tipográficas que hacían relucir su nombre y la frase que simplificaba el plato fuerte de su catálogo: “Episodios Históricos Nacionales”. Esta vez se publicitaban los siguientes títulos:

– Piezas humorísticas, religiosas y reproducción de batallas.

– La segunda serie de la gran colección de piezas originales de Julio Ayala, comprende de la época de Morelos: dos partes de la toma de Chilpancingo, tres del sitio de Cuautla, dos de la muerte de Don Leonardo Bravo y la prisión y fusilamiento del caudillo.³⁵

La grabación de diversos episodios biográficos sobre el patriota Leonardo Bravo ponía en evidencia no sólo la diversidad de sucesos y personajes abordados por Ayala y su equipo de

³⁴ *Semanario Literario Ilustrado* (18 mayo 1903), p. 233.

³⁵ *Semanario Literario Ilustrado* (18 mayo 1903), p. 233.

trabajo, sino también el interés en figuras que no ocupaban un lugar central en el panteón nacional de héroes.

Uno de los documentos más relevantes para acceder al amplio repertorio del taller de la calle de la Cerca de Santo Domingo es una carta enviada por Rafael Cabañas, representante en México de la National Phonograph, a su superior Mr. Walter Stevens, manager del Foreign Department de la compañía edisoniana. En la misiva, firmada el 5 de abril de 1904, Cabañas, al informar sobre el mercado de grabaciones mexicanas, reconocía que el repertorio de los episodios nacionales, los cuales calificaba como “sketches from Mexican history”, contenía cerca de 100 títulos, de los cuales él había seleccionado 20 éxitos: “The National Episodes repertoire consists of about 100 selections, of which we have selected 20 best sellers”.³⁶ Aunque no hizo una alusión explícita a Julio Ayala, el remitente admitía su aprecio al trabajo de excelencia realizado en estas grabaciones de factura nacional: “They are made only by one man and his assistants here, who make a specialty of this work for wax records”.³⁷

¿Qué pasó con aquella veintena de *best-sellers* referida por Rafael Cabañas? Llama la atención que los episodios de Ayala no figuraran entre los 37 cilindros del nuevo catálogo de grabaciones extranjeras de la National Phonograph, anunciado en enero de 1905, en la revista *The Edison Phonograph Monthly*, a pesar de las alusiones a su amplia popularidad.³⁸ No obstante, sabemos que Cabañas informó a su superior que le había pagado a Ayala la suma de 400 pesos por la grabación de 20 fonogramas históricos, entre ellos, seguramente, la clásica serie *Recuerdos*

³⁶ Letter from Rafael Cabañas to Walter Stevens on April 5, 1904. Arreola Family Collection of Mexican and Cuban Cylinders in the Lynn Andersen Collection. Consultada en el sitio: cylinders.library.ucsb.edu

³⁷ Letter from Rafael Cabañas to Walter Stevens on April 5, 1904. Arreola Family Collection of Mexican and Cuban Cylinders in the Lynn Andersen Collection. Consultada en el sitio: cylinders.library.ucsb.edu

³⁸ *The Edison Phonograph Monthly* (ene. 1905), p. 4.

Imagen 5



Edison gold moulded cylinder record, c. 1904.³⁹

*de la intervención.*⁴⁰ Tal vez, el propio don Julio, quien mostró recelo por sus grabaciones, estuvo en desacuerdo con los tratos comerciales ofrecidos posteriormente por la empresa estadounidense o los directivos de la National Phonograph; desconocedores de la realidad mexicana, no confiaron en su éxito.⁴¹

Lo cierto es que el aparente desinterés de la National Phonograph por los exitosos fonogramas de Ayala contrastó con la actitud que mantuvieron los *scouts* de la compañía estadounidense Columbia Phonograph, quienes vieron en las celebraciones del centenario un momento oportuno para relanzar al mercado las famosas escenificaciones del pasado. El jueves 19 de septiembre de 1910, el periódico *El País* publicó una colección de “discos

³⁹ Imagen y descripción tomadas del sitio: <https://www.britannica.com>

⁴⁰ Letter from Rafael Cabañas to Walter Stevens on April 5, 1904. Arreola Family Collection of Mexican and Cuban Cylinders in the Lynn Andersen Collection. Consultada en el sitio: cylinders.library.ucsb.edu

⁴¹ Lo cierto es que en la colección de cilindros atesorada en la biblioteca de la Universidad de California en Santa Bárbara, sólo aparece un fonograma de la compañía de Edison con los famosos episodios históricos. Se trata de la escenificación sonora de la Batalla del 5 de mayo, la cual fue grabada años más tarde en un Edison Blue Amberol Record. Esta grabación puede ser consultada en la siguiente dirección: <http://cylinders.library.ucsb.edu>

patrióticos” en la que sobresalían 19 fonogramas dedicados a la historia nacional, todos realizados por Julio Ayala.⁴² Los discos dedicados a la intervención francesa abordaron episodios diversos, desde el sitio de Querétaro hasta la muerte y los delirios del general Zaragoza. La batalla del 5 de mayo, por su parte, ocupó una serie de cuatro grabaciones. Según el anuncio, cada disco doble de diez pulgadas, con una pieza por cada lado, tenía un costo de 1.75 pesos.

¿Qué diferencias hubo entre los fonogramas producidos y vendidos en 1902 sobre la intervención francesa y la nueva versión de la serie? Un primer asunto a destacar es el número de episodios, tema en el que encontramos contradicciones. Por una parte, los anuncios publicitarios sobre los “discos patrióticos para el centenario” con el sello Columbia informaron a los posibles clientes que la serie *Recuerdos de la intervención* estaba dividida en cuatro partes.⁴³ Sin embargo, al localizar estas grabaciones en diversos acervos, tanto en Estados Unidos como en México, sólo aparecen tres discos y cada uno conserva los mismos títulos de los fonogramas grabados en el taller de la Cerca de Santo Domingo, a inicios del siglo xx.

Una segunda cuestión que no podemos pasar por alto es si pudieron existir cambios sustanciales entre una y otra versión de la serie. Desafortunadamente, se trata de una respuesta que quedará en suspenso hasta que se tenga acceso a los registros de los cilindros. Sin embargo, debemos resaltar que el cambio de este formato al disco plano le dio la posibilidad al actor y guionista de contar con un minuto más de grabación para cada episodio. También, en 1910, Ayala pudo tener a su disposición un mayor número de canciones y efectos sonoros para complejizar sus representaciones sonoras.

⁴² *El País* (19 sep. 1910), p. 8.

⁴³ *El País* (1^o sep. 1910), p. 8.

Imagen 6



Discography of American Historical Recordings, Universidad de California, Santa Bárbara, Estados Unidos.⁴⁴

Otra de las compañías fonográficas que se interesó en las escenificaciones sonoras fue la Victor Talking Machine Company. La empresa, que logró aglutinar un amplio repertorio de discos de música mexicana, apostó por el talento de Ayala y sus colaboradores para grabar decenas de episodios. Gracias a los registros de la Discography of American Historical Recordings, organizados por la Universidad de California (Santa Bárbara), podemos conocer los títulos y las matrices, así como los soportes, las fechas de grabación y los participantes. Véase el cuadro 1.

¿Qué nos revelan estos datos? En primer lugar, ilustran la gran cantidad de grabaciones realizadas por la Victor Talking Machine, pero también por Columbia Phonograph; además, ponen de manifiesto el amplio mercado que tenían en la sociedad mexicana los fonogramas históricos sobre la independencia y la intervención francesa. Indudablemente, la efervescencia nacionalista provocada por los festejos del centenario del Grito de Dolores había catalizado el deseo de escuchar y poseer los

⁴⁴ Consultada en el sitio: <https://adp.library.ucsb.edu> el 6 de mayo de 2021.

