

53
2 ej



UNIVERSIDAD NACIONAL
AUTONOMA DE MEXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLITICAS Y SOCIALES

EL MAMBO DE PEREZ PRADO Y EL CINE
MEXICANO (1948 - 1953)

T E S I S

QUE PARA OPTAR POR EL TITULO DE:
LICENCIADO EN CIENCIAS
DE LA COMUNICACION

P R E S E N T A:
LEOPOLDO GAYTAN APAEZ

ASESORES: CAROLA GARCIA CALDERON
GUSTAVO GARCIA GUTIERREZ

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

MEXICO D. F.

1996

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mi padre, Nemesio L. Gaytán González.

A mi hijo, Gerardo Gaytán Palomares.

A mis hermanos, los naturales y los Imaginarios.

A mis sobrinos.

A todos los músicos populares que con sus toques y cantos hacen, de mi u otra manera, más placentera nuestra vida.

Agradecimientos:

A los García, Carola y Gustavo, por su tolerancia y dedicación.

A Hugo Contreras, Juan Jacinto Silva, Ernesto Román, Armando Cárdenas del Río, Marco Salazar, Dionisio Sánchez, Umberto Valverde, Luis Rubira, Luis Ángel Silva "Melón" y Julio del Razo. A todos ellos por su información, consejos, indicaciones y ayuda.

Y a todas aquellas personas que, directa o indirectamente, contribuyeron a la realización de este trabajo.

ÍNDICE

	Página
Introducción	6
Capítulo 1. Cultura popular	11
1.1 La música popular mexicana	16
1.2 Géneros de la música popular mexicana	33
1.2.1 El corrido	33
1.2.2 El jarabe	41
1.2.3 El son mexicano	45
1.2.4 La canción	49
1.2.5 La norteña	53
Capítulo 2. Orígenes del mambo	56
2.1 El danzón	56
2.2 El danzonete	61
2.3 El son cubano	64
2.4 El mambo	69
Capítulo 3. La música de Pérez Prado y el cine	76
3.1 La cultura en México en el sexenio alemanista	76
3.2 Pérez Prado en México	88
3.3 El mambo en el cine mexicano	104
Conclusiones	130
Bibliografía	136
Hemerografía	141
Filmografía básica	143
Discografía básica	150

INTRODUCCIÓN

*Permite que te envuelva
en la más honda música de selva
con que me modelaste por entero
al golpe cadencioso de las hachas
entre risas y gritos de muchachas
y pájaros de oficio carpintero.*

Ramón López Velarde

Desde siempre la vida del hombre se vincula a un concierto de fenómenos más o menos armoniosos, que en ocasiones han deleitado o alterado su existencia. A partir de esas sonoridades naturales, el ser humano trata de reproducir los sonidos y entablar comunicación con sus semejantes o, de manera simbólica, con sus dioses.

Si bien el conocimiento humano considera a la danza como la primera manifestación artística del hombre, ésta siempre ha necesitado el acompañamiento sonoro, ya sea de manera natural o ejecutada con cierto propósito. Este acompañamiento llevó inexorablemente al desarrollo de la música, que al correr el tiempo adquirió entidad propia, gracias a sus intérpretes, compositores, estudiosos y a todos aquellos que, de una u otra manera, prestan atención a esa materia.

La música por ser una disciplina que no puede expresar conceptos ni personas ni objetos, es abstracta, por lo mismo subjetiva; es un arte de la imaginación que sólo puede expresar sentimientos y estados de ánimo, pero esto no quiere decir que las manifestaciones intelectuales de las culturas humanas no sean merecedoras de la investigación científica, como sucede con las disciplinas económicas. El debido análisis de cualquier cultura no puede hacerse sin el estudio objetivo de todos sus elementos, llámense espirituales o materiales, pues unos y otros no son

más que hechos igualmente humanos, interdependientes e integrantes de la plenitud de esa cultura.

