

Ramiro Hernández Romero*

La práctica musical afrocubana de resistencia y su contención ideológico-práctica antropológica[◇]

Afro-Cuban resistance musical practice and its ideological containment-anthropological practice

Abstract | This research note refers to the sociocultural and political behavior surrounding the development of Afro-Antillean rhythms and their contribution to the joy of the world. It emphasizes power, hegemony, resistance and subordination, which reveal musical attitudes and discourses, hidden and open, accepted and detested. In essence, they represent power relations. Afro-Cuban musicians, in their attempt to construct a vision of the world, were closely linked to the resistance to the power and hegemony of the dominant groups. However, a part of them was integrated into the cultural and political order of the élites. In other words, resistance and integration constitute a unity in Afro-Cuban musical life. This work focuses on the first half of the 20th century, a period in which the aforementioned rhythms emerged and became popular, and in which a variant of Cuban music is addressed, what the performers called mambo. It covers a geographic space of analysis between Cuba, Mexico and the United States.

Keywords | Afro-Antillean rhythms | mambo | Cuba | Mexico | United States | Arsenio Rodríguez | Pérez Prado.

Resumen | Este artículo refiere a la conducta sociocultural y política en torno al desarrollo de los ritmos afroantillanos y su contribución a la alegría del mundo. Hace énfasis en el poder, la hegemonía, la resistencia y la subordinación, los cuales revelan actitudes y discursos musicales, ocultos y abiertos, aceptados y detestados. En el fondo, representan relaciones de poder. Los músicos afrocubanos, en su intento por construir una visión del

Recibido: 15 de enero, 2025.

Aceptado: 4 de julio, 2025.

* Universidad Nacional Autónoma de México. Centro de Investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades, estancia posdoctoral.

◇ Dedico este artículo a mi querida madre, Florencia Romero Sánchez, fallecida el 6 de diciembre de 2023. Asimismo, a Palestina, la cual fallece por la indiferencia que nos invade. A la población de México que padece violencia en muchas de sus dimensiones.

El presente artículo forma parte de las actividades de investigación de una estancia posdoctoral que se realiza en el Centro de investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades (CEIICH) de la UNAM, cuyo nombre es: La contribución del Caribe a la alegría del mundo: el mambo en México.

Correo electrónico: azrahero@yahoo.com.mx

Hernández Romero, Ramiro. «La práctica musical afrocubana de resistencia y su contención ideológico-práctica antropológica.» *INTER DISCIPLINA* vol. 14, n° 38 (enero-abril 2026): 37-62.

doi: <https://doi.org/10.22201/ceiich.24485705e.2026.38.93498>

mundo, se vinculaban íntimamente con la resistencia al poder y la hegemonía de los grupos dominantes. No obstante, una parte se integró al orden cultural y político de las élites. Es decir, resistencia e integración constituyen una unidad en la vida musical afrocubana. Este trabajo se centra en la primera mitad del siglo XX, periodo durante el cual surgieron y se popularizaron los citados ritmos, y en donde se aborda una variante de la música cubana: el mambo, así llamada por los intérpretes. Comprende un espacio geográfico de análisis entre Cuba, México y Estados Unidos.

Palabras clave | ritmos afroantillanos | mambo | Cuba | México | Estados Unidos | Arsenio Rodríguez | Pérez Prado.

Introducción

LA EXPERIENCIA SOCIOCULTURAL Y POLÍTICA de la población africana durante el régimen de esclavitud moderna trajo consigo nuevas éticas musicales, las cuales se extendieron a lo largo del territorio de las colonias de Occidente. Lo que en un primer momento fueron los ritmos traídos de África, ejecutados en algunos casos con su cuerpo y en otros con el tambor, se transformaron en las nuevas tierras y en contacto con los esclavistas europeos. Los afrocubanos intentaron construir una visión del mundo vinculada con la resistencia y la insubordinación a la hegemonía de los grupos de poder dominantes.

Al arribar el siglo XX, los descendientes de esclavos continuaron careciendo de derechos políticos y sociales a pesar de que en su pasado inmediato insistieron en obtenerlos. No obstante, su resistencia e insubordinación permitieron conservar prácticas musicales, las cuales transgredieron de manera abierta u oculta la realidad social y cultural de su tiempo. Esta realidad, ahora se manifestaba dentro de un nuevo sistema de esclavitud, como producto de las transformaciones en las relaciones económico-políticas e ideológico-culturales, materializadas en la industria político-mediática, la cual se convirtió en una nueva forma de sujeción. Dicha industria, antes de instituirse como una forma de relación económica y política, realizó una campaña permanente a favor de los intereses de sus propietarios, fortaleciendo su ideología y su concepción del mundo. Desarrolló una relación de mercado y un sistema de consumo, mayormente exacerbado, el cual integró a distintas clases sociales, entre ellas algunos afrocubanos.

Este artículo inicia en Cuba, donde se produjeron dichos ritmos. Su proliferación y desarrollo se extiende, sin embargo, al resto del Caribe, e incluye a México y Estados Unidos. Se busca responder a la interrogante: ¿cuáles fueron las relaciones de fuerza que permitieron el desarrollo y transformación de los ritmos afroantillanos, convirtiéndose en un producto creíble y consumido por las clases sociales latinoamericanas y caribeñas? Abordaremos en un primer momento la proliferación y desarrollo de la industria político-mediática cubano-

estadounidense, en la cual laboraron los músicos afrocubanos y donde ejecutaban sus ritmos, convirtiéndose en un campo de batalla, y teniendo a la música como mecanismo de resistencia a las condiciones de explotación, exclusión y racismo. Ahí se transformó la música cubana, dando lugar a derivaciones de la misma como el danzón, el son y el mambo, cuyos ritmos generaron no solo alegría a sus creadores, sino también a sus públicos. Luego analizaremos una de las expresiones de la música cubana: el mambo, proliferando, por un lado, con dicha industria, y, por otro, por los contactos con los músicos estadounidenses. Finalmente, abordaremos a Dámaso Pérez Prado, quien representa la integración y la realización de la pequeña burguesía cubano-mexicana.

Nuestro trabajo se apoya en la categoría analítica: alegría, cuya partida solo se conoce a través del trabajo *Salsa, sabor y control. Sociología de la música tropical*, de Ángel G. Quintero Rivera. En donde aborda los conceptos de tristeza y alegría, haciendo énfasis en el segundo y centrándose en una perspectiva cultural (2011, 14). En cambio, para nosotros, tiene una connotación política, social y musical. Las dos partes (tristeza/alegría) son elementos inseparables y relacionados entre sí; se entienden como una estrategia sociopolítica cuya relación es inseparable, es decir, tristeza y alegría forman parte de una unidad, cuyo mecanismo refiere a la resistencia, herramienta de lucha y de combate contra la sujeción. Tal planteamiento, nos permite comprender su comportamiento social y político, el cual consistía, por un lado, en enfrentar alguna inconformidad que, en el corto o mediano plazo, se convertía en un medio para resistir y generar nuevas estrategias de lucha llevando a modificar o a incidir en las relaciones sociales dominantes,¹ y, por el otro, en un proceso integrador y conciliador con las relaciones sociales en contradicción.

La industria político-mediática cubano-estadounidense

Los ritmos afroantillanos no se entienden sin la proliferación de la industria político-mediática,² la cual proliferó en Cuba en la segunda mitad del siglo XIX. La industria del teatro, por citar un caso, se convirtió en un entretenimiento

1 Tristeza y alegría, conforman dos elementos de la experiencia de los cautivos durante la esclavitud y después de su abolición. Son parte de un mismo proceso, aquí lo trataré de manera dialéctica. Me inscribo a la propuesta de Göran Therborn, quien afirma que la ideología del poder debe verse de forma dialéctica (2014, 14). No obstante, como veremos, en ciertos momentos, la tristeza no está ligada a la alegría, sino que aparece separada de aquella y no tiene la fuerza para relacionarse. Este fenómeno se distingue cuando el cautivo se decide por el suicidio como una manera de escapar de sus condiciones sociales.

2 Por industria político-mediática entendemos un instrumento del poder capitalista interviniendo activamente no solo en lo económico —aspecto en el cual se expresa y visibiliza continuamente al constituirse en una auténtica industria en constante expansión y transformación con la finalidad de obtener ganancias—, sino sobre todo en lo político-ideológico,

dominante. Antes de constituirse como una relación económica y política, se constituyó como una concepción ideológica fortaleciendo el dominio de sus propietarios, quienes anteriormente habían sido esclavistas (Majfud 2021). Transformaron la estructura y superestructura del orden social, eliminando solo opresiones superficiales, pues la libertad de los antiguos cautivos seguía pendiente. Proliferó una nueva relación de mercado y un sistema de consumo, mayormente exacerbado, el cual integró distintas clases sociales, entre las cuales se encontraban los afrocubanos. Es decir, se transformaron las relaciones sociales y económicas, estableciendo una industria generadora de dependencia y cosificación, y en la cual un número de músicos trabajó con un sueldo ínfimo para ganarse la vida y bajo un control ideológico (racismo).