Cuadro 1

<i>Número de matriz</i>	<i>Tipo de soporte</i>	<i>Fecha de grabación</i>	<i>Título</i>	<i>Actores</i>
O-563	Disco de 10 pulgadas	22 nov. 1910	<i>Batalla del 5 de mayo</i>	Julio Ayala; Rafael Herrera Robinson; Maximiliano Rosales.
O-564	Disco de 10 pulgadas	22 nov. 1910	<i>Batalla del 5 de mayo</i>	Julio Ayala; Rafael Herrera Robinson; Maximiliano Rosales.
O-565	Disco de 10 pulgadas	22 nov. 1910	<i>Batalla del 2 de abril</i>	Julio Ayala; Rafael Herrera Robinson; Maximiliano Rosales.
O-566	Disco de 10 pulgadas	22 nov. 1910	<i>Batalla del Monte de las Cruces</i>	Julio Ayala; Rafael Herrera Robinson; Maximiliano Rosales.
O-567	Disco de 10 pulgadas	22 nov. 1910	<i>Batalla del Monte de las Cruces</i>	Julio Ayala; Rafael Herrera Robinson; Maximiliano Rosales.
O-568	Disco de 10 pulgadas	22 nov. 1910	<i>Batalla del 5 de mayo</i>	Julio Ayala; Rafael Herrera Robinson; Maximiliano Rosales.
O-569	Disco de 10 pulgadas	22 nov. 1910	<i>Batalla del 5 de mayo</i>	Julio Ayala; Rafael Herrera Robinson; Maximiliano Rosales.
O-570	Disco de 10 pulgadas	22 nov. 1910	<i>Batalla del 2 de abril</i>	Julio Ayala; Rafael Herrera Robinson; Maximiliano Rosales.
O-571	Disco de 10 pulgadas	22 nov. 1910	<i>Batalla del 2 de abril</i>	Julio Ayala; Rafael Herrera Robinson; Maximiliano Rosales.

O-580	Disco de 10 pulgadas	24 nov. 1910	<i>Delirio y muerte del general Zaragoza</i>	Julio Ayala
O-581	Disco de 10 pulgadas	24 nov. 1910	<i>Recepción de los embajadores en el Palacio Nacional</i>	Ayala y Compañía
O-582	Disco de 10 pulgadas	25 nov. 1910	<i>Batalla: Grito de Dolores</i>	Julio Ayala; Rafael Herrera Robinson; Maximiliano Rosales.
O-583	Disco de 10 pulgadas	25 nov. 1910	<i>Batalla: Grito de Dolores</i>	Julio Ayala; Rafael Herrera Robinson; Maximiliano Rosales.
O-584	Disco de 10 pulgadas	25 nov. 1910	<i>La jura de la bandera</i>	Ayala y Compañía
O-585	Disco de 10 pulgadas	25 nov. 1910	<i>Aniversario del Grito de Dolores</i>	Ayala y Compañía
O-586	Disco de 10 pulgadas	25 nov. 1910	<i>Maniobras militares en el Molino del Rey</i>	Ayala y Compañía
O-595	Disco de 10 pulgadas	28 nov. 1910	<i>Entrevista de Hidalgo y Morelos</i>	Julio Ayala; Rafael Herrera Robinson; Maximiliano Rosales.

Fonogramas producidos por Victor Talking Machine Company.

Discography of American Historical Recordings, Universidad de California, Santa Bárbara, Estados Unidos. Información consultada en el sitio: <https://adp.library.ucsb.edu> el 6 de mayo de 2021.

discos de diez pulgadas con las voces de los más excelsos protagonistas del pasado mexicano.

En segundo término, llama la atención las fechas en las que se produjeron las grabaciones, entre el 22 y el 28 de noviembre de 1910. No cabe duda de que Ayala y sus colaboradores se presentaron durante estos días en el improvisado estudio de grabación de Harry Oliphant Sooy, un técnico y cazatalentos contratado por la Victor Talking Machine para imprimir voces de músicos mexicanos.

Para ese entonces, Sooy tenía 43 años de edad. Había nacido en marzo de 1876, en New Lisbon, Burlington, Nueva York. Sus superiores no lo eligieron de forma azarosa para trabajar en México. Además de contar con una amplia carrera dentro de la empresa discográfica, el *scout* ya había mostrado su talento en territorio azteca. Gracias al intenso trabajo de grabación que realizó en el verano de 1907, pudo entregarle a su compañía 207 nuevos fonogramas de los más reconocidos artistas del país.

Sooy reconoció en su diario que el viaje realizado en 1907 había sido muy agradable, pero la expedición de 1910 estuvo marcada por el estallido de la Revolución: “The first trip we made to Mexico in 1907 I thought things were very nice and harmonious, but this trip was quite different, as the Mexican Revolution broke out while we were there”.⁴⁵ Desde los primeros días de noviembre, el *scout*, quien al igual que en la ocasión anterior pudo viajar acompañado de su esposa, atestiguó el odio popular hacia los estadounidenses en aquel contexto de confusión y ánimos exaltados. En sus memorias anotó que el 6 de noviembre un grupo de manifestantes sacaron los muebles del hotel St. Francis y los quemaron en la calle: “November 6, they took the furniture from the St. Francis Hotel and burnt it in the

⁴⁵ Sooy, *Memoir of my Career at Victor Talking Machine Company*, sin paginar. Consultada en los sitios <https://digital.hagley.org/> y <http://www.davidsarnoff.org>

Street”.⁴⁶ Dos días más tarde, otra “masa de gente” asedió el Hotel Porters, “el cual era estrictamente estadounidense” (“which was strictly American”) y tal vez por esta característica fue el elegido por Sooy y su esposa para alojarse. Desconozco si esta habitación u otro espacio del hotel pudo ser transformada en un improvisado estudio de grabación. Afortunadamente para la pareja y los demás huéspedes, la instalación fue apedreada, pero no invadida: “They stoned the place furiously, breaking nearly every window of the hotel, but none of the Mexicans attempted to enter”.⁴⁷

A pesar del ambiente antiyanqui, el técnico de la Victor, según sus propias palabras, pudo llevar a cabo las grabaciones sin contratiempos. Con un tono de soberbia y desprecio, hizo alusión en su diario a esta experiencia que, indudablemente, escribió para sus familiares y coterráneos.

Those demonstrations of hatred against the Americans did not affect my work of making the native records, which I was sent there for, to any great extent, although, I had a large American flag stretched in my working Laboratory. It seemed as long as I had the money to pay them for the records they made I got by very well [...].⁴⁸

Sorprende que, en su pintoresco relato, Sooy hubiera omitido, tal vez de forma conveniente, a cuánto ascendía el pago que los artistas mexicanos recibieron por su trabajo. Seguramente se

⁴⁶ SOOY, *Memoir of my Career at Victor Talking Machine Company*, sin paginar. Consultada en los sitios <https://digital.hagley.org/> y <http://www.davidsarnoff.org>

⁴⁷ SOOY, *Memoir of my Career at Victor Talking Machine Company*, sin paginar. Consultada en los sitios <https://digital.hagley.org/> y <http://www.davidsarnoff.org>

⁴⁸ SOOY, *Memoir of my Career at Victor Talking Machine Company*, sin paginar. Consultada en los sitios <https://digital.hagley.org/> y <http://www.davidsarnoff.org>

trató de un monto que no tenía en cuenta los números de copias que reproduciría la empresa.

Contar con esta información nos hubiera permitido conocer si existieron diferencias en las sumas pagadas, según el reconocimiento de los intérpretes y los géneros musicales a los que se dedicaban. Me pregunto, por ejemplo, si las grabaciones históricas de Ayala fueron mejor cotizadas que una canción popular, el corrido de un bandolero, una versión del himno, la marcha de una banda militar o el fragmento de una ópera. Lo cierto es que Sooy no hizo referencia alguna a don Julio Ayala, a pesar de la complejidad que implicaba la grabación de sus interpretaciones, en las que se combinaban efectos de disparos, redobles de tambores, piezas musicales y diálogos, una situación que debió obligarlo a buscar alternativas y poner en práctica sus conocimientos técnicos.