Así, todas las materias, ya sean literarias, económicas, plásticas, legales, médicas o de magia, y todos los demás hechos humanos de cualquier pueblo o época son por igual objeto de estudio de la ciencia, porque el estudio de un canto tiene tanto valor como el estudio de las ondas hertzianas. El movimiento de un baile no significa menos dedicación que la brindada al estudio de la vacuna contra el SIDA. El sonido y ritmo de un tambor importa tanto como la búsqueda de mayores avances tecnológicos.

Si se toma en cuenta aquella premisa que menciona que el hombre es producto de su tiempo, se puede ver que esto se debe a las condiciones políticas, económicas, sociales y culturales que imperan y dan motivo a los hechos, y generalmente esas características obedecen al punto de vista de la clase social que detenta el poder.

En el caso de la música popular mexicana, desde el período de la conquista se ha querido borrar de la cotidianidad del pueblo. No por nada los conquistadores españoles escondieron los instrumentos sonoros prehispánicos, desaparecieron los teponaxtles, caracoles, huehuetls, y en su lugar impusieron la música sacra, con sus oboes y órganos de capilla. Durante los tres siglos que dura la etapa colonial, la música popular se desarrolla de manera semiclandestina. Pero es hasta el siglo XVIII, cuando el impulso musical popular llegó a ser tan fuerte que las costumbres y estructuras establecidas por las élites españolas fueron rebasadas por las preferencias criollas y mestizas, llegando inclusive a considerarlas, más tarde, como elementos de identidad del pueblo independiente, originando con ello una parte importante del nacionalismo mexicano.

Con el comercio de esclavos surgen los primeros ritmos afrocaribeños en nuestro país, que se popularizan masivamente en la Nueva España, aunque la Santa Inquisición los prohíbe argumentando una excesiva carga erótica, aduciendo que la música hecha por los negros "es un producto del mismísimo demonio".

Al iniciarse la guerra de independencia los ritmos prohibidos por los representantes celestiales como "el cluchumbé", "el sacamandú", "el pan de manteca" y, principalmente, "el corrido", se convierten en verdaderos himnos de la insurgencia. Ya en el México independiente la influencia musical europea llega al país por medio de las polcas, mazurcas, cracovianas y redovas, que son adoptadas por las clases populares en sus costumbres. Con la intervención francesa y la lucha entre liberales y conservadores, la música popular recibió el impulso de literatos como Guillermo Prieto y Vicente Riva Palacio, quienes componen las canciones "Los Cangrejos" y "Mamá Carlota", respectivamente.

En la etapa porfiriana, el género popular de más auge fue el corrido, que relata tragedias de amor y de injusticia. Por encargo del propio Porfirio Díaz, Miguel Lerdo de Tejada resalta la música popular, pero la maquilla para el gusto de la élite. No es gratuito que las obras más representativas de ese momento sean los valeses "Dios nunca muere" de Macedonio Alcalá y "Sobre las olas" de Juventino Rosas, obras de fuerte influencia europea.

Con la revolución el corrido disfruta sus tiempos de auge y prosperidad, se convierte en un elemento político informativo, pues sirve de enlace al país que se encuentra en completa desarticulación.

Ya dentro de los regímenes posrevolucionarios y con la llegada de la radio y el cine sonoro, la música popular logra ampliar su difusión. Así vemos que la música sentimental, la ranchera y campirana escalan peldaños dentro de los nuevos medios, pero siempre manejados, de alguna manera, por las políticas gubernamentales y los intereses de la industria.

En este resumido panorama histórico llegamos a finales de la década de los cuarenta, donde surge un nuevo ritmo afroantillano llamado mambo, que se inscribe en condiciones específicas del primer régimen civilista emanado de la revolución mexicana, el del presidente Miguel Alemán Valdés, caracterizado por promover una política de desarrollo económico con estabilización.