En dicho espacio, la alegría musical de los afrocubanos enfrentaba la tristeza (racismo). Con sus ritmos aportaron no solo alegría para sí mismos, sino también a una parte de sus consumidores, entre quienes experimentaban grandes contradicciones: pobreza, exclusión y explotación. Fue también un lugar de reivindicación y creación musical, participando directa o indirectamente, quizá sin saberlo, en el proceso de acumulación de capital; durante dicho proceso, las contradicciones fueron una constante entre los grupos en pugna: los intérpretes afrocubanos y los esclavistas cubanos y estadounidenses (ahora reciclados y convertidos en propietarios de la industria político-mediática).

A principios del siglo XX, surgieron nuevas industrias que ampliaron el camino de los afrocubanos; se fundó un número importante de hoteles de lujo, construidos por empresarios estadounidenses, quienes poco antes se habían asentado en la isla. Entre los beneficios económicos, se incluyen también los ideológicos, elaborados o relaborados a través de la realidad, al establecerse nuevas ideas, valores y un sistema de consumo. Entre los hoteles, cuyos consumidores eran la burguesía cubana y estadounidense, se encontraban el Plaza y el Sevilla Biltmore, en donde un grupo de músicos afrocubanos ejecutaba numerosos danzones, sones y jazz (Acosta 2001). Tocaban también en cabarets, salones de baile y suntuosos clubs, como el Jockey Club y el Gran Casino Nacional. La prostitución se convirtió allí en un jugoso negocio, cuyas redes comerciales conectaban con ciudades de Estados Unidos, Europa, América Latina y el Caribe. Por citar un caso, La Habana (Cuba) se vinculaba con Tijuana y Ciudad Juárez (México), en la trata de blancas y prostitución, entre otros negocios. La llegada a la isla de empresas grabadoras estadounidenses como la RCA Víctor, permitió no solo la grabación, difusión, comercialización y desarrollo de un público consumidor, sino la proliferación de un grupo de músicos afrocubanos.

pues con ello elabora y reconstruye una sociedad, al establecer sus ideas, sus valores, su concepción del mundo y su cultura, tendiendo siempre a difundirlos mediante la publicidad u otro medio y mostrándose en un presente eterno.

En Estados Unidos, una parte de esta industria entró en auge a inicios del siglo XX, pero con la Ley Seca promulgada en 1919, y derivada de la decimoctava enmienda de la Constitución de 1917, frenó su estabilidad prohibiendo el consumo, venta, importación y fabricación de bebidas alcohólicas. Gozó de respaldo en todo el territorio, provocando su traslado a Cuba a principios de 1920, junto con las organizaciones “criminales” dedicadas a la producción, importación y distribución de bebidas alcohólicas. Dicha industria, también se trasladó a México, particularmente a la ciudad de Tijuana, en donde se fundaron salones de juego, prostíbulos, cantinas, bares y cafés. No es casual que arribaran allí orquestas afrocubanas de danzón y *jazz-band*, como la Cuba Jazz Band dirigida por José Novo “El Negro Batista” (Pareyón 2006).

La Ley Seca fracasó al ser anulada en 1933, pero durante esos años las mafias y los empresarios estadounidenses viajaron entre La Habana y Tijuana en donde hicieron jugosos negocios con los cabarets y los prostíbulos. En el caso de Tijuana, también eran dueños de restaurantes y casinos, comercios muy lucrativos y beneficiosos para el capital (Arrizón 2018). En Cuba no era muy distinto, pues dicha industria creció junto con la prostitución y la trata de personas. En estos lugares, los trabajadores y los músicos afrocubanos convivían entre sí, y no solo eran comunes en Cuba y México, sino en Nueva Orleans y Nueva York. Los músicos solían desplazarse largas distancias, regularmente entre La Habana, Tijuana, Ciudad Juárez, Nueva Orleans, Chicago y Nueva York (Hernández 2023).

En medio de la industria político-mediática que ascendía paulatinamente, los afrocubanos y la alegría de sus ritmos enfrentaban el desprecio de las élites cubanas quienes aspiraban a ponerse al corriente con las expresiones culturales occidentales del momento. La cultura afrocubana no coincidía con los sentimientos nacionalistas de la naciente república. Para ellos resultaba oscuridad y tristeza. En esos años se reestructuró política e ideológicamente la constitución del nacionalismo legitimando su poder, y en el cual no se contemplaba a los afrocubanos. Pasaron varios decenios desde el fin de la esclavitud en un país aparentemente nuevo pero buscando parecerse a los europeos, y renegando de toda expresión afrocubana, lo cual chocaba con sus planes. Toda expresión afro se negó, renegó y se miraba con desprecio, convirtiéndose en la tristeza que los afrocubanos enfrentaron con alegría musical, pues sus ritmos se convirtieron en fuente de poder transgresora del orden social. La clase dominante los consideraba un lastre de la barbarie (Carpentier 2004), constituyendo con el apoyo de antropólogos una ideología (racismo) cuyo fin consistía en justificar su poder y su superioridad. El racismo, en su versión académica, se convirtió en una práctica y en una ideología expresada de manera abierta y decidida para impedir toda presencia de las cadenas que sostuvieron a los afrocubanos y sus ritmos.

Con el racismo antropológico se aplicó un mecanismo ideológico o antropología aplicada, reforzando el control social y cultural. Combatió toda expresión colectiva sociomusical afrocubana, así como profundizó la división entre los músicos, propia del individualismo. Lo cual no solo sostenía una parte del pensamiento moderno-occidental, sino a los estudios antropológicos. La división no solo se aplicaba sobre los descendientes de europeos para separarlos de los afrocubanos, sino también entre estos. A principios del siglo XX, los estudios antropológicos se concentraban sobre la base de las razas. Dominaba todavía la antropología evolucionista cuyo fundamento se basa en que todos los pueblos pasan por los mismos estadios de desarrollo, yendo del salvajismo a la barbarie y luego a la civilización. Desde esta propuesta ideológica, se aplicó la aculturación de las poblaciones de cautivos africanos, es decir, la antropología aplicada. Se les mantuvo en el último estadio con el fin de desaparecerlos y negar todo vestigio. Una vez concretado, permitiría el “progreso”. De hecho, el objetivo de los grupos de poder instalados en el gobierno cubano consistía en “blanquear” a la población para evitar su degeneración. En esos años, sin embargo, se desarrolló una postura en la cual los antropólogos dieron énfasis a la cuestión nacional y la ciudadanía concibiéndola más allá de la raza (Argyriadis y Laêtheir 2020). La realidad es que el afrocubano continuaba negándose.

Su aplicación se extendió a lo largo de la isla como política de Estado, repercutiendo en la vida cotidiana de los afrocubanos, cuya resistencia siguió en los tres decenios siguientes. No obstante, el progreso de la humanidad estaba precisamente en la emancipación de estos oprimidos, quienes utilizaban un discurso abierto al ejecutar sus ritmos en espacios públicos, propios de la industria político-mediática. Resultaba un método sutil, pues los grupos de poder no concebían que con ello incidían en la sociedad cubana. Esta actitud no solo se convirtió en una forma de resistencia, sino también, al mismo tiempo, en una conquista, pues sus ritmos consiguieron ubicarse a la altura de los de la clase dominante.

En 1913, el gobierno nacional y las élites prohibieron las comparsas tradicionales afrocubanas. Sus fiestas fueron objeto de suspensiones y sanciones (Carpentier 2004). Pero también tacharon a la mayoría de la población afrocubana de “delincuente” y la relacionaban con el “hampa”. Se trataba de la materialización de la ideología racista y de la antropología aplicada. No era casual también que este fenómeno haya crecido de manera espectacular en la isla en esos años, debido a la llegada de traficantes de drogas y tratantes de blancas, muchos provenientes principalmente de Estados Unidos. Sin embargo, y por contradictorio que fuera, la mayoría eran blancos, vinculados con las estructuras de poder cubanas y estadounidenses. A los afrocubanos se les clasificaba de “delincuentes” porque no se integraban fácilmente al orden social establecido.

La ejecución de los ritmos realizados de manera tan creativa sirvió para transgredir el orden social. La tristeza del afrocubano, motivada por la condición de inferioridad, lo obligaba a crear un mecanismo de contención percibido en sus ritmos como alegría y manifestándose abiertamente en los hoteles, así como en sus fiestas tradicionales, y convirtiéndose en una crítica al poder.

Los afrocubanos bajo una condición subalterna solo obtenían trabajos ínfimos y salarios míseros. El oficio de músico les ofreció un medio para resistir, cuya finalidad, entre otras, consistió en recuperar su dignidad e incidir en su entorno. Pero a las clases dominantes les generaban repugnancia y desconfianza, no solo por su comportamiento, sino especialmente porque la ejecución de los ritmos anunciaba subversión. Los ritmos, como atributo de poder, anunciaban cambios en el orden social (Attali 2011). Debido a su arrogancia, y al cegarse con las prohibiciones y el desprecio, les impidió darse cuenta de que los afrocubanos intentaban incidir en la sociedad que los negaba. En los distintos escenarios musicales en los cuales podían mostrar su crítica al poder, enfrentaban al racismo antropológico cientificista.