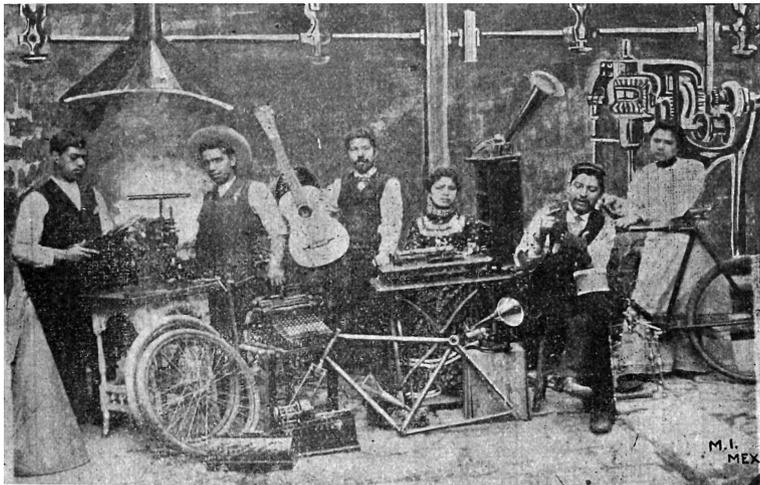
Un tercer asunto que podemos apreciar en los datos recabados en la *Discography of American Historical Recordings*, son los nombres de los actores que acompañaron a Ayala en los episodios grabados para la Victor. Se trata de Rafael Herrera Robinson y Maximiliano Rosales, quienes conformaron uno de los duetos más famosos de la cultura porfiriana.

Ambos personajes eran viejos conocidos del maestro de la ficción histórica. Gracias a un anuncio publicitario del 15 de diciembre de 1902, sabemos que desde esa fecha sus canciones eran vendidas en el taller mecánico de la Cerca de Santo Domingo.⁴⁹ También por ese entonces, Rosales y Robinson participaban en la grabación de los episodios nacionales, aunque desconocemos cuáles eran los personajes que interpretaron bajo la dirección de Ayala.

De aquellos días sobrevivió una foto en la que se muestra el interior del pequeño taller. Ayala es fácilmente reconocible debido al uso de su tradicional boina y es posible que el sujeto

⁴⁹ *Semanario Literario Ilustrado* (15 dic. 1902).

Imagen 7



Semanario Literario Ilustrado (3 nov. 1902), p. 740.

que porta la guitarra sea Maximiliano o Rafael. Sorprende la diversidad de artefactos que aparecen en el establecimiento, muchas veces convertido en estudio de grabación, entre los que destacan varios fonógrafos, bicicletas y máquinas de escribir. La presencia de mujeres en el equipo escénico puede entenderse luego de escuchar las grabaciones históricas, ya que Ayala en sus guiones involucraba a figuras femeninas.

Además de colaborar en las representaciones pretéritas, Rosales y Herrera se encontraron entre los artistas más grabados a lo largo de la primera mitad del siglo xx. Sus piezas no sólo se vendieron en las casas comerciales de Joaquín Espinosa y Morales y Cortázar, sino que también fueron ampliamente reproducidas por empresas estadounidenses como la National Phonograph, Columbia Phonograph y Victor Talking Machine Company.

La diversidad del repertorio del dueto mexicano abarcó una gran variedad de géneros. Sus catálogos incluyeron corridos de

bandoleros, como el de Macario Romero, obras de los aires nacionales compiladas y divulgadas desde el siglo XIX por Miguel Ríos Toledano y canciones de actualidad. En muchas ocasiones, ambos individuos mostraron sus dotes de actuación al recrear corridas de toros, presentaciones circenses y diálogos entre personajes populares a los que se integraban interpretaciones musicales. Una de sus obras maestras en cera dura fue la pieza teatral *Casamiento de indios*, grabada por la Victor y dividida en dos partes, la cual, según los registros de la Discography of American Historical Recordings, llegó a vender 6 129 copias.⁵⁰ Las facultades escénicas de ambos individuos, evidenciadas en su amplio catálogo, fundamentan el interés de Ayala para haber requerido sus servicios en varias oportunidades, a lo largo de la primera década del siglo XX.

LA SALIDA DE LAS TROPAS FRANCESAS DE LA CAPITAL.
DEL GUION DE AYALA A LA PLUMA DE IRENEO PAZ

El primer disco de la serie iniciaba con el siguiente anuncio, realizado, tal vez, por el propio Ayala: “Recuerdos de la intervención, salida de las tropas francesas de la capital de la República”, primera parte. Repertorio Julio Ayala. Fonograma Columbia”.

Acto seguido se podía escuchar el siguiente diálogo entre el emperador Maximiliano de Habsburgo y uno de súbditos, tal vez Grill o Tudos, quienes fueron recordados por un testigo de la época como “fieles criados”.⁵¹

– Señor, no tardan en pasar las tropas francesas frente a este palacio.
¿Su majestad quiere verlas?

⁵⁰ Discography of American Historical Recordings, s.v. “Victor 63236 (Black label (ethnic) 10-in. double-faced)”, consultado el 1 de noviembre 2020, https://adp.library.ucsb.edu/index.php/object/detail/40226/Victor_63236 Sobre esta pieza teatral véase OSPINA ROMERO, “Recording Studios on Tour”.

⁵¹ BLASIO, *Maximiliano íntimo*, p. 402.

- No, no quiero ver nada. Que nadie me moleste. ¿En dónde está el doctor Samuel Bach? ¿En dónde está el padre Fisher?
- En la azotea, mirando pasar las tropas.
- Que no se abra ningún balcón de palacio.
- Así se hará.⁵²

Resulta difícil saber si realmente existió aquel intercambio de palabras recreado por Ayala y los miembros de su compañía. Lo cierto es que para los oyentes, el realismo de la escena no descansaba en la comprobación histórica del diálogo, sino en la autenticidad de sus personajes. Tanto Basch como Fisher eran hombres muy cercanos al emperador y ampliamente conocidos por la población.

En el momento de la evacuación de las tropas francesas de la capital mexicana, en la mañana del 5 de febrero de 1867, el médico judío Samuel Siegfried Karl tenía 29 años de edad. Había nacido el 9 de septiembre de 1830 en Viena. Gracias al apoyo de su padre, un comerciante judío llamado Philip, Samuel pudo iniciar sus estudios de medicina en Praga para luego doctorarse en su ciudad natal, en 1862.⁵³ Antes de llegar a México, el joven galeno, además de laborar en el Hospital General de Viena, se convirtió en discípulo del fisiólogo Ernst von Brücke. Fue bajo su tutela que “emprendió estudios comparativos anatómicos e histológicos”.⁵⁴

Debido a sus estudios y experiencia laboral, Basch llegó a México como uno de los 20 integrantes “del Servicio médico del cuerpo austriaco de voluntarios”.⁵⁵ Tras desempeñarse como “encargado de la dirección del Hospital Militar de Puebla” desde 1866, pasó a fungir meses más tarde como “médico particular del

⁵² *Recuerdos de la Intervención Francesa* de Julio Ayala, Columbia, núm. Catálogo C-185, núm. de matriz 5612, formato grabación 78.

⁵³ RATZ, *Tras las huellas de un desconocido*, p. 134.

⁵⁴ RATZ, *Tras las huellas de un desconocido*, p. 135.

⁵⁵ RATZ, *Tras las huellas de un desconocido*, p. 135.

Imagen 8

Samuel Basch, reprografía.⁵⁶

emperador Maximiliano”,⁵⁷ nombramiento que obtuvo el 18 de septiembre del año en curso, apenas una semana después de su cumpleaños. Su relevante labor lo convirtió en confidente y hombre de confianza de Maximiliano, por lo que el 5 de febrero de 1867, luego de la partida de las tropas francesas de la capital, marchó hacia Querétaro acompañando a su exclusivo paciente.

Por su parte, el padre Fisher llegó a convertirse en el brazo derecho del emperador para lidiar con la Iglesia católica mexicana, demasiado conservadora para la mirada reformista del Habsburgo. La trayectoria de su vida, desde Ludwigsburg, Wurtemberg, ciudad alemana donde nació el 22 de junio de 1825, hasta el castillo de Chapultepec, como personaje cercano al regente, evidencia un viaje de insospechados y descarrilados

⁵⁶ Fototeca Nacional de México, Colección Archivo Casasola, MID: 77_20140827-134500:644359.