De esa manera podemos ver que el ritmo creado por Dámaso Pérez Prado se inscribe como producto de una época determinada, definida por la transformación paulatina de una sociedad rural en una sociedad urbana, medida por la transformación industrial del país y el crecimiento anárquico de las principales ciudades, en especial de la ciudad de México. Es una sociedad que se enmarca en la desigualdad socioeconómica, donde la población se ve obligada a desarrollarse en un ambiente abrupto, competitivo y desquiciante.

El "Cara'e foca", como se conoce a Pérez Prado, llega a la pantalla cinematográfica cuando el sexenio alemanista ya cruzó la primera parte de su gobierno. Ese periodo presidencial marcado por la corrupción de dirigentes obreros, campesinos, universitarios e intelectuales, es un gobierno promotor de una economía de ficción, donde los medios de difusión —prensa, radio, cine y, posteriormente, la televisión—, eran órganos de propaganda, pero sobre todo magníficos negocios dispuestos a vender su mercancía al mejor postor.

Bajo estas circunstancias, dignas de una película de Juan Orol, la cinematografía nacional hace a un lado las historias rurales de los años treinta e incursiona en temas donde los habitantes de la ciudad puedan identificarse con los personajes. De esa manera se propicia la producción de películas que muestran parte de ese México urbano en vías de desarrollo, películas que sólo entretienen al espectador, evadiéndolo de la realidad, sin llevarlo a la reflexión de su acontecer cotidiano, marcado por las circunstancias sociales del momento.

La proliferación de centros nocturnos, salones de baile, burdeles, casas de cita, prostíbulos y, en buena medida, la influencia del cine norteamericano interesado por la música popular latinoamericana, que la utilizaba con fines comerciales e ideológicos, donde figuraban artistas latinos como Carmen Miranda, Ary Barroso, Xavier Cugat, Rita Cancino (Haywort), Carlos Gardel, Tito Guizar y Desy Amaz, entre otros, motivaron enormemente a los productores nacionales para que invirtieran en películas con temas melodramáticos de arrabal y cabaret donde la música alegre no podía faltar. Así en las películas nacionales se bailaba danzón, rumba, son, tango, bolero y, a partir de 1948, mambo.

En lo que se refiere al primer capítulo de este trabajo veremos en que consiste la llamada cultura popular. Después haremos un recorrido histórico sobre nuestra música popular reseñando algunos de los géneros musicales nacionales como: el corrido, el jarabe, el son, la canción y la música norteña.

En el segundo capítulo mostraremos el desarrollo histórico, la gestación de algunos de los ritmos cubanos, pero no por ello lejanos a nuestra cultura, entre ellos destacaremos al danzón, el danzonete, el son cubano y de esa manera llegaremos al mambo, ya que pensamos que el ritmo creado por Pérez Prado tiene su génesis en los anteriores géneros.

Finalmente en el tercero, analizaremos el surgimiento del mambo dentro de nuestra cultura. También veremos de que manera repercute el nuevo ritmo en nuestra sociedad durante el sexenio alemanista, ello no quiere decir que esta manifestación musical no rebase dicho lapso de tiempo ni un exclusivo marco social. Al mambo lo ubicaremos principalmente en la cinematografía, dado que esta, fue fundamental para la difusión del mencionado ritmo.

Capítulo 1 CULTURA POPULAR

*Qué cultura va a tener
un indio Chemuca
como Lorenzo Morales,
que cultura va a tener
si nació en los cardonales.*

Emiliano Zulueta

Según los teóricos de la ciencia política, en una sociedad capitalista dividida en clases sociales lo popular representa aquellas manifestaciones que se generan en las clases subalternas, es decir en los conglomerados que se encuentran fuera de las élites del poder. Mario Margules señala que "la cultura popular es la cultura de los de abajo, fabricada por ellos mismos, carente de medios técnicos: sus productores y consumidores son los mismos individuos: crean y ejercen su cultura. No es una cultura para ser vendida sino para ser usada y responde a las necesidades de los grupos populares."¹