Los afrocubanos instituyeron gran parte de la música cubana por lo menos desde el siglo XIX. Sus antecedentes, sin embargo, provienen desde el régimen de esclavitud, entre los siglos XVI y XIX. Durante ese periodo, las distintas expresiones, que no dejan de ser más ideológicas que reales, suelen denominarse bufos, contradanza y danzón. Y a mediados del siglo XX, el mambo. Se trata de variantes de la música cubana, a las cuales hoy, en su conjunto, se les llama “géneros”.³ En nuestro caso no nos inscribimos en esta concepción porque limita la comprensión del quehacer de los músicos afrocubanos, quienes no ejecutaban sus ritmos pensando en “géneros”, por lo menos la mayoría no se dejaba llevar por una percepción subjetiva. Esta concepción imperante en Occidente, intentaba e intenta controlar ideológicamente el quehacer de la mayoría de los músicos. Un asunto, el cual los afrocubanos se resistían a admitir.⁴

El hecho de manifestarse de manera colectiva muestra también otro frente desafiante de la música individualista y convencional de Occidente. El conjunto

3 Julián Ruesga Bono menciona los géneros musicales como una forma de clasificar y nombrar las diferentes músicas. Una forma de aludir, señalar o designar una sonoridad y una forma de hacer o usar la música (2022, 7). Sin embargo, la música afrocubana, como muchas otras, no entra en esta ideología que la simplifica. No se puede obligar a verla desde esta clasificación porque falsean la realidad. En otras palabras, no se puede nombrar algo que es mucho más, porque el intérprete piensa más en ejecutar sus ritmos, que en cómo se quisieran nombrar los mismos. La realidad musical afrocubana rebasa todo intento de definirla. Incluso los músicos, ejecutándola, tampoco responden a esa simplificación.

4 En Estados Unidos los afroamericanos también se negaron a que sus ritmos tuvieran un nombre sin tener relación con su realidad. Miles Davis, por citar un caso, rechazaba que a su música le llamaran jazz. Él simplemente decía que lo que hacía era música social.

de músicos y sus ritmos, cada uno creando su estilo, les llamó a sus composiciones: mambo (Grijalba 2018, 323). Lo cual no quiere decir el aceptar la ideología de los “géneros”, sino que, para las variantes de la música cubana, utilizaron ese término y así distinguir lo hecho por un músico con respecto a otro. Lo cual nos permite comprender la variante presentada en México por Dámaso Pérez Prado, con respecto al mambo. En el fondo se trataba de una expresión colectiva en resistencia, ganando terreno frente al individualismo imperante en la sociedad cubana y caribeña. Se convirtió en un mecanismo de poder. Carlos Marx decía en alguna ocasión: “el poder no se cede, se arrebató por quienes entienden la verdadera naturaleza de la opresión”. Es decir, frente a ese poder, la colectividad afrocubana tuvo una acción política o arma de lucha frente al individualismo reinante. De este modo, carece de sentido que a Pérez Prado se le llame el “rey del mambo”. Esta concepción no es más que una reacción de las élites dominantes para combatir la colectividad afrocubana.

En el momento en el cual los afrocubanos transformaban sus ritmos, se recrudescieron las políticas públicas del gobierno federal y la propaganda mediática justificando su inferioridad. Su instinto rítmico fue un mecanismo de resistencia y generador de alegría hacia sí mismos y hacia el público escuchándolo desde los distintos escenarios. Lo anterior no requería excluirse de toda relación cultural de los grupos de poder, sino que, inspirados precisamente por el sentimiento de sobrevivencia y motivados por la alegría, se apropiaron de algunos ritmos de las élites, como los del teatro español, por ejemplo. Es decir, la cultura nacional cubana, dentro de la manifestación musical, tuvo un componente y efecto psicosocial. El componente afrocubano, como condición cultural, también tuvo un papel importante aunque en distintos planos y dependiendo de las relaciones de fuerza. La apropiación, proliferación, consolidación y transformación corresponden, por citar un ejemplo, a los teatros bufos, los cuales desempeñaron un papel no solo en la evolución de la música popular cubana: el danzón, sino de resistencia ante la “criminalización” impulsada por los grupos de poder. Durante este proceso, vivían en cautiverio, y aunque luego se abolió la esclavitud, no se generó mayor libertad. En ese contexto produjeron los bufos, los cuales, después, fueron transformados en nuevos ritmos con el abandono de las seguidillas y los villancicos, dando lugar a la guajira, la guaracha y la canción, formando en su conjunto una parte de la música cubana.

Desde 1850, los afrocubanos cobraron mayor conciencia. Lo negro se manifestaba cada vez más en sus sonidos y en sus bailes; continuando con la contradanza, cuyos elementos contestatarios estaban implícitos en sus ritmos, al aplicar la base rítmica africana fundamentada, en parte, en la clave y en la síncopa. En Inglaterra, esta danza y los ritmos eran un pasatiempo de los trabajadores plebeyos luego de pasar largas jornadas laborando en el campo y en las ciuda-

des. No es casual haber simpatizado esta música entre los afrocubanos. Lo popular y contestatario tenían una relación entre los dos pueblos.

A la contradanza afrocubana simplemente se le llamó danza cubana. En los años 60 del siglo XIX, en la ciudad de Matanzas, se le dominó baile dancístico de figuras, desembocando poco después en el llamado danzón. Es decir, los músicos cubanos transformaron el seguimiento de la música. Se mantenían no solo las tradiciones rítmicas africanas, sino también se vinculaban íntimamente con el trabajo. Estos ritmos se producían en la ciudad y en el puerto⁵ donde, desde el periodo colonial, se cultivaba azúcar, y en el cual numerosos cautivos trabajaban a marchas forzadas, tales ritmos, entonces, les servían para resistir las largas jornadas laborales.

A inicios de la segunda mitad del siglo XIX, los afrocubanos dieron un nuevo giro a la música cubana con la creación de un grupo de danzones apenas diferenciados de las contradanzas. La propaganda de la época exaltaba a Miguel Faílde señalado como el “primero” en crear un nuevo estilo de danzón cuyos componentes constaban de tres partes y se bailaba regularmente en parejas agarradas, con un ritmo mucho más lento (Roy 2003, 91). Esta apreciación constituía una parte de la ideología dominante instaurada en el pensamiento de la mayoría de los investigadores y periodistas de la época y la cual se mantiene hasta nuestros días. Se continuó exaltando a una sola persona el desarrollo de estos ritmos. La colectividad es propia de los intérpretes de la música cubana, y no es casual que tiempo después, cuando las orquestas típicas y las charangas dominaban la escena musical, revolucionaran en conjunto los ritmos afroantillanos. Raimundo y luego su hermano el cornetista Pablo Valenzuela, quienes dirigieron su orquesta hasta 1923, por citar dos casos, son parte de esta actitud colectiva.

En los años 30, los danzones ya no respondían a las exigencias de los propios músicos. El desarrollo y apogeo del son y la restructuración de la instrumentación de las orquestas afrocubanas, los puso a prueba. Estos ritmos tampoco les interesaban a los propietarios de la industria político-mediática, quienes consideraban que habían dejado de ser una mercancía creíble. Los músicos se preocuparon por quedarse sin trabajo, por lo cual buscaron renovarse. Sin esta, ya no contarían con los espacios de la industria político-mediática, y no podían cuestionar la condición en la que se encontraban. Sus ritmos, habiéndose convertido en un mecanismo de resistencia y alegría, siguieron siendo fundamentales para su sobrevivencia. Aunque otro aspecto de esos cambios se debió al impacto de la música afroamericana en la isla, la cual se materializó no solo con la

⁵ Conectaba con las metrópolis más importantes de la época. Fue un espacio de poder económico mundial, y de múltiples contradicciones manifestándose en fuertes resistencias de numerosos esclavos que desembarcaban regularmente en el puerto.

llegada de numerosas orquestas estadounidenses, sino con la conformación de múltiples orquestas de jazz cubanas.

Los antiguos esclavistas, propietarios ahora de la industria político-mediática, veían con preocupación los límites del mercado de la música. Empujaron a los músicos afrocubanos a la creación de nuevos ritmos, los cuales no solo respondían a la explotación, discriminación y racismo, sino también al proceso de acumulación del capital. Al mismo tiempo, los propietarios, haciendo uso de la propaganda publicitaria, estimularon los nuevos “gustos”, los cuales carecían de sustento, con el fin de mantener la permanencia de la ganancia y la estabilidad ideológica dominante. La mayoría estaba conformada por empresarios estadounidenses, la oligarquía, la burguesía, los terratenientes e incluso la Iglesia católica cubana. Controlaban de cierta manera los “gustos” y la producción de las nuevas interpretaciones musicales, y se contraponían de las propuestas de los afrocubanos en resistencia. Aunque si era el caso, las toleraban si había beneficios económicos e ideológicos. Los afrocubanos aprovecharon este contexto para ejecutar su alegría musical, contraponiéndose con la tristeza proveniente de las clases dominantes.