⁵⁷ RATZ, *Tras las huellas de un desconocido*, p. 135.

derroteros. Según nos cuenta el historiador austriaco Konrad Ratz, luego de una infancia y una adolescencia marcadas por la rebeldía, que lo condujeron a una escuela correccional de Löwenstein, de la que solía escapar, August Gottlieb Ludwig Fischer se confirmó en la fe evangélica en 1939.⁵⁸

No pasó mucho tiempo para que su carácter agresivo pronto lo metiera en problemas con la justicia. Mientras se ganaba la vida como herrero, tuvo una pelea con un compañero, al que agredió “con una barra de hierro causándole lesiones que hacían peligrar su vida”.⁵⁹ La necesidad de huir del territorio alemán ante las investigaciones policiales constituyó el punto de partida de un amplio periplo migratorio. Primero, sus padres lo llevaron a Estrasburgo y luego se lo encargaron a una tía materna que “estaba a punto de emigrar con su familia a Estados Unidos”.⁶⁰ Su tía y primas fallecieron en un naufragio, pero Agustín sobrevivió. Ya en territorio norteamericano comenzó a ganarse la vida como carnicero, oficio que desempeñaba su padre, pero no se asentó. En 1845 partió hacia Texas y tres años más tarde se trasladó a California, siguiendo la fiebre del oro. Su estancia en este estado fue fecunda. Además de superarse intelectualmente gracias a que los jesuitas le dieron la posibilidad de recibir instrucción universitaria, el clérigo, convertido a la fe católica por sus benefactores, procreó dos hijos con una “joven protestante” que él mismo había rescatado para las filas de su nueva religión.⁶¹

Fue en México, su nuevo destino, que el sacerdote alemán pudo poner en práctica sus habilidades para tejer redes clientelares, valiéndose del poder que ofrecía su sotana en un país católico. Ratz nos dice que en 1852, a la edad de 27 años, Fisher residía en Durango, donde el obispo de la diócesis lo ordenó sacerdote y “lo hizo su secretario”, puesto que perdió “debido

⁵⁸ RATZ, *Tras las huellas de un desconocido*, p. 143.

⁵⁹ RATZ, *Tras las huellas de un desconocido*, p. 143.

⁶⁰ RATZ, *Tras las huellas de un desconocido*, p. 143.

⁶¹ RATZ, *Tras las huellas de un desconocido*, p. 143.

Imagen 9



“P. Fish, capellán y jefe del gabinete”, retrato.⁶² Fototeca Nacional, Instituto Nacional de Antropología e Historia.

a una relación amorosa con una sirvienta de la casa obispal”.⁶³ Ocho años más tarde, el personaje reapareció ante los historiadores desempeñándose como obispo de Parras, donde logró consolidar vínculos cercanos con la élite conservadora bajo la “protección” de Carlos Sánchez Navarro, “acaudalado latifundista y líder del partido conservador”.⁶⁴

Su siguiente viaje fue a Roma, adonde fue enviado en diciembre de 1863 por el “capítulo episcopal de Durango”, con el propósito de “agenciar el nombramiento de un obispo mexicano”.⁶⁵

⁶² Fototeca Nacional de México, Instituto Nacional de Antropología e Historia de México, Colección Culhuacán, MID: 77_20140827-134500:352138.

⁶³ RATZ, *Tras las huellas de un desconocido*, p. 144.

⁶⁴ RATZ, *Tras las huellas de un desconocido*, p. 144.

⁶⁵ RATZ, *Tras las huellas de un desconocido*, p. 145.

Allí se entrevistó por primera vez con Maximiliano, en abril de 1864, quien había hecho escala en la Santa Sede en su viaje a México y se encontraba ávido de conocer impresiones sobre su nuevo hogar. La relación de Fischer con la curia papal sería decisiva en su ascenso político en Chapultepec. Un año más tarde, el monarca no solo le solicitó que redactara un proyecto de concordato, sino que lo envió a Roma a negociar su aprobación. Debido a sus servicios diplomáticos, August, quien tenía 40 años de edad, fue nombrado capellán de la corte.⁶⁶ A la salida de las tropas francesas de la capital, en febrero de 1867, el influente religioso ya se había convertido en el secretario del emperador y era uno de los máximos responsables de que el monarca, quien acostumbraba escuchar sus consejos, hubiera partido hacia Querétaro el 13 de febrero de 1867 para hallar la muerte, en vez de encontrarse descansando en algún castillo europeo.

Estos acotados resúmenes biográficos, derivados de investigaciones precedentes, sobre todo de las realizadas por el historiador austriaco Konrad Ratz, permiten entender por qué ambos personajes no podían ser omitidos en el guion de Julio Ayala. La demanda de Maximiliano a uno de sus criados por saber dónde se encontraban dos de sus colaboradores más cercanos en un momento de gran preocupación, ofrecía un indudable realismo a la teatralización sonora.

Más allá de juzgar las posibles cuotas de realidad o ficción de la escena, considero pertinente plantear otra pregunta: ¿en cuál fuente se basó Ayala para redactar aquel diálogo? ¿Fue sólo fruto de su imaginación? ¿Lo tomó de algunos de los relatos escritos por los protagonistas, como, por ejemplo, las memorias del propio Samuel Bach, publicadas en México desde 1870? ¿Acaso se inspiró en alguno de los artículos que a lo largo del porfiriato relataron los acontecimientos de la intervención?

⁶⁶ RATZ, *Tras las huellas de un desconocido*, pp. 145-146.

Luego de revisar cientos de textos, artículos periodísticos y relatos de testigos, he podido encontrar una posible fuente del diálogo escenificado por Julio Ayala y sus colaboradores. Se trata del libro *Maximiliano. Leyenda histórica*, del célebre abogado, historiador y periodista tapatío Ireneo Paz. El volumen, publicado en 1899, apenas unos tres años antes de que Ayala comenzara a producir sus grabaciones sobre la intervención francesa, fue el décimo de una serie de relatos biográficos.⁶⁷

En el capítulo XL, titulado “La marcha de los franceses”, Paz expuso un diálogo entre el emperador y uno de sus criados que resulta muy parecido al que se grabó en el disco de la compañía Columbia Phonograph:

–Y el Dr. Bach y el padre Fischer, ¿dónde están?

–Están en la azotea viendo el desfile de las tropas.⁶⁸

Si bien en el primer disco de la serie histórica Ayala no les asignó ningún parlamento a estos personajes, la fórmula narrativa de Ireneo Paz sí apeló a revelar sus posibles diálogos en determinadas circunstancias. En uno de estos intercambios, el escritor expuso que fue el padre Fischer quien le propuso a Samuel Basch ascender a la azotea del palacio para ver la partida de los militares galos. He aquí las palabras del sacerdote, según el polifónico relato de Paz:

–y ahora vámonos nosotros a la azotea para ver el desfile de los franceses, continuó diciendo Fischer, pues el Emperador no quiere

⁶⁷ Antes de abordar la vida del emperador austriaco, Paz se ocupó en la misma colección de reconstruir los avatares de relevantes figuras de la historia nacional, como Francisco Primo de Verdad y Ramos, La Corregidora, Hidalgo, Morelos, Mina, Guerrero, Antonio Rojas, Manuel Lozada y Antonio López de Santa Anna.

⁶⁸ PAZ, *Maximiliano, Décima leyenda histórica* (1899), p. 442.

Imagen 10



Disco titulado *Recuerdos de la Intervención Francesa por Julio Ayala*, Columbia Phonograph.⁶⁹

que se abra ninguno de los balcones de Palacio ni que aparezca alma viviente en ellos.⁷⁰

Luego de la conversación entre Maximiliano y su criado, el guion del fonograma prosiguió representando la salida de las tropas ante una multitud eufórica que despedía a los soldados con los siguientes gritos nacionalistas: “Adiós los franceses”, “Adiós las margaritas”, “Abajo el imperio”, “Adiós para siempre Imperio”, “Adiós el general Bazaine”.⁷¹ Estas frases contenían códigos para el público de la época.

El general Bazaine mencionado por la multitud recreada en el disco era el mariscal François Achille Bazaine, quien se encontraba al mando del ejército invasor. Antes de su llegada a México,

⁶⁹ The Strachwitz Frontera Collection of Mexican and Mexican American Recordings. Consultado en el sitio: <https://frontera.library.ucla.edu/frontera-search?keywords=jULIO/20aYALA&page=1>

⁷⁰ PAZ, *Maximiliano, Décima leyenda histórica* (1899), p. 434.

⁷¹ *Recuerdos de la Intervención Francesa* de Julio Ayala, Columbia, núm. Catálogo C-185, núm. de matriz 5612, formato grabación 78.