La cultura de masas, creada por los grandes capitales para ser consumida por todos los grupos sociales, es ante todo una cultura para el consumo, una cultura homogénea, que borra diferencias, genera hábitos, modas y opiniones comunes. Además es preparada por excelentes estudiosos de la mercadotecnia, que lo único que buscan es vender y manipular lo que al sistema convenga, por el contrario la cultura popular es una cultura que no es para la venta, responde más a las necesidades de los individuos que las crean, es una cultura para el consumo propio, además es una cultura solidaria.

¹ Margules, Mario. *La cultura popular*, p. 44.

Mario Margules asevera que la cultura de masas "tiene por objeto acrecentar la pasividad del hombre, separarlo de toda función activa y de las situaciones de interacción con su clase. Separarlo de todo lo que conduzca a actuar grupalmente y a retomar su reflexión, iniciativa, acción y fuerza creadora sobre el mundo social en que está inserto. Para su seguridad, el sistema necesita cada vez más de un hombre pasivo y solitario, de un hombre incapaz de crear cultura. Un consumidor pasivo e impotente ante las formas culturales emanadas de fuentes que se le presentan como impersonales, poderosas y remotas, y por lo tanto infalibles."²

Pero la cultura popular no surge como una respuesta a la cultura de masas. Toda manifestación popular responde más a las condiciones materiales de vida de las clases populares y a sus necesidades, que sin proponerselo encuentran, con esa acción una forma de resistencia cultural.

Se dice que a la cultura popular no se le puede planificar, dirigir, encuadrar o guiar. Lo que se puede hacer es deponer obstáculos para que pueda manifestarse con libertad, dado que lo esencial de la cultura popular es su autogestión: la libre expresión de la creatividad.

En referencia a lo popular, el dramaturgo alemán Bertold Brecht declara que "lo popular es lo que las grandes masas comprenden/ lo que recoge y enriquece su forma de expresión/ es lo que incorpora y reafirma su punto de vista/ es aquello tan representativo de la parte más progresista de su pueblo, que puede hacerse cargo de la conducción y resultar también comprensible a los demás sectores del pueblo es lo que, partiendo de la tradición, la lleva adelante/ lo que trasmite al sector del pueblo que aspira al poder/ las conquistas del sector que ahora lo sustenta."³

Otros estudiosos del tema señalan que para que un hecho u objeto sean populares no importa tanto su lugar de origen (puede darse en una comunidad indígena, un centro de reunión

² *Ibid.*, p. 46.

³ Brecht, Bertold. *Escritos sobre teatro*, p. 63.

o una escuela de música), ni la presencia o ausencia de signos folclóricos (la imagen de un dios prehispánico), sino la utilización que los sectores populares hacen de ellos.

La cultura popular resume los restos de expresiones, costumbres y mitos anteriores de culturas sojuzgadas, junto con las vivencias y experiencias de las clases y estratos marginados de la población, lo cual crea un complejo sentido en la conformación de sus concepciones peculiares sobre la vida, la muerte, el espacio, el tiempo, el amor, el prestigio, los afectos, la solidaridad, la autoridad y la justicia. Ideas, que a pesar de la enorme opresión a que las somete la cultura elitista, se mantienen y pasan de padres a hijos mediante la socialización que producen las reuniones de trabajo, los proverbios, las festividades religiosas, la música, el baile, los corridos y otras formas de arte y expresiones populares.

Según el investigador universitario Raúl Bejar Navarro lo popular tiene cuatro connotaciones principales:

1) Designa a todo lo que se refiere al pueblo como conjunto de habitantes de un Estado. Dentro de esta acepción, lo popular se identifica con la población y con la cultura nacional como la expresión de una voluntad política que unifica a todos.