La transformación de la música cubana era producto precisamente de lo que venía aconteciendo. En la segunda mitad de los años 30, los afrocubanos crearon innovaciones rítmicas e instrumentales, abriendo el camino a un nuevo estilo. Se dejó de hacer lo denominado danzón, y se dio paso a una nueva modalidad rítmica e instrumental, a la cual un grupo de afrocubanos denominó mambo. En este contexto, una parte de los ritmos entraron en crisis, aquellos a los cuales la industria político-mediática, como la radio y las grabadoras, habían ideado y controlado. Entre las nuevas variantes, y de las más difundidas, comercializadas y mediatizadas, se encuentra la de Dámaso Pérez Prado.⁶

Los ritmos afrocubanos

Numerosos investigadores analizan la variante de la música afrocubana llamada mambo de manera lineal y progresiva como si se tratara de un fenómeno sucesivo que pasaba de un músico a otro. Yolanda Moreno Rivas, por citar un caso, menciona que antes de crear Pérez Prado la versión supuestamente más acabada, ya se conocía en Cuba en los años 30 a través del pianista, contrabajista y compositor Orestes López, quien creó un danzón a cuyo final le llamó mambo (1979, 241).⁷ Luego, según esta idea, vinieron otros, quienes dieron su aporte

⁶ Otras fueron la del flautista Antonio Arcaño Betancourt y la del clarinetista José Urfé.

⁷ La investigadora francesa Isabelle Leymarie sigue la misma línea. Menciona que Dámaso Pérez Prado le dio la forma definitiva al mambo. Adopta la idea de haber creado la “mejor”

hasta llegar a dicha variante. Sin embargo, como se ha comentado, la música cubana fue desarrollada por un grupo de músicos afrocubanos quienes crearon distintas variantes, las cuales se distinguen desde el periodo colonial, sin dejar de ser parte de un conjunto. De lo acontecido en la segunda mitad del siglo XIX, desembocó al nuevo siglo con variantes rítmicas modernas, a las cuales llamaron mambo. Participaron, entre otros, Orestes López, Arsenio Rodríguez, Israel López Cachao y Pérez Prado. Algunos provenían directamente de familias de esclavos. Otros, en cambio, de la pequeña burguesía cubana, como el caso de Pérez Prado, quien no dejó de experimentar racismo, obligándolo, en parte, a trasladarse a México.

Otro aspecto se relaciona con la propaganda de la época, cuyos diarios difundieron la idea de que el mambo se trataba de un “género” musical.⁸ Lo cual se mantuvo tiempo después, observándose en algunos investigadores como Roberto López Moreno.⁹ Es decir, desde entonces se normalizó la concepción de los “géneros” musicales, pero en realidad dejaba de vincularse con la realidad social. El pensamiento dominante se materializaba a través de esta acción que, por cierto, pocas veces se discutía.¹⁰ Lo cual impidió observarlo como un movimiento colectivo musical de grandes alcances sociales e históricos. Se convertía así en una concepción forzada que en nada se vinculaba con la materialización de las relaciones sociales. Se sumó también la exaltación mediática dando énfasis absoluto al individuo, convirtiéndose en un recurso recurrente y situando a un solo músico como creador de un “género” musical. Se trataba de un servilismo, obediencia y respeto irracional a una autoridad. Es decir, desde una perspectiva sobrecargada de individualidad. De allí nace la llamada popularidad, pero también la fama, siendo ambas materializaciones de esta ideología. En México, se refería a Dámaso Pérez Prado como el único creador del mambo. Detrás de esta concepción se encontraban también algunos grupos de poder empresariales, entre los

versión. Además, según sus palabras, fue quien empleó por primera vez la palabra “mambo” para describir su música (2005, 160).

8 La mayoría de los articulistas de los diarios en México entendían y describían el mambo como un “género”. Aunque en ocasiones no lo hacían explícito, en sus comentarios daban a entenderlo implícitamente. Esta idea se mantiene hasta el día de hoy. Véase, por ejemplo, el artículo de Angélica Moreno Covarrubias publicado en *El Universal* del 28 de julio de 1995 con el título “El inventor del mambo”, en el cual da por hecho tratarse de un género musical. Lo interesante de su argumento es que pone en duda que Dámaso Pérez Prado haya sido el creador del mambo, al quitarle credibilidad al hecho de que una persona en particular fuera creadora de los citados ritmos.

9 En su libro *Crónica de la música en México* defiende a Dámaso Pérez Prado como el creador del mambo, y da por hecho el tratarse de un género musical (López Moreno 2001, 78-81).

10 López Moreno, por citar un caso entre muchos, no lo puso a discusión.

cuales se hallaban los propietarios de la prensa.¹¹ En realidad, Pérez Prado creó una forma de hacer música cubana retomando algunos aspectos de los ritmos afroamericanos. En dicha música, se encuentra una cantidad de experiencias colectivas afrocubanas entrelazándose, contradiciéndose e, incluso, conflictuándose. Las cuales no solo se mantenían en resistencia al control ejercido por los grupos de poder, sino también a las luchas internas, a las confrontaciones por querer destacar unos sobre otros, porque también fue un elemento que se involucró. Es decir, permeaban relaciones basadas en el individualismo.

Se relacionaba también en la manera en la cual cada uno interpretó el concepto del mambo. Ed Morales asegura que algunos músicos consideraban su origen congoleño, traducándose como “conversación” o simplemente “hablar con los dioses” (2003, 50). Joseíto González, por su parte, menciona que el mambo siempre ha existido, solo que ha cambiado de nombre (Grijalba 2018, 318). Al definir la citada música, sale a relucir también el conflicto entre los músicos, quienes intentaban apropiarse no solo de la autoría del nombre, sino también de los ritmos. Cada uno intentaba legitimarse al hacerse pasar como único creador. La ideología de los “géneros” musicales se había convertido en parte del pensamiento de los afrocubanos, la cual, además, tenía poco que ver con su práctica histórica musical. Lo anteriormente combatido, ahora se defendía. Es decir, desde entonces reproducían las relaciones sociales dominantes basadas en el individualismo imperante, la división interna y el confrontamiento constante. Lo cual demuestra que entraron en un proceso de integración, cuya resistencia se fue abandonando paulatinamente. De hecho, la mayoría de los músicos que crearon y ejecutaron una variante de la música cubana, el mambo, se encontraban a un paso más en la integración que en la resistencia.

El término surgió precisamente en el contexto en el cual proliferó un nuevo auge de la música de baile desarrollado por la industria política-mediática en la isla. Permitiéndonos regresar la mirada a esta industria, porque dicho terminó formó parte del lenguaje que justificó las relaciones sociales basadas en el consumo de esta, y en el poder de sus propietarios. Una parte del danzón y el son cubanos, así como el foxtrot y el jazz estadounidenses, se habían convertido en mercancías prefabricadas y en prácticas ideológicas materializadas que normalizaron el orden social dominante dentro y fuera de la citada industria. Este nuevo consumo entró en apogeo entre los años 20 y 30.¹² El cual no se entiende sin los

11 Los articulistas del diario *El Nacional* solían exaltar también a Pérez Prado como el creador del “género”. Además, se tendía a la adoración al considerarlo “rey del mambo”. Véase, por ejemplo, la nota publicada el 14 de septiembre de 1995, con el título: “Y en el principio fue... ¡el mambo!”.

12 No obstante, el baile en Cuba ha sido habitual por lo menos desde 1790 como nos recuerda Miriam Escudero (2017, 2). Pero en este periodo surge una nueva forma de interpre-

elementos ideológico-culturales estadounidenses, paulatinamente instalándose en Cuba. El mercado musicalailable conectó a músicos de este país, México y Estados Unidos. No obstante, se extendió también al resto de América Latina y Europa.

En 1893, se funda la Casa de Fonogramas Edson, con la cual inicia sus actividades la industria de la grabación estadounidense. Esta y otras compañías se establecieron en la isla grabando a numerosas orquestas (García 2002). A través de la publicidad de esta empresa, con el apoyo de la prensa, se difundió la música por distintas partes del territorio nacional e internacional, permitiendo que los músicos viajaran a lo largo del Caribe para presentarse en escenarios musicales dominantes. Estas producciones se convirtieron no solo en medios de difusión de los ritmos de moda, sino en un mecanismo legitimador de un mercado musical. La resistencia afrocubana al orden establecido perdía sentido, aunque no del todo, pues al convivir en un ambiente en el cual imperaba el racismo, proveniente de una parte del público y de los propietarios de la industria mediática dominantes, se reorganizaron para conformar una resistencia. A partir de 1922, proliferó la industria de la radio, convirtiéndose poco después en nuevos espacios para las orquestas afrocubanas.

Los propietarios estadounidenses de salones y cabarets, antiguos esclavistas del sur estadounidense, emplearon a trabajadores afrocubanos para sostener esta industria, entre los cuales se encontraban los músicos. En estos espacios, aunque no los únicos, se concretaron relaciones basadas en la explotación y la sumisión, con lo cual se permitiría dar continuidad respecto a la esclavitud tradicional. Es decir, se reestructuró política, económica e ideológicamente, y se inició una nueva esclavitud. No obstante, cabe aclarar: se mantienen dos elementos que son parte de su estructura, los cuales conformaron una unidad: la esclavitud asalariada y la esclavitud racializada. Son parte del mismo proceso que mantenía bajo control a los afrocubanos. En el caso de la segunda, es parte de la superestructura ideológica sosteniendo o justificando a los grupos de poder. Impulsada en gran medida por los antropólogos, consistía, entre otros aspectos, en impedir la unidad de las distintas clases sociales, las cuales experimentaban relaciones de exclusión y explotación, como el caso también de la migración china. En la primera, es el sometimiento mediante un salario mínimo impidiéndoles sobrevivir o haciéndolo apenas.

tar los bailes en los cuales participaba la burguesía y la clase obrera, es decir, se masificó. Se practicaba todo el tiempo y en muchos espacios públicos en los cuales se ejecutaban numerosos ritmos que proliferaron en esos años, algunos provenientes de Estados Unidos como el jazz. EL baile se hizo más fácil de aprender, pudiéndolo ejecutar cualquiera y dejando de ser una práctica de las élites.