Imagen 11



“Mariscal Bazaine”, tarjeta de visita.⁷²

el alto oficial, nacido en Versalles el 13 de febrero de 1811, había desarrollado una carrera ascendente tras enlistarse a los 19 años de edad en el 37 regimiento de infantería. En 1854, durante la guerra de Crimea, recibió el grado de general de brigada y se mantuvo al frente de dos regimientos de la Legión Extranjera. Al siguiente año fue ascendido a general de división y se desempeñó como comandante militar de Sebastopol. Debido a su meritoria actuación, al retornar a Francia se le asignó el alto cargo de comandante de la 19ª división militar en Bourges. En 1863, el emperador Napoleón III depositó su confianza en él para que, junto al general Federico Forey, viajara a México con la misión de comandar al ejército interventor, el cual se encontraba bajo las órdenes de Charles Ferdinand Latrille, conde de Lorencez.

⁷² Fototeca Nacional de México. Instituto Nacional de Antropología e Historia. Colección Culhuacán. Mid: 77_20140827-134500:451714.

La estancia del líder castrense en territorio mexicano transcurrió entre ambivalencias. Si bien pudo mostrar sus dotes de estratega en la toma de Puebla, en 1863, llegó a merecer críticas por su incapacidad para vencer a las fuerzas juaristas. Y para colmo, cuando encontró fuera del campo de batalla el amor de una mexicana llamada Josefa Peña Azcárate, a la que desposó cuando ella apenas había cumplido 17, resultó que su familia estaba relacionada con la stirpe del bando enemigo. A pesar del alto cargo que desempeñó y de que Maximiliano y Carlota se hubieran convertido en padrinos de su boda y de su primer hijo, quien falleció,⁷³ las relaciones entre el emperador y el mariscal carecieron de empatía y calidez.

Las contradicciones entre ambos personajes tocaron su punto más álgido en 1867. José Luis Blasio, secretario personal de Maximiliano, relató en sus memorias, publicadas en 1905, que hubo “dos acontecimientos” que “hicieron que la situación entre Bazaine y el Imperio, ya demasiado tirante, se rompiera de una manera ruidosa”: “uno, la detención de don Pedro Garay, exministro de Juárez, que a pesar de tener un salvoconducto de autoridad francesa había sido aprisionado; y el otro, la publicación de un artículo demasiado violento contra los franceses en el periódico *La Patria*”. Indignado por su contenido, el mariscal “pidió se aprehendiera al autor” y “al gerente del periódico”, pero el ministro se negó. Entonces se dirigió al emperador para expresarle su agravio mediante un “extenso informe” en el que señalaba que “en lo sucesivo” no quería “tener relación directa con la administración”. La tajante respuesta del archiduque de Habsburgo, “por conducto del padre Fischer, selló toda posibilidad de reconciliación, al comunicar que “no podía admitir que hablara de sus ministros en los términos empleados en esa carta y a menos que no juzgara oportuno dar satisfacción por

⁷³ MIQUEL I VERGÉS, “Pepita Peña y la caída de Bazaine”, p. 549.

Imagen 12



Francisco Aquiles Bazaine y Josefa Peña y Azcárate, tarjeta de visita.⁷⁴
 Fototeca Nacional, Instituto Nacional de Antropología e Historia.

esos términos, no quería ya en lo sucesivo tener ninguna relación directa con el mariscal”.⁷⁵

En torno a esta ruptura, Blasio nos revela un detalle que no fue mencionado por don Ireneo ni por Julio Ayala en su escenificación sonora. La decisión del emperador de ordenar que “las puertas y ventanas del Palacio” permanecieran cerradas durante la salida de las tropas francesas, escena con la que inicia el fonograma, constituyó “una muda protesta del gobierno Imperial” por la ausencia de “una despedida oficial”.⁷⁶

⁷⁴ Fototeca Nacional de México. Instituto Nacional de Antropología e Historia. Colección Culhuacán. Mid: 77_20140827-134500:451703.

⁷⁵ BLASIO, *Maximiliano íntimo*, p. 200.

⁷⁶ BLASIO, *Maximiliano íntimo*, p. 202.

Además de mencionar el nombre del mariscal, un miembro de la multitud recreada en el disco patriótico reproducido por Columbia Phonograph pronunció la expresión “adios las margaritas”. Debemos aclarar que en el México del Segundo Imperio este vocablo hacía referencia a las prostitutas que prestaban su servicio a los militares franceses. Según Antonio García Cubas, quienes lo comenzaron a utilizar fueron los soldados estadounidenses durante la intervención iniciada en 1846. En sus memorias, el joven capitalino, nacido en 1832, apuntó las siguientes observaciones:

De un orden diverso, aunque igualmente perjudicial para los soldados fué su amistad con las meretrices de ínfima clase y á las que dieron ellos mismos el nombre impropio de *margaritas*. En las reuniones con ellas dábase lugar á la comisión de escenas soeces é inmorales que, á veces, tenían por escenario los balcones del hotel de la Bella Unión y por espectadora a la gentualla que, con burla, las aplaudía y cantaba la popular canción de “La Pasadita”.⁷⁷

La segunda estrofa de esta canción, que fue entonada en las tablas mexicanas por la soprano inglesa Anna Bishop, mientras vestía de china poblana,⁷⁸ iniciaba con los siguientes versos: Ya las Margaritas/ hablan el inglés,/ les dicen: ¿me quieres?/ y responden: yes”.⁷⁹

Desde la invasión de México de las tropas de Napoleón III, el término, a pesar de su carga eufemística, había reactivado una doble connotación despectiva, heredada de la intervención gringa. Quienes recibían esta clasificación no sólo eran prostitutas, sino también traidoras a la patria, debido a su complicidad carnal y moral con el enemigo.

⁷⁷ GARCÍA CUBAS, *El libro de mis recuerdos*, p. 439.

⁷⁸ REYES DE LA MAZA, *El teatro en México en la época de Santa Anna: 1840-1850*, p. 562.

⁷⁹ GARCÍA CUBAS, *El libro de mis recuerdos*, p. 439.

De forma general, las frases voceadas por la multitud recreada en el fonograma dejaban ver una reacción abiertamente pública contra los invasores franceses sin temor a represalia, una escena que contrasta con la narración de Paz, aparentemente consultada por el actor para crear su guion. Para dar cuenta a sus lectores sobre los debates cotidianos ante la evacuación napoleónica, don Ireneo expuso los posibles diálogos de algunos espectadores, asegurando que “éstas y otras conversaciones semejantes se oían de boca en boca, de puerta en puerta, de balcón en balcón”.⁸⁰ Debe resaltarse que el autor, además de haber sido testigo de la época, pudo consultar de primera mano las memorias de los pobladores de la capital sobre lo ocurrido aquella mañana de 1867.

Luego de que los vecinos notaron que había desaparecido la bandera francesa de la casa de Bazaine, respiraron, aunque sin manifestar ninguna alegría, porque tenían miedo y porque no sabían si iban a quedarse peor con Márquez y Maximiliano. Así es que se conformaron con murmurar:

–Ciertos son los toros: de esta hecha se van los franceses.

–Y vaya si se van, contestó otro vecino al de la primera exclamación, pues que el señor Bonaparte no hace otra cosa todos los días luego de que se levanta, que mandarles decir que se vayan, que se vayan inmediatamente.

–¿Y por qué tendrá tanta prisa?

–Porque no quiere que vaya á tener aquí algún disgusto con los americanos, que son los que han fijado los plazos de la salida.

–¿Pero á los americanos qué les importa?

–Seguro que algo ha de importarles, supuesto que desde que vencieron á los del Sur están mucho más exigentes con Napoleón.

–Pero es que ya sabían que el Emperador francés desistía de llevar adelante la conquista de México, en primer lugar porque le ha disgustado la conducta de su protegido.

⁸⁰ PAZ, *Maximiliano, Décima leyenda histórica* (1899), p. 436.

—¿Qué protegido?

—El señor Maximiliano. Y en segundo lugar, porque en Europa se están poniendo muy mal sus asuntos políticos.

—Lo positivo es que los franceses nos dejan.

—Nos dejan. Mire usted el Estado Mayor del Mariscal y su escolta que ya viene á esperarlo.

—Todas las tropas desde hace rato están tendidas en el paseo.

—¿No pasarán por aquí?

—No: el Mariscal tiene que salir de su palacio para ir á ponerse al frente de ellas y atravesar en columna por toda la ciudad con mucho escándalo.