2) Afirma que aquello que trata de las costumbres arraigadas en un pueblo y que se trasmite de generación en generación, conformando lo que se llama la tradición y en determinadas condiciones el folclore.

3) Se refiere a aquello que se opone a lo culto, en cuanto que lo culto es producto de lo aprendido metódicamente así como intelectualmente y que rebasa el mundo social inmediato del individuo: popular en contraposición a culto, hace alusión al conocimiento y a las costumbres resultantes de la experiencia directa del individuo en su hábitat.

4) Dícese del amplio sector de la población, que por su situación económica y social, contrasta con los grupos minoritarios que detentan el poder y la riqueza.⁴

Podemos agregar que la cultura popular es un complejo sistema de símbolos que identifica a ciertos estratos de la sociedad, y que son preservados y modificados para crear nuevos símbolos.

A la cultura popular generalmente no se le reconoce como un hecho cultural, sino que se le mira con cierto dejo de exotismo o de folclor, y en ocasiones se ironiza con ese aspecto salvaje que en ciertos momentos manifiesta. Así muchas veces lo popular es identificado como sinónimo de mal gusto o de baja calidad.

Néstor García Canclini anota que lo popular "no puede designar para nosotros un conjunto de objetos (artesanías o danzas indígenas), sino una posición y una acción. No podemos fijarlo en un tipo particular de productos o mensajes, porque el sentido de unos y otros es constantemente alterado por los conflictos sociales. Ningún objeto tiene garantizado eternamente su carácter popular porque haya sido producido por el pueblo o éste lo consuma con avidez; el sentido y el valor populares se van conquistando en las relaciones sociales. Es el uso y no el origen, la posición y la capacidad de suscitar actos o representaciones populares, lo que confiere esa identidad."⁵

En las sociedades modernas, la cultura popular se encuentra menospreciada, vituperada, y en la mayoría de los casos ignorada. En México, la cultura popular está relegada, puesto que no recibe la atención de quienes dirigen las líneas culturales del país. Puesto que no sabemos con qué criterios se manejan, ¿Quiénes determinan qué manifestaciones culturales se consideran como superiores o mejores que otras? ¿Cuáles deben promoverse y cuáles no? La experiencia nos demuestra que las respuestas a estos cuestionamientos frecuentemente son determinadas más

⁴ Bejar Navarro, Raúl. "Qué es la cultura popular" en *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*. UNAM, México, D.F., enero-junio de 1979, p. 67.

⁵ García Canclini, Néstor. *Las culturas populares en el capitalismo*, p 74.

por planteamientos e intereses económicos y políticos, que por los netamente culturales y populares. Ante ello, pensamos que es necesario implementar mecanismos que ayuden a la difusión de la cultura popular y presionar para que las determinaciones gubernamentales, ya sean políticas o económicas, sean acordes a las necesidades de los diferentes sectores sociales.

1.1 La música popular mexicana

*Viva el arpa y el bajo,
flauta y jarana,
que es música que alegra
y es música mexicana.*

Anónimo

Para comprender en que consiste la música popular es conveniente dar primero algunas definiciones del término música, puesto que de lo popular ya anteriormente hay algunas respuestas. Sobre el concepto musical se han escrito infinidad de textos, algunos muy precisos y otros muy generales.

Se ha dicho que la música es:

- El sonido organizado de acuerdo a ciertas reglas.
- El arte de combinar los sonidos y de sujetarlos a la medida del tiempo.
- La ciencia que trata de los sonidos armónicos y también el arte de componerlos de modo que suenen agradables al oído.
- Una bella arte que provoca diversos sentimientos a través del sonido.
- El arte de conmover por la combinación de los sonidos a los hombres inteligentes y dotados de una organización especial.
- El arte de expresar una sucesión agradable de sentimientos a través de los sonidos.