A través de esta industria, el neocolonialismo estadounidense instituyó una nueva forma de control social, al conformar una institución ideológico-cultural sosteniendo y condicionando a los afrocubanos. La economía estadounidense se expandió en la isla y empezó a desarrollar una nueva producción social y cultural. Es decir, una producción de entretenimiento masivo ampliando el consumo desde lo personal y familiar hasta lo social. En este proceso se produjo también una eficiente producción en masa de fonógrafos, quienes, en un primer momento, fueron artículos de lujo adquiridos solo por la alta y pequeña burguesía. Sin embargo, con la reducción del costo de la producción, se amplió a las mayorías. Se convirtió también en un medio de control, porque a través de estos aparatos se escuchaban los mismos mensajes en los cuales se instruía cómo deberían comportarse los habitantes. Por dicho medio, se difundieron precisamente los ritmos afrocubanos, extendiéndose por México y Estados Unidos.

Los nuevos tiempos se vinculaban con el baile. Se desbordaba energía expresándose en numerosos espacios, y sumergiéndose en el imaginario colectivo tanto en los clubes de bailadores, como en los propios músicos. Los afrocubanos continuaron incidiendo no solo porque su música motivaba el baile, sino porque mantenía su carácter subversivo, al ser un medio de contención al racismo experimentado a diario. No deja de ser un elemento importante, el cual mantenía la lucha entre la tristeza y la alegría. Se convirtió en un mecanismo de sostén de la resistencia, la lucha y el combate contra la sujeción en la cual se hallaban. En el baile, sin embargo, se dieron renovaciones, en las cuales no solo participó la alta y pequeña burguesía, sino también el obrero-campesino. Asimismo, no fue un fenómeno exclusivamente del Caribe y Latinoamérica, sino también de Europa (Hobsbawm 2013). Dejó de ser exclusivo de las élites, y tomó un camino distinto el cual incluía también a las clases excluidas.¹³ Esta realidad no era distintiva de Cuba, se dio desde Nueva York hasta Buenos Aires (Pujol 2011).¹⁴

Los afrocubanos defendían sus relaciones basadas en la colectividad, con la cual enfrentaban el individualismo. Lo que dieron en llamar mambo, no fue más que una expresión colectiva y reivindicadora no solo de la música cubana, sino

13 Kaspar Maase asegura haber iniciado este proceso a principios de la segunda mitad del siglo XIX, cuando proliferó la cultura de masas como proceso “democratizador” de la modernidad. Es decir, la cultura burguesa dejó su sitio a la cultura popular (2016, 15).

14 Sergio Pujol menciona deberse el auge del baile al desarrollo de la industria discográfica, a los aparatos reproductores de sonido y la radiofonía (2011). Sin embargo, fueron otros los motivos que llevaron a la población a inclinarse por el baile. Se encuentran, entre otros, los efectos de la pandemia de 1918, los cuales generaron, después, un sentimiento liberador ocasionado por el aislamiento. La gente buscaba distraerse y lo encontró en los escenarios musicales y salones de baile. La industria político-mediática dominante aprovechó esta oportunidad para crear un mercado de consumo, y trató de conciliar las contradicciones sociales.

de una parte de sus tradiciones socioculturales de sus antepasados africanos. El asunto se volvió polémico desde que se empezó hablar de estos ritmos. Se debía a su naturaleza subversiva y revolucionaria, porque no solo formaban parte de las clases históricamente desarraigadas, sino porque había sido la música la que provocó un gran impulso en momentos de revuelta social. Sin embargo, también eran símbolo de “prosperidad” en tiempos de estabilidad económica y social (Austrialia 2004). Aunque debemos tener en cuenta también, el haber provocado incomodidad entre algunos grupos de poder acostumbrados a escuchar determinados ritmos, lo cuales consideraban más creíbles y aceptables. Es decir, rechazaron toda actitud ajena a sus usos y costumbres. Por otra parte, provocó alegría entre los distintos públicos que vivían en condiciones de exclusión y enajenación. Manuel Cuéllar Vizcaíno afirma: “mambo es una voz espontánea, una expresión, un grupo de un bailaror durante un mambo cualquiera y fue repetido por los demás bailarores hasta patentizarse” (Grijalba 2018, 316). Es decir, se multiplicaron en distintos espacios de esparcimiento social provocando, entre otras cosas, miedo entre los grupos de poder.

Dichos ritmos surgen de las distintas propuestas de los músicos, quienes no solo se vinculaban con los cambios en la música cubana, sino también con la experiencia de los músicos sometidos a la nueva esclavitud impuesta por la industria político-mediática. En el caso del son, sus raíces se hallan a fines del siglo XIX. Sin embargo, Carpentier (2016) menciona remontarse estas mucho tiempo atrás, al periodo de vida de Ma’ Teodora quien fue creadora de sones en el siglo XVI, conocidos entonces como música de baile en la provincia de Santiago. Incluso, asegura, que del siglo XVI al XVII, el son refería a la imprecisa música popular danzable. Cobrando mayor perfil definido con la llegada de afrofranceses a la ciudad de Santiago (235-236). Desde entonces, siguió un proceso de evolución, pues los afrocubanos retomaban las tradiciones musicales españolas, fusionándolas con las de origen bantú (África). Es decir, mezclaron los sonidos de los instrumentos de cuerda con los instrumentos de percusión, entre los cuales se encuentra la guitarra y el tres; así como los bongós, las maracas y las claves. En cuanto al rítmico, el son tiene sus raíces en el changüí y en la clave. Entre los instrumentistas de cuerda se encuentra el tresista afrocubano Arsenio Rodríguez, quien llamaría a una parte de su obra musical: mambo.

El son está directamente relacionado con la resistencia al racismo de las élites blancas. Además, a diferencia del danzón, se mantuvo como un baile absolutamente popular y casi siempre relacionado, aunque de distintas formas, con la experiencia afrocubana. Se había convertido en una reacción de los afrocubanos a la inferioridad que provocaba esta ideología. A principios del siglo XX, solo ellos lo ejecutaban, escuchaban y bailaban. Sin embargo, poco después, atrajo a las clases trabajadoras blancas, quienes disfrutaban también de la alegría de los

ritmos. Las élites blancas y racistas lo consideraban una música inferior y un baile indecente, cuyas exclamaciones y reacciones provenían también de la Iglesia católica. No obstante, estos prejuicios no impidieron que los mensajes rítmicos incidieran en la sociedad, convirtiéndose paulatinamente en la cultural nacional cubana. El sentimiento de alegría tras o mediante su ejecución, causó cada vez más admiración entre las distintas clases sociales. Esta incidencia es uno de los mayores logros de la comunidad afrocubana sobre las élites y supremacistas blancos.

La radio entró en auge a finales de los años 20; ahí fue donde los afrocubanos encontraron un nuevo espacio para el son. La presencia de las empresas grabadoras estadounidenses se convirtió también en otra vía no solo para la difusión de dichos ritmos, sino un medio en el cual dichas empresas se apropiaron de los mismos, para convertirlos en un gran negocio. El son y el danzón fueron los ritmos bailables más consumidos de la época, y formaban, junto con otros, un arsenal de mercancías. Sin embargo, a pesar de haberse vuelto inofensivos algunos músicos y ritmos, siguieron causando temor entre los grupos de poder, quienes se sentían amenazados. Incluso los prohibieron con el argumento de que se trataba de un peligro para el orden público, pero, sobre todo, para las buenas costumbres de la familia y la decencia (Carpentier 2022, 259). Es decir, para la moral cristiana. La reacción de estos grupos de poder se convirtió en tristeza para los afrocubanos, la cual tuvieron que enfrentar.

En los años 30, como se dijo, los ejecutantes de danzón tuvieron problemas para resistir las transformaciones del escenario musical. El auge del son y su instrumentación, y la proliferación de numerosas orquestas al estilo del jazz afroamericano (Roy 2003, 97) afectaron el escenario musical. Las modas impuestas por la industria político-mediática se convirtieron en un ataque ideológico-musical en contra de la realización de los afrocubanos. La visita de un número importante de intérpretes de jazz estadounidenses (afroamericanos y angloamericanos), también tuvo alguna repercusión. En este contexto, los músicos realizaron grandes innovaciones rítmicas e instrumentales. Para fines de dicho decenio, inició un nuevo contexto musical. El danzón tomó nuevos derroteros, al transformarse una de sus variantes: el mambo.

En el contexto de la música de baile representada por el son, el danzón y la guaracha, los septetos afrocubanos ampliaron la instrumentación de los metales. Integraron un número importante de trompetas, un piano, y, sobre todo, un instrumento que en esos años solo se tocaba en los desfiles africanos de carnaval: la conga (Morales 2003, 51). Arsenio Rodríguez, tresero ciego nacido en las cercanías de Matanzas, lo integró a su conjunto. Cuando era director, en algunas de sus composiciones creó una sección de montuno que llamó "diablo". Se convirtió en otra derivación de la música cubana que también se consideró mambo.