—Pues bien podría irse sin necesidad de atravesar en columna por toda la ciudad con mucho escándalo.

—Pues bien podrían irse sin necesidad de atravesar por las calles céntricas.

—¿Y qué pierden con eso?

—Pudieron algunos imprudentes tirarles pedradas.

—No se las tirarán, porque ya saben que pagarán cara su audacia.

—¿Pues qué habían de hacerles?

—Lo que es Bazaine sería capaz de hacer que se quedara aquí un batallón para fusilar á cuantos fuera preciso.

—Por fortuna no fusilará á nadie: ya ve usted, no se puede dar en el pueblo mayor indiferencia.

—No es tanta: todos los balcones de las calles principales por donde van á pasar las tropas están llenos de gente.⁸¹

El uso de este recurso narrativo, también empleado profusamente por Ayala en sus múltiples episodios, nos ayuda a entender por qué el actor pudo tener predilección por la novela de Paz como una fuente determinante para reconstruir su versión de los hechos. Entonces, ¿por qué decidió representar en el fonograma un escenario totalmente opuesto? De hecho, el propio

⁸¹ PAZ, *Maximiliano, Décima leyenda histórica* (1899), pp. 434-436.

Blasio había ofrecido en sus memorias, publicadas en 1905, una versión similar a la refrendada por don Ireneo, al recordar que: “el día cinco de febrero de 1867 una inmensa multitud silenciosa llenaba las calles de México, presenciando la partida de las tropas francesas”.⁸²

Indudablemente, el actor tuvo la intención de representar a un pueblo nacionalista, hastiado de la intervención extranjera, que mostró sin tapujos su alegría ante la partida de los invasores. La intervención aparecía entonces como una imposición foránea que contó sólo con la complicidad de las élites. De esta forma, el fonograma se unía a los diversos soportes culturales que fomentaron, en 1910, la construcción del relato teleológico del nacionalismo mexicano, desde la independencia hasta su centenario, como una narración que no sólo se alimentaba de un panteón nacional de héroes que labraron el camino de la soberanía ante españoles, estadounidenses y franceses, sino de la representación de un pueblo tan anónimo como unido.

En el caso de la novela histórica de Paz, la visión sobre la actitud del pueblo capitalino ante la partida de las fuerzas napoleónicas resulta más compleja. Por una parte, el escritor nos compartió que tras la ausencia de manifestaciones públicas, se había fraguado una alegría colectiva silenciosa y una especie de resistencia parapetada en la indiferencia. En este sentido, apuntaba don Ireneo que la “exclamación más repetida” entre la población, sin que llegara a oídos de las autoridades, por supuesto, era “¡Qué se vayan mucho al diablo!”.⁸³ Por otro lado, cabe destacar que, en su relato, el pueblo no es una unidad monolítica y homogénea, sino que poseyó también integrantes que mostraron su adhesión al enemigo cuando les fue conveniente. He aquí sus palabras:

⁸² BLASIO, *Maximiliano íntimo*, p. 201.

⁸³ PAZ, *Maximiliano, Décima leyenda histórica* (1899), p. 437.

Hubo en efecto muchas gentes en los balcones y en las calles viendo pasar á los batallones franceses con sus músicas y sus banderas desplegadas; pero nadie les dirigió ni un saludo ni una sonrisa. Cuando entraron triunfantes la plebe comprada, los beodos y lo que todo aplauden les manifestó gran entusiasmo: ahora no había nadie, sino una que otra cotorrona enamorada, que viera salir á los franceses con algún sentimiento.⁸⁴

Un asunto anotado en este fragmento que no entabló discordancia entre el fonograma y diversas fuentes impresas fue el uso de la música mientras se desarrollaba el desfile. Al inicio del capítulo XLI de la biografía novelada sobre Maximiliano, Paz relata que “frente del Palacio Nacional pasaban los batallones y escuadrones franceses con sus bandas, músicas y *fanfarrias*, haciendo un ruido extraordinario, principalmente con la artillería y los carros del parque”.⁸⁵ A su vez, el secretario privado del emperador rememoró que “a la cabeza de los regimientos marchaban el general Bazaine y el general Castelnau, y las músicas militares atronaban el aire”.⁸⁶

Para recrear este escenario musical, Julio Ayala echó mano del recurso sonoro más francés: *La Marsellesa*. La pieza, compuesta por Claude Joseph Rouget de Lisle a petición del alcalde de Estrasburgo y aprobada oficialmente el 14 de julio de 1795 como himno nacional, era un símbolo acústico de la nación mediterránea y gozaba de gran predilección por sus bandas militares. De hecho, la difusión de la obra se había llevado a cabo en el campo castrense por François Mireur, quien hizo que los voluntarios de Montpellier y de Marsella la aprendieran y entonaran como canción de marcha al entrar en París, el 30 de julio de 1792.⁸⁷

⁸⁴ PAZ, *Maximiliano, Décima leyenda histórica* (1899), pp. 436-437.

⁸⁵ PAZ, *Maximiliano, Décima leyenda histórica* (1899), p. 438.

⁸⁶ BLASIO, *Maximiliano íntimo*, p. 201.

⁸⁷ Véase LATHAM, *Diccionario enciclopédico de la música*, p. 920.

En el fonograma, *La Marsellesa* se escuchaba al mismo tiempo que algunos espectadores voceaban las frases que ya hemos transcrito y analizado en este apartado. Para realizar esta grabación se necesitaron, por tanto, varias máquinas parlantes, una que reprodujera la pieza musical mientras los actores personificaban a los miembros de la multitud y otra que captara todos los sonidos como producto final. Es posible que Ayala realizara estas estrategias de grabación desde 1902, cuando produjo y comercializó en su taller los primeros cilindros sobre la “salida de las tropas francesas de la capital de la República”. En aquella época, años antes de que los técnicos de la National Phonograph, Victor Talking Machine y Columbia Phonograph llegaran al territorio mexicano en busca de talento para sus fonogramas étnicos, don Julio contaba con los medios tecnológicos suficientes para llevar a la cera dura sus famosos episodios. En su establecimiento tenía a su disposición decenas de fonógrafos, ya que no sólo los reparaba, sino que también vendía los más reconocidos modelos de inicios del siglo xx. También contaba con el apoyo de los mismos actores que lo acompañaron para reproducir en 1910 la versión del disco que aquí analizamos.

Por último, habría que señalar que las grabaciones fonográficas de la Marsellesa se encontraron disponibles en la ciudad de México desde fines del siglo xix. En una nota publicada en el diario *La Voz de México*, el 19 de junio de 1895, sobre la exposición gratuita de un fonógrafo Bettini en los salones de la galería internacional del callejón de Santa Clara, un corresponsal informó que entre las piezas reproducidas en el moderno aparato se encontraba el himno francés. Transcribo a continuación un fragmento del reportaje:

Es un fonógrafo en el cual pueden percibirse los sonidos sin necesidad de aplicarse la bocina al oído; de manera que cuando repite el canto o el sonido de algún instrumento, lo escuchan todos los concurrentes que se encuentran en el mismo salón y aún en el inmediato.

Antenoche oímos varios trozos de operetas francesas cantadas por artistas de fama, el canto de “La Marsellesa”, fielmente repetido, un trozo de “Mignon”, tocado en clarinete, y otras varias obras.⁸⁸

El mago de la ficción sonora decidió extender la reproducción del himno francés durante varios segundos, tal vez con el propósito de que los oyentes disfrutaran la pieza musical o para cubrir los minutos que permitía el disco. Teniendo este fondo musical se iniciaba la última escena del fonograma. ¿Quiénes participaban en ella? Primero se escuchaba la voz de uno de los súbditos de Maximiliano dirigiéndose al emperador con el siguiente anuncio: “Majestad, el general Márquez y otros jefes desean hablar”, a lo que el Habsburgo contestó: “Sí, que pasen, que pasen al instante”. De repente, uno de los altos líderes castrenses, seguramente Leonardo Márquez, se dirige al emperador pronunciando estas palabras:

Señor, los franceses os han abandonado, pero nosotros no. Aquí estamos los cuatro y con vuestra majestad son las 5 M dispuestas a la pelea. Sí, pues a la guerra señores, a la guerra. Las cinco M en campaña. Tras esta convocatoria, se escuchaban exclamaciones que repetían la frase ¡a la guerra!, así como un ¡viva! al emperador Maximiliano!

Si presumimos que Ayala también leyó la novela de don Ireneo para escribir su escena fonográfica, podemos apreciar su meritorio poder de simplificación, una virtud necesaria dada la limitación temporal de la grabación. En la novela, el archiduque es avisado de la presencia del general Márquez y su necesidad de sostener una entrevista, antes de que llegara a preguntar por Samuel Basch y el padre Fischer, diálogo con el que iniciaba el fonograma.

⁸⁸ *La Voz de México*, México, 19 de junio de 1895, p. 3.

Don Julio no había tomado ningún elemento del amplio monólogo interno de Maximiliano expuesto por Paz, en el que el monarca evaluaba las implicaciones que podía tener para el gobierno napoleónico su decisión de marcharse a Europa o quedarse en México a combatir. Tampoco le interesó ilustrar, en su sintético episodio, las reflexiones que el Maximiliano de Paz hizo cuando le fue anunciada la presencia del general Márquez, las cuales transcribo a continuación:

—Aquí está Márquez... ¿qué me quiere? Ya sé lo que me quiere. Viene á cuidarme por encargo de los suyos para que al ver partir la retaguardia del ejército francés no me asalte un momento de debilidad y los abandone. No tiene ningún negocio conmigo, estoy seguro, ha de venir invocando cualquier pretexto para poder estar á mi lado en estos momentos en que más necesito ser fortificado con la vana palabrería.... ¿Acaso soy yo un ciego para no ver claramente cuál es mi situación? ¿Acaso no sé que estoy entre Scila y Caribdis? ¿Acaso no sé que los franceses quieren llevarme para hacer su negocio y los conservadores de aquí quieren que me quede para hacer el suyo? ¿Pueden estos tener la conciencia de que van a consolidar el trono? No: lo que quieren es que continúe la anarquía para ver lo que pescan. Yo... soy en todo esto (este) juego lo de menos: para los franceses un estorbo para los devotos de aquí una tabla última de salvación. La postrera tentativa la hacen conmigo, si no se les logra como ellos demasiado sospechan que no se les ha de lograr... ¡muertos para siempre! ¡Jamás volverán á levantar cabeza! Napoleón quitándome de aquí les ve una orilla á sus millones. Estos macabeos que me detienen se asen á mí como su última esperanza. O se salvan conmigo ó me arrojan al matadero como su chivo expiatorio, porque tal vez yo he de ser la sola víctima. Vamos pues á cumplir con nuestra misión como predestinados perfectos.⁸⁹

⁸⁹ PAZ, *Maximiliano, Décima leyenda histórica* (1899), pp. 444-445.

La omisión de ésta y otras intervenciones trajo consigo que el Maximiliano discográfico resultara más optimista e incondicional con la continuidad del imperio que el personaje rodeado de paradojas e intereses representado por la pluma liberal de don Ireneo. Cabe destacar que, en la novela, el general Márquez se presentaba solo a la audiencia con el archiduque, con el que sostuvo una conversación mucha más extensa que la escenificada en el fonograma. En la reunión, el militar rindió informes sobre la victoria de Miramón en Zacatecas y las condiciones para concentrar el ejército en Querétaro, plan que satisfizo al emperador, quien manifestó a su interlocutor el deseo de salir aquel mismo día de la capital.

Sólo al contrastar el guion de la escenificación sonora con la narración literaria podemos acceder a la fórmula de simplificación de Ayala, quien, a pesar de sintetizar diálogos y alterar situaciones, no perdió de vista algunas frases y escenas de su posible fuente. Por ejemplo, la emotiva expresión “a la guerra, señores, a la guerra”, pronunciada por Maximiliano para cerrar el primer disco de la serie, también había sido expuesta por Paz en el colofón de su capítulo, con la particularidad de que fue pronunciada por el Habsburgo el 13 de febrero, antes de marchar hacia Querétaro, y no una semana antes durante la reunión con Márquez. De hecho, la misma frase dio título al capítulo y sirvió de pie de página a una imagen que recreaba la emotiva escena ecuestre narrada por Paz, cuyo grado de emotividad fue recuperado en el fonograma:

Entonces Maximiliano montando a caballo en el patio de Palacio, sacando la espada y poniéndose al frente de Ormachea y Pradillo, sus ayudantes, de su médico el Dr. Samuel Basch y de su secretario D. José Blasio, gritó con voz que no era de trueno, pero sin embargo bastante firme: “A la guerra, señores, a la guerra”.⁹⁰

⁹⁰ PAZ, *Maximiliano, Décima leyenda histórica* (1899), p. 447.

Gracias a las nuevas tecnologías, Ayala tuvo una oportunidad a la que no podían aspirar quienes vivían de la pluma. La escritura permitía describir el tono de la voz, sus inflexiones y potencia, pero las máquinas parlantes hicieron posible su imitación, llevando a los oyentes a un nivel desconocido, hasta el momento, de las representaciones sobre el pasado mexicano.

A MODO DE EPÍLOGO:
CIRCUITOS, ESPACIOS Y RECEPCIÓN

¿Quiénes escucharon estos fonogramas? ¿En cuáles espacios circularon? ¿Mediante qué tipo de prácticas fueron comercializados?

No cabe duda de que, a inicios del siglo xx, el mayor mercado que tuvieron los fonogramas históricos de don Julio, entre ellos la serie *Recuerdos de la Intervención*, era el de los fonografistas ambulantes, comerciantes de sonidos que solían apostarse en plazas, avenidas y fuera de las iglesias en busca de clientes que quisieran disfrutar de una experiencia auditiva por el módico precio de un centavo. No sabemos si, en el caso de las representaciones sonoras de Ayala, grabadas en varios cilindros, el costo sufría alguna variación.

Pero más allá de las ganancias comerciales y el consumo lúdico de sus representaciones acústicas, el mecánico propuso un uso revolucionario de los cilindros grabados en su taller: su empleo como material educativo. En un anuncio publicado el 8 de junio de 1903 afirmó que sus episodios nacionales eran “de sumo interés especialmente para las escuelas, pues se proporciona a los alumnos instrucción patria, deleitándolos y sin causarles la imaginación”.⁹¹ Con esta expresión, Ayala quería manifestar que sus reconstrucciones históricas estaban apegadas a la realidad de los hechos narrados, aunque como apreciamos

⁹¹ *Semanario Literario Ilustrado* (25 mayo 1903), p. 239.

en este trabajo inicial sobre el tema, los guiones de sus discos eran tan parciales como cualquier otra obra escrita o gráfica y contenían dispositivos de ficción. Además, la corta duración de los soportes obligaba a un acto maestro de síntesis, en el que se silenciaban unos detalles y se exaltaban otros.

En esta dirección debemos tener en cuenta que cuando el ingenioso mecánico declaró que sus grabaciones podían ser empleadas como material didáctico en las escuelas porfirianas, también estaba reconociendo otro asunto: más allá del aparente grado de imparcialidad de su obra, su narración estaba apegada o al menos no entraba en contradicción con las versiones liberales de la intervención francesa. Y en efecto, como vimos en este artículo, para edificar la escenificación del primer disco de *Recuerdos de la Intervención*, se basó en las interpretaciones de Paz.

Don Julio tuvo también entre sus principales compradores a las agencias de fonógrafos. Sus surtidos de discos y cilindros debieron llegar a los escaparates de diversos establecimientos capitalinos, como la casa de comercio de Hernández Hermanos, ubicada en el número 14 de la calle Gante, la Agencia Mexicana Edison, con sede en la Calle de la Profesa número 2, dirigida por J. González y Medina, o la casa comisionista de Joaquín Fortún, con sede en el número 9 de la calle D. Juan Manuel.

El éxito de su fantástica idea de producir episodios históricos lo condujo a enfrentar el flagelo de la piratería. Al parecer, sus principales competidores en la ciudad de México comenzaron a vender copias de estos fonogramas, una situación que obligó al inventor a realizar la siguiente advertencia en un anuncio publicitario de su negocio: “No son originales las piezas que no lleven el nombre de Julio Ayala, y sean compradas en las Agencias de Espinosa, de Morales Cortázar y Cía. y de Alcalde”. Ayala se refería a los empresarios Joaquín Espinosa, Javier y Luis Morales Cortázar y Juan Alcalde, quien anteriormente había mantenido una sociedad mercantil con Espinosa, hasta su disolución, el 23 de agosto de 1902.