Es decir, del son surge una versión del mambo. Junto a Arsenio, otro intérprete también aportó a los cambios en la música cubana: el contrabajista Israel López “Cachao”, quien fue director de una orquesta de charanga; se trataba de una nueva versión de las orquestas de danzón. Él creó una versión musical de lo que también él llamó mambo. Sin embargo, Josean Ramos menciona que su contribución fue el “guajeo sincopado” (Santana 2022, 13). Según Morales, las orquestas de son y de charanga solían intercambiar repertorios musicales; destacando una cualidad de los afrocubanos: compartir sus creaciones con otros músicos, convirtiéndose en otra expresión de la colectividad afrocubana. Estas experiencias se sitúan principalmente entre los decenios de 1930 y 1940 (Morales 2003, 51). Lo cual permite comprender el apoyo, la influencia mutua y su relación colectiva y solidaria entre los músicos afrocubanos. Una actitud que, de manera sutil, enfrentaba la división, la provocación y confrontación entre sí; así como la exclusión y la negación que incitaban los grupos de poder dominantes y supremacistas blancos cubanos y estadounidenses.

En esos años se renovaron el contacto y los intercambios de los repertorios musicales entre los intérpretes afrocubanos y afroamericanos, principalmente entre las ciudades de La Habana y Nueva York.¹⁵ Lo cual no era nuevo, pues desde el periodo colonial se habían generado innovaciones rítmicas que posteriormente darían lugar al jazz (Hernández 2024, 221). En los años 40, los afrocubanos instituyeron una nueva relación con las orquestas de jazz estadounidenses,¹⁶ lo anterior incidió en la música cubana y dio lugar a una de las diversas formas de interpretarla, representada por un músico a quien la propaganda político-mediática ha llamado: “rey del mambo”, a Dámaso Pérez Prado, quien en realidad formaba parte del conjunto de la cultura afrocubana. Para unos, era una persona exigente y egocéntrica. Para otros, no dejaba de ser una persona rígida y vanidosa (Santana 2022, 11).¹⁷ De ser cierto, la propaganda político-mediática contribuyó a que tomara esa actitud, pues alimentó la tendencia a la autoadoración, lo cual formaba parte de una expresión de la clase de la cual provenía y del medio en el cual se desarrolló. Aunque de descendencia africana, no tenía relación con la experiencia de los esclavos. Se inclinaba principalmente por la cultura de las

15 El trompetista estadounidense Dizzy Gillespie, solía apropiarse de las composiciones de los músicos afrocubanos. De Luciano Chano Pozo González se hizo de varias de sus obras musicales durante su estadía en Nueva York. Delannoy comenta: “mucho se ha hablado de Dizzy, sagaz hombre de negocios, haber explotado a Chano, arrogándose el derecho de modificar ciertas partes de *Manteca* y figurar como cocompositor de la obra” (2003, 134).

16 Las llamadas *big band*.

17 Aunque Julio del Razo, uno de los músicos de la orquesta de Pérez Prado, afirmó: “fuera de la rigidez del trabajo, fue muy buena gente y además un excelente músico” (Figueroa 2003, 85).

élites.¹⁸ Su persona y su música pasaban de la resistencia a la integración, y de la integración a la resistencia, motivada por el racismo y los ritmos que ejecutaba. Su afrodescendencia lo empujaban a la resistencia.

Dámaso Pérez Prado

Pérez Prado¹⁹ es solo un intérprete, compositor y director de orquesta del conjunto de músicos que transformaron la música cubana en la primera mitad del siglo XX. Nace el 11 de septiembre de 1917 en Matanzas,²⁰ ciudad notable no solo por sus abundantes recursos naturales, sino también por sus recursos musicales.²¹ Allí se conservaron algunas tradiciones de origen africano desde que los esclavistas trasladaron ahí a una cantidad importante de cautivos provenientes principalmente del Congo y Angola. En el puerto se dieron grandes movilizaciones de resistencia, las cuales cuestionaron el orden social esclavista. La producción musical, ejecutada colectivamente y en algunos casos individual, ayudó, junto con la resistencia, a mantener dichas tradiciones musicales que luego se apropió Pérez Prado para desarrollar su propio estilo.

Estudió piano en la academia de María Angulo; posteriormente, se formó en el conservatorio municipal, y realizó estudios de tumbadora, órgano, batería, trompeta y saxofón (Gaytán 2021, 292). Se especializó en la academia musical, pero también se involucró en la música popular. Influido por la identidad nacional cubana, en la cual la cultura afro tiene un papel importante, se sentía atraído por los ritmos de origen africano, los cuales se conservaban en Simpson y en La Marina, en su natal Matanzas.²² Su actividad musical inició en una charanga con la cual se presentaba en los clubs sociales de la citada ciudad; luego tocó en la

18 En México aparecía retratado al lado de las élites intelectuales y empresariales. Véase, por ejemplo, una foto junto a Fernando Benítez, Manuel Buendía y Margo, la cual ha sido muy difundida por la industria político-mediática, principalmente por la prensa. El 15 de septiembre de 1989, *La Jornada* publicó dicho fotograma junto con un encabezado en el que se lee “Murió el rey del mambo”.

19 Hijo de Sara Prado, directora de la Escuela Primaria número 17 de El Naranjal, y del periodista Pablo Pérez. Véase Cineteca Nacional. *Centro de Documentación*, expediente E-02801, 1.

20 Santana Archbold asegura que Pérez Prado siempre confundió su fecha de nacimiento. Nunca quiso darle a los “críticos”, medios de la farándula y a los investigadores su fecha de nacimiento (2022, 27).

21 Antes de la llegada de los colonizadores españoles, la habitaban los pueblos caribe y taína. Las reuniones de estos últimos llamados areitos, se celebraban con bailes y recitaban historias cantadas y dirigidos por un cacique. En dichas reuniones tocaban tambores ahuecados de madera, flautas, güiras y silbatos (Santana 2022, 22)

22 Gaytán menciona que los padres de Pérez Prado le aconsejaban no solo dedicarse a los rumberos de Simpson y La Marina (dos barrios religiosos de Matanzas), sino también poner atención en Mozart y Beethoven.

banda musical de una radiodifusora local, así como en las funciones de cine silente. En La Habana, trabajó como pianista y arreglista con una de las orquestas más famosas de la época: la Orquesta Casino de la Playa. Realizó grabaciones en 1945 para la empresa cubana Montilla,²³ así como en la estadounidense RCA Víctor en 1946,²⁴ lo cual lo introdujo en el ámbito político-mediático que posteriormente lo llevó a México.²⁵

Con la trayectoria creada en la isla, se insertó fácilmente en nuestro país, en el cual continuó desarrollando sus ideas musicales, vender sus arreglos y realizar grabaciones de su música.²⁶ El cine, una industria en auge a fines de los años 40 cuando ingresó, le dio la posibilidad de exponer aquello de lo cual él consideró tratarse el mambo.²⁷ Aunque su música representaba a la industria político-mediática dominante, mostrando una contradicción con respecto a la experiencia afrocubana sometida al racismo y a la exclusión, conservaba algunos elementos rítmicos africanos que cuestionaban la realidad social. Las élites conservadoras mexicanas reaccionaron ante el mensaje de estos ritmos. No estaban acostumbradas a escucharlos, pues mostraban otros caracteres no siendo estos precisamente los más “creíbles”. Los miembros de la Iglesia católica, algunos de estos de la pequeña burguesía, los condenaron y los rechazaron debido a exaltar el cuerpo y el sexo. Por el otro, refería al poder que no era precisamente su justificación. Pérez Prado creó una derivación de la música cubana, retomando algunos elementos del jazz afroamericano, también mediatizado.²⁸ Su actitud era poco transformadora desde el punto de vista político y social, y sus mambos intentaron conciliar las contradicciones de la sociedad mexicana.²⁹ Una expresión que se relacionaba con la prosperidad social y estabilidad económica que supuestamente se vivía en el país. En otras palabras, sus ritmos mostraban la realización de la pequeña burguesía. Lo anterior exhibía la integración de una parte de los músicos y ritmos

23 Grabó “Azuquita con leche”, “La clave”, “Así, así”, entre otras.

24 Grabó “Diez y siete setecientos”, “Qué me importa”, “Tu felicidad”, entre otras.

25 Su decisión de migrar a México, según Gaytán, se debió a dos motivos. Por un lado, los músicos cubanos le impiden vender sus arreglos en Cuba y Nueva York. Por otro, el racismo que experimentaba en la isla (2021, 295).

26 Aunque antes, Pérez Prado compuso, junto con la Orquesta Típica Cubana, una parte de la música del film argentino *Cuidado con las imitaciones* (1948), dirigido por Luis Bayón Herrera (Santana 2022, 299).

27 El contrabajista Víctor Ruiz Pasos, quien trabajó con él, en una entrevista que le hice el 10 de febrero de 2007, me confesó lo siguiente: “Pérez Prado le dijo en un momento a un músico: “mire, maestro, usted póngale ritmo a la m, no de madre, sino de mamá y a la gente la va a gustar. Póngale ritmo a la mierda y a la gente le va a gustar” (Opinión de Dámaso Pérez Prado, en entrevista con el autor, Ciudad de México, 10 de febrero de 2007).