Imagen 13



Tapa del envase del cilindro con la supuesta grabación de la Batalla del 5 de mayo, 2 parte.

¿Tenía Ayala pruebas de que estos individuos vendían copias de sus fonogramas históricos? ¿Sobrevivieron pruebas de estas prácticas? Recientemente fue prestada a la Fonoteca Nacional de México una colección de cilindros comercializados por Morales Cortázar. Si bien el contenido de estos soportes aún no ha podido ser revelado, en las anotaciones a mano hechas por el propietario de los fonogramas en la tapa del envase aparece la expresión “Batalla del 5 de mayo, 2da”, título de una de las obras grabadas y comercializadas en la Cerca de Santo Domingo.

¿Qué tipo de cliente adquiriría estos episodios actuados? ¿Gustaban sólo al público más humilde? Hasta el momento, los testimonios recopilados sobre su recepción nos conducen a espacios y actores diversos, desde las casas de acomodados hacendados morelenses hasta las pulquerías de la ciudad de México en tiempos de la Revolución mexicana. Este gusto generalizado por las escenificaciones sonoras, compartido por individuos de diferentes estratos sociales, había sido notado desde años atrás por el empresario Rafael Cabañas, representante del National Phonograph en México. En una misiva dirigida a Walter Stevens,

Imagen 14



Cilindros de Morales Cortázar, Fonoteca Nacional de México.⁹²

con fecha 5 de abril de 1904, el remitente le compartió a su superior la siguiente observación acerca de los posibles interesados en los cilindros de don Julio: “although this class of records are sold most extensively among the lower classes, they have a fair demand among the upper class”.⁹³

La grabación analizada en este artículo es una muestra minúscula del trabajo de Ayala. Para tener una comprensión más

⁹² Doy gracias a Maricela Vázquez y Fernando Eslava, trabajadores de la Fonoteca Nacional, por haberme mostrado estos cilindros. Quiero dejar constancia de mi más profundo agradecimiento a don Reynaldo Mota Molina por compartirme gentilmente sus memorias sobre el rescate y preservación de los fonogramas de Morales Cortázar, adquiridos por él a fines de la década de 1980, “en un bazar de antigüedades de la ciudad de Querétaro”. Entrevista por correo electrónico con Reynaldo Mota Molina, comunicación recibida el 17 de febrero de 2024.

⁹³ Letter from Rafael Cabañas to Walter Stevens on April 5, 1904. Arreola Family Collection of Mexican and Cuban Cylinders in the Lynn Andersen Collection. Consultada en el sitio: cylinders.library.ucsb.edu

vasta de los recursos narrativos y sonoros empleados por él para revivir el pasado se deben valorar no sólo el resto de las grabaciones de la serie *Recuerdos de la intervención francesa*, sino también otros fonogramas sobre éste y otros procesos históricos, un desafío que forma parte de un libro en proceso de escritura. Indudablemente, la revisión de estos materiales me permitirá aprehender la relación de las piezas audibles con otros medios y formas de expresión, pero, sobre todo, me dejarán deshilar, de manera minuciosa, los vínculos de los guiones de don Julio con las obras más relevantes de la historiografía liberal mexicana y los debates porfirianos sobre la metodología de la enseñanza de la historia, en los cuales el propio Ireneo Paz desempeñó un papel relevante.⁹⁴ A pesar de la postergación de esta empresa para una obra de largo aliento, consideré imprescindible la publicación de este pequeño texto, pues la vida y los aportes del versátil mecánico de fonógrafos y bicicletas a la cultura popular audible de México no podían seguir guardando silencio un minuto más.

SIGLAS Y REFERENCIAS

- AGN Archivo General de la Nación, Ciudad de México, México.
AHCM Archivo Histórico de la Ciudad de México, México.

ATTALI, Jacques, *Ruidos: ensayos sobre la economía política de la música*, México, Siglo Veintiuno Editores, 1995.

BASCH, Samuel y Karl SIEGFRIED, *Recuerdos de México: memorias del médico ordinario del emperador Maximiliano (1866 a 1867)*, México, Imprenta del Comercio de N. Chávez a cargo de J. Moreno, 1870.

BLASIO, José Luis, *Maximiliano íntimo: el Emperador Maximiliano y su corte, memorias de un secretario particular*, París, Librería de la Viuda de Ch. Bouret, 1905.

⁹⁴ MORALES, *La metahistoria liberal en Maximiliano*, 10a. leyenda histórica de Ireneo Paz.

DÍAZ FRENE, Jaddiel, “¿Cuánto por una máquina parlante? Estrategias cotidianas para acceder al mágico mundo de los sonidos grabados (México, 1903-1910)”, en *Historia Crítica*, 87 (2023), pp. 27-51.

DÍAZ FRENE, Jaddiel, “Fonógrafos ambulantes en tiempos de don Porfirio: Hacia una historia popular de los sonidos (Ciudad de México, 1894-1903)”, en *Studies in Latin American Popular Culture*, 41 (2023), pp. 68-94.

DÍAZ FRENE, Jaddiel, “Entre hojas volantes y máquinas parlantes: la otra historia de la llegada de Madero (1911)”, en *Historia y Grafía*, 58 (31) (ene. 2022), pp. 17-56.

DÍAZ FRENE, Jaddiel, “Fonógrafos imperiales y voces nacionales. Mujeres mexicanas entre discos, cilindros y mostradores (México, 1877-1910)”, en *Mexican Studies/Estudios Mexicanos*, 37: 2 (verano 2021), pp. 197-231.

DÍAZ FRENE, Jaddiel, “A las palabras ya no se las lleva el viento: apuntes para una historia cultural del fonógrafo en México (1876-1924)”, en *Historia Mexicana*, LXVI: 1 (261) (jul.-sep. 2016), pp. 257-298.

DUEÑAS, Pablo, “La magia del fonógrafo”, consultado en el sitio www.ciudadanosenred.com, el 9 de mayo de 2020.

Estadísticas sociales del Porfiriato, 1877-1910, prólogo de Moisés González Navarro, México, Dirección General de Estadística, Secretaría de Economía, 1956.

GARCÍA CUBAS, Antonio, *El libro de mis recuerdos: narraciones históricas, anecdóticas y de costumbres mexicanas anteriores al actual estado social. Primera parte*, México, Imprenta de Arturo García Cubas, hermanos Sucesores, 1904.

GINZBURG, Carlo, *El queso y los gusanos: el cosmos según un molinero del siglo XVI*, traducción del italiano por Francisco Martín, traducción de las citas en latín, Francisco Cuartera, Barcelona, Muchnik Editores, 1981.

GUHA, Ranahit, *Las voces de la historia y otros estudios subalternos*, Barcelona, Crítica, 2002.

LATHAM, Alison (coord.), *Diccionario enciclopédico de la música*, México, Fondo de Cultura Económica, 2014.

MIQUEL I VERGÉS, J. M., “Pepita Peña y la caída de Bazaine”, en *Historia Mexicana*, xi: 4 (44) (abr.-jun. 1962), pp. 546–574.

OSPINA ROMERO, Sergio Daniel, “Recording Studios on Tour: The Expeditions of the Victor Talking Machine through Latin America, 1903-1926”, tesis para obtener el grado de doctor en Musicología, Ithaca, Cornell University, 2019.

PAZ, Ireneo, *Maximiliano, Décima leyenda histórica*, México, Imprenta, litografía y encuadernación de Irineo Paz, 1899.

RATZ, Konrad, *Querétaro: fin del segundo imperio mexicano*, México, Conaculta, Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Querétaro, 2005.

RATZ, Konrad, *Tras las huellas de un desconocido: nuevos datos y aspectos de Maximiliano de Habsburgo*, México, Siglo Veintiuno Editores, 2008.

REYES DE LA MAZA, Luis, *El teatro en México en la época de Santa Anna: 1840-1850*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1972.

SOOY, Harry O., *Memoir of my Career at Victor Talking Machine Company*, sin paginar. Consulta en los sitios <https://digital.hagley.org/> y <http://www.davidsarnoff.org>.

WHITE, Hayden, *Metahistoria: la imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1992.