28 Impacto en él la *big band* de Stan Kenton.

29 Las obras musicales: “Mambo del Ruletero”, “Mambo Universitario”, “Mambo del Telefonista”, entre otras, pretendían neutralizar las contradicciones sociales de la época.

afrocubanos; convirtiéndose simultánea y contradictoriamente, tanto en un retroceso en términos de su continua lucha, al mismo tiempo que en un avance al conseguir insertarse, aunque mediáticamente, en el orden dominante.

De hecho, la afirmación “rey del mambo” tiene que ver con la concepción ideológica y propagandística de la élite a la cual pertenece.³⁰ Se le refiere y se le cita como el “creador del mambo”, induciéndolo a que así también él lo adoptara.³¹ La propaganda político-mediática constituyó una concepción basada en el individuo; exaltó y negó la acción colectiva de los afrocubanos. Para la concepción dominante, no existía la unidad entre la colectivización y la individualización, sino que se concebía desde esta última. Se pensaban ajenos entre sí.³² La propaganda que favorecía a Pérez Prado fue una estrategia que dividía a la comunidad afrocubana.³³

Se le distingue como música de vanguardia, con ritmos al mismo tiempo cautivadores por ser estos bailables (Duarte 2006, 25). Transmitían alegría frente a un orden social de tristeza y convulsión ocasionados por la segunda guerra mundial,³⁴ lo cual afectó no solo a la alta y pequeña burguesía, sino también a la clase obrero-campesina. Es decir, la alegría se tornó en resistencia no solo entre los propios músicos afrocubanos, sino entre los antiguamente excluidos. Sin embargo, no dejó de ser al mismo tiempo una mercancía a favor de la acumulación. Y justificó también a los grupos de poder porque sus ritmos también los complacía. De hecho, atrajo a casi todas las clases sociales, incluyendo a la pequeña burguesía, la cual, religiosamente, los consumía. El músico no solo participaba, como se dijo, en el proceso de acumulación y en la legitimación de la concepción político-ideológica de los grupos de poder dominantes, sino también reivindicaba

30 Se le recuerda no solo por celebrar un aniversario más de su muerte, sino también por hallarse nuevas fuentes en las cuales se hace alusión a su figura y a su música. Hace poco tiempo se publicaron un par de fotografías, una refiere a su sepelio y en la que aparece uno de sus admiradores despidiéndolo con un cartel en el cual se lee: “Pérez Prado, México no te olvidará”; en otra, el músico es acompañado por su orquesta (Muleiro 2024, 7a).

31 El investigador argentino Daniel Duarte Loza, por citar un caso, repite la misma versión y asegura que “su creador es Dámaso Pérez Prado quien, además de compositor y orquestador, es director y pianista estable de la orquesta que él mismo funda para la difusión del mambo” (2006, 25).

32 Paulo Freire cuando decía: “nadie libera a nadie, ni nadie se libera solo. Los hombres se liberan en comunión”.

33 Benny Moré, en una interpretación musical grabada con la orquesta de Pérez Prado, se preguntaba lo siguiente: “¿quién inventó el mambo que me provoca?, ¿quién inventó el mambo que a las mujeres las vuelve locas?” Y contestó: “Pérez Prado”.

34 Rosario Reyes menciona que el mambo de Pérez Prado profesionalizó el baile y el culto al gozo (1999, 73). Sin embargo, estos fenómenos se dieron por lo menos desde principios de siglo XX, cuando el baile se volvió también una cultura de las clases excluidas. Es decir, se masificó. Consideramos que no son fenómenos coyunturales, sino procesos de un tiempo considerable.

ba la tradición afrocubana. Se convirtió, por tanto, en una de las contradicciones en su quehacer musical, pues pasaba de la resistencia a la integración. Aunque dependiendo del contexto, llegaba a vincularse con la resistencia. El racismo, por citar un caso, lo llevó a huir de Cuba.

En términos generales, es posible observar algunos aportes relacionados con las técnicas instrumentales y orquestales. Inés Villasana menciona: “lo que Pérez Prado hizo fue cambiar la instrumentación y poner trompetas, saxofones, trombón logrando con esto una sonoridad mayor, además, eliminó las otras partes del danzón tradicional” (1980, 21). Podemos destacar dos aspectos: por un lado, el tratamiento de las voces, la manera de ejecutarse tiene sus antecedentes en las músicas tradicionales afrocubanas, que el propio Pérez Prado retomó de su natal Matanzas (Simpson y La Marina), en una parte de sus mambos se distingue su voz y su tradicional grito, así como la incorporación de voces de los instrumentistas, los cuales no son propiamente cantantes profesionales; por otro, los instrumentos de percusión: en la orquesta se utilizaron maracas, cencerro, timbales, bongó, congas, batería, bombo, entre otros; siendo una parte de tradición africana, haciéndola una orquesta afrocubana. Su influencia jazzística tradicional se distingue por tener una sección de instrumentos de metal: trompetas, saxos y trombón. Aunque utilizó también un piano y un contrabajo. Con el paso del tiempo, una guitarra, una pandereta y un órgano eléctrico.³⁵ Se caracterizaba, por tanto, por el dominio de los instrumentos de metal.³⁶ Al fundarla, a finales de los años 40, se apoyó, entre otros, de instrumentistas mexicanos como el trompetista Chilo Morán y el saxofonista Héctor Hallal ‘El Árabe’, quienes se vinculaban más con el jazz que con la música afrocubana. Villasana asegura que su música se empezó

a difundir en un disco grabado por la disquera RCA, con los fabulosos trompetistas mexicanos de la orquesta de Dámaso Pérez Prado: Chilo Morán, José Solís y Guadalupe Montes, quienes hacían popular el número: ¿Quién inventó el mambo?, en el que Pérez Prado dejaba bien claro que él era el inventor de este nuevo ritmo que causó furor en México primero y luego en todo el mundo. (Villasana 1980, 21)

Este dato no coincide con otras investigaciones. Santana menciona que las primeras grabaciones realizadas por él en México fueron con la empresa Peerless, en noviembre de 1948, en donde se grabó “Impromptu negro no. 1” y “Un

35 Duarte asegura que en algún momento fue considerada la mejor *jazz-band* de Estados Unidos (2006, 28).

36 Duarte dice que se le llamó orquesta al grupo de Pérez Prado no por su número de integrantes, sino por su variedad instrumental (2006, 26). Representa también la transición de las grandes bandas a las más pequeñas.

poquito de tu amor". Con la RCA Víctor grabó "Macomé" y "José" (Santana 2022, 254). Independientemente de cuáles hayan sido las primeras, se trataba del inicio de la era de Pérez Prado, quien desarrolló un estilo de la música cubana que atrajo numerosos admiradores en México y en otras partes del mundo. Es decir, una realización de la pequeña burguesía que dominaba muchos aspectos de la vida social, política y cultural.

A modo de conclusión

A lo largo de estas líneas hemos demostrado que la práctica musical afrocubana de la primera mitad del siglo XX se encontraba inmersa en grandes contradicciones. Desde un primer momento su visión del mundo intentó incidir en el orden social. Sus ritmos respondieron a los discursos y prácticas dominantes, convirtiéndose en una estrategia de resistencia a la exclusión y a la explotación. En la resistencia de los cautivos al poder de los esclavistas, ahora propietarios de la industria político-mediática, se encontraban la alegría y la tristeza, dos expresiones de un mismo proceso. La alegría se manifestaba en los ritmos motivando su supervivencia y resistencia. Al mismo tiempo, fue inseparable de la tristeza, ocasionada por los grupos de poder, los cuales se materializaban con la aplicación de la exclusión y el racismo (antropología aplicada), e ideológicamente se justificaba por medio de la antropología cientificista. Formaba parte de una unidad político-estratégica. La experiencia musical y social de los afroantillanos bajo el nuevo sistema de esclavitud, se manifestó en distintos escenarios, como los salones y academias de bailes, hoteles de lujo, la radio, la grabación y el cine. Su intención no pretendía acabar con el orden social, sino incidir en él.

Las acciones de los afrocubanos se llevaron a cabo dentro de la industria político-mediática dominante. Se convirtió en un campo de batalla compuesto por resistencias e integraciones, alegrías y tristezas, exclusión y cooptación, explotación y beneficios. Dicha industria, por tanto, careció de neutralidad. Antes de que se instituyera como una nueva forma de relación económica y política, realizó una extensa propaganda publicitaria permanente a favor de los intereses de sus propietarios, fortaleciendo su ideología y su concepción del mundo con una nueva relación de mercado y un sistema de consumo. La cultura afrocubana no coincidió con la de las élites a quienes les resultaba en oscuridad y tristeza, debido a que cuestionaban sus condiciones materiales y las ponían en peligro. En el fondo, resultaban concepciones totalmente distintas y en constante contradicción. El racismo, en su versión académica, se convirtió en una práctica y un discurso cuyo objetivo consistió en impedir toda ausencia de cadenas que los afrocubanos y sus ritmos intentaron eliminar. Se declararon prohibiciones con las cuales, en 1913, el gobierno y las élites impidieron todas las comparsas tradicionales afrocubanas.

Los afrocubanos transgredieron cada vez más el contexto social, político y sobre todo el musical, cuyo proceso proviene por lo menos desde el siglo XIX, cuando proliferaba y se transformaba la música cubana y en cuyas derivaciones se encontraban los bufos, la contradanza y el danzón. Un nuevo cambio permitió que algunos músicos le llamaran mambo: se trató de una derivación que entró en auge a mediados del siglo XX, principalmente en México. La mayoría de sus ritmos contribuyeron a la alegría del mundo. Se relacionaron con la resistencia y la subordinación, con el poder y la hegemonía. Revelaron actitudes y discursos musicales, muchas veces abiertos y pocas veces ocultos, gran parte de ellos aceptados y en ciertas ocasiones detestados.

Este proceso histórico de la música cubana tuvo la cualidad de ser un movimiento colectivo, propio de tradición africana, la cual se enfrentó al individualismo occidental imperante, armado de una herramienta ideológico-práctica llamada antropología aplicada para combatir a aquel. Desde la segunda mitad del siglo XIX, y en medio de este contexto, se generaron varias expresiones rítmicas modernas derivadas de la música cubana denominadas en su conjunto mambo. Entre los músicos se encuentran Orestes López, Arsenio Rodríguez, Israel López Cachao y Dámaso Pérez Prado. Su procedencia es diversa, pues algunos fueron descendientes de esclavos y otros, en cambio, provenían de la pequeña burguesía como el caso de este último.

Dámaso Pérez Prado representó parte de la integración y lo opuesto a la experiencia histórica afrocubana ligada a la resistencia. Si bien creó una forma de hacer música afrocubana, no era descendiente de esclavos, sino de una familia mestiza y católica pequeño-burguesa, y solo se sentía atraído por los ritmos de origen africano. En La Habana inició sus actividades musicales con la Orquesta Casino de la Playa, lo cual lo llevó a insertarse en la industria político-mediática dominante, facilitándole su llegada a México, donde encontró un escenario idóneo para presentar una versión de la música cubana, caracterizándose por ser una de las más mediáticas que se dieron en la región. La propaganda de la época contribuyó a exaltarlo, enfrentando la concepción colectiva del resto de sus integrantes afrocubanos. Sus ritmos no solo se convirtieron en una mercancía y un medio de propaganda al servicio de los grupos de poder, principalmente de la pequeña burguesía, sino que, al mismo tiempo, fueron contestatarios. A pesar de ser una música, la cual de alguna forma incomodaba a las élites conservadoras, se transformó en ritmos favorablemente adaptados a ellas. A pesar de su actitud poco transformadora desde el punto de vista político y social, sus mambos intentaron conciliar las contradicciones de la sociedad mexicana. Una expresión de la prosperidad social y estabilidad económica que supuestamente se vivía en el país. En otras palabras, sus ritmos mostraron la realización de la pequeña burguesía, mostrando “la integración” de una parte de los músicos y ritmos afrocubanos, lo cual, a la vez, se

convertía en un retroceso de su continua lucha. Y, como lo he mencionado, al mismo tiempo representaba, contradictoriamente, un avance al conseguir insertarse e incidir, aunque mediáticamente en el orden dominante. Su música no representó toda la música cubana, sino tan solo a una derivación, y la afirmación “rey del mambo” no tiene ningún sentido. En todo caso, tan solo había una concepción ideológica y propagandística para denostar al conjunto de los músicos afrocubanos. Aunque en cierto sentido, Dámaso Pérez Prado y su música formaron parte de una unidad yendo de la resistencia a la integración o de la integración a la resistencia, según su conveniencia y su experiencia. Sin embargo, el conjunto de músicos afrocubanos se vinculó entre resistencia e integración constituyendo una unidad en su larga vida musical. ■

Referencias

- Acosta, Leonardo. 2001. *Raíces del jazz latino. Un siglo del jazz en Cuba*. Barraquilla: La Iguana Ciega.
- Argyriadis, Kali y Maud Laëthier. 2020. Antropologías y construcciones nacionales en Cuba y Haití (1930-1970). En *Bérose-Encyclopédie internationale des histoires de l'anthropologie*, París. file:///D:/Descargas/Article_BEROSE_Argyriadis_Laethier_2020_Cuba_and_Haiti_-_Anthropologies_and_Nation-building_from_Cuba_and_Haiti.pdf
- Austrialia, Gerardo. 2004. Sacude Dámaso Pérez Prado al alemanismo. *Reforma*, 15 de junio, 2c.
- Arrizón, Arturo. 2018. *Tijuana. 100 años de música 1918-2018. Historia gráfica*. Tijuana: Edición del autor.
- Attali, Jacques. 2011. *Ruidos. Ensayo sobre la economía política de la música*. México: Siglo XXI Editores.
- Bastide, Roger. 1972. *Antropología aplicada*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Carpentier, Alejo. 2004. *La música en Cuba*. México: FCE.
- Carpentier, Alejo. 2016. *Temas de la lira y del bongó*. México: FCE.
- Carpentier, Alejo. 2022. *La música en Cuba. Orígenes e historia: del clasicismo colonial al afrocubanismo*. Barcelona: Libros del Kultrum.
- Delannoy, Luc. 2003. *¡Caliente! Una historia del jazz latino*. México: FCE.
- Duarte Loza, Daniel, 2006. Al grito de: ¡mambo! Aportes de instrumentación y orquestación en la música de Dámaso Pérez Prado. *Arte Investigación. Revista Científica de la Facultad de Bellas Artes*, 5. <http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/19209>.
- Escudero, Miriam, 2017. La música popular bailable, patrimonio musical cubano. *El Sincopado Habanero. Boletín de Gabinete de Patrimonio Musical Esteban Salas*. Il(3), septiembre-diciembre. <https://coleccionessdigitales.ohc.cu/s/re->

- positoriodigital/item/74145.
- Figuerola Hernández, Rafael. 2003. *Julio del Razo*. Xalapa: Edición del autor, 2003.
- García Díaz, Bernardo. 2002. Danzón y son: desde Cuba a Veracruz (1880-1930). En Laura Muñoz (coord.), *México y el Caribe. Vínculos, intereses, región*. T. I. México: Instituto Mora.
- Gaytán Apáez, Leopoldo, 2021. ¿Quién inventó esa cosa loca? Pérez Prado y el mambo. *Revista Palobra "palabra que obra"*, 21(2), julio-diciembre. <https://doi.org/10.32997/2346-2346-2884-vol.21-num.2-2021-3891>.
- Grijalba Ruiz, Jairo. 2018. *Arsenio Rodríguez. El corsario negro de la Chambelona*. Estados Unidos: Unos&Otros Ediciones.
- Hernández Romero, Ramiro. 2023. *El jazz en México: crisol de los ritmos afroamericanos y afrocaribeños (1900-1960)*. Tesis doctoral en estudios latinoamericanos. México: UNAM.
- Hernández Romero, Ramiro, 2024. El jazz en México. Fusión, creación y transformación. *Revista UNAM Internacional*, 6, febrero-mayo. <https://revista.unam-internacional.unam.mx/nota/6/el-jazz-en-mexico-fusion-creacion-y-transformacion>.
- Leymarie, Isabelle. 2005. *Cuban fire. La música popular cubana y sus estilos*. Madrid: Akal.
- López Moreno, Roberto. 2001. *Crónica de la música en México. Breve revista de sus compositores*. Buenos Aires: Lumen, 2001.
- Maase, Kaspar. 2016. *Diversión ilimitada. El auge de la cultura de masas*. Madrid: Siglo XXI Editores.
- Majfud, Jorge. 2021. *Consumismo, otra herencia del sistema esclavista*. La haine. org/ Proyecto de desobediencia informativa. 12 de junio. <https://www.lahaine.org/mundo.php/consumismo-otra-herencia-del-sistema>.
- Morales, Ed. 2003. *Ritmo latino. La música latina desde la bossa nova hasta la salsa*. Barcelona: Ma NonTropo, Ediciones Robinbook.
- Moreno Rivas, Yolanda. 1979. *Historia de la música popular mexicana*. México: Alianza Editorial.
- Muleiro, Hernán. 2024. Hallan fotos homenaje del inolvidable Pérez Prado. *La Jornada de Enmedio*, 18 de noviembre, 7a.
- Pareyón, Gabriel. 2006. *Diccionario enciclopédico de música en México*. México: Universidad Panamericana.
- Pujol, Sergio. 2011. *Historia del baile. De la milonga a la disco*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- Quintero Rivera, Àngel G. 2011. *Salsa, sabor y control. Sociología de la música tropical*. México: Siglo XXI Editores.
- Reyes, Rosario. 1999. Monstruo de talento insuperable. *El Financiero*, 14 de septiembre, 73.

- Roy, Maya. 2003. *Músicas cubanas*. Madrid: Akal, 2003.
- Ruesga Bono, Julián. 2022. *Jazz y todo lo demás*. México: Universidad Veracruzana.
- Santana Archbold, Sergio. 2022. *Pérez Prado ¡Qué rico el mambo!* Miami, FL: Unosotros.
- Therborn, Göran. 2014. *La ideología del poder y el poder de la ideología*. México: Siglo XXI Editores.
- Toscano Segovia, Dax, 2010. *La industria mediática, la alienación y los procesos de transformación en América Latina*. <https://rebelion.org/docs/122489.pdf>.
- Villasana, Inés. 1980. El mambo cumple 30 años; Pérez Prado tomó ese nombre de un danzón del cubano Orestes López. *Unomásuno*, 29 de febrero, 21.