- El arte de disponer y conducir los sonidos de tal suerte que, de su consonancia, de su sucesión y duración relativa resulta una sensación más o menos agradable.
- La teoría o ciencia de los sonidos considerados bajo el aspecto de la melodía, la armonía y el ritmo.
- El arte de los sonidos en el movimiento del tiempo.
- El arte de expresar sensaciones a través de los sonidos modulados.

Estas definiciones ni son todas las que existen ni las mejores, pero representan los conceptos más conocidos que se han vertido a ese respecto. Para nosotros, la música no es más que un medio de comunicación sonora que se vale de elementos comunes en una determinada sociedad y, ello va de acuerdo con la organización política, religiosa, social y cultural de esa sociedad.

Según los musicólogos toda música se basa en tres elementos: el ritmo, la melodía y la armonía.

El ritmo es el orden y la proporción entre los sonidos que integran una obra musical, se manifiesta en la intensidad, altura, timbre o duración de ciertos sonidos destacados para un fin especial. El ritmo resulta de la disposición alternada que convierte a los sonidos en fuertes o débiles, de tal manera que de distancia en distancia (regular o irregular) uno de ellos aporte al oído la sensación de descanso, de actividad o de reposo.

La melodía es una sucesión de sonidos distintos entre sí, medidos por su altura, intensidad o duración. Está basada en la acentuación e inflexión expresiva. Implícitamente la melodía contiene el ritmo.

La armonía es la producción simultánea de sonidos diferentes, es la que se encarga de adecuar correctamente esa simultaneidad de sonidos para que todos y cada uno de ellos se expresen correctamente en el tiempo y el espacio adecuado.

Podríamos resumir que el ritmo es movimiento, la melodía línea y la armonía profundidad o densidad.

La música es un lenguaje, un medio de expresión que podrá cambiar de acuerdo a cada época y a cada lugar, vestirá diversas galas, tendrá diferentes matices y particularidades en su instrumental y en sus elementos sonoros, pero siempre tendrá un mensaje emotivo y un contenido humano. La música no es un patrimonio exclusivo de una raza o un idioma, como muchas veces nos lo quieren hacer creer. La música tiene la ventaja de ser comprensible a todos los seres humanos porque está ligada a sus sentimientos y sus lazos más íntimos y menos formales, que no tienen idioma, color, lugar o tiempo, sino que son universales, trascendentes y permanentes.

En nuestro país, desde la conquista de Tenochtitlán se trató de borrar del acontecer cotidiano a toda la música mexicana. Así los teponaztlis, los huehueltls y los caracoles fueron subsumidos por los instrumentos musicales de los invasores. Aparecieron los primeros órganos de capilla, las vihuelas, los violines y los aboes, entre otros. La conquista no sólo se dio por medio de las armas y la cruz, sino también por la implantación musical, no es fortuito que "aún humeantes las ruinas de la gran capital azteca Fray Pedro de Gante fundara en Texcoco en 1523 la primera escuela de música de la Nueva España."⁶

Según el musicólogo Gabriel Saldívar, durante la época colonial la música popular mexicana presentó variados aspectos, los cuales clasifica en tres grandes ramas: música religiosa, música semireligiosa o semiprofana, y música profana.

A su vez esta clasificación tiene sus subdivisiones. La música religiosa se divide en motetes populares, danzas religiosas, pastorelas, alabados y alabanzas, y coloquios religiosos.

⁶ Motiles, Salvador. *Auge y ocaso de la música mexicana*, p. 12.

La semireligiosa o semiprofana es una música que en su origen fue religiosa pero que poco a poco fue degenerando hasta caer, según las autoridades eclesiásticas, en una música de influencias profanas.

La música profana, más importante por su amplitud, se divide en cantos de cuna (arrullos), rondas de niños, cantos de amor y cantos diversos. Entre los cantos de amor quedan incluidos: una variedad del corrido (el amoroso), una variedad de la valona (la romántica), la canción, el son y el huapango. En los cantos diversos se encuentran el corrido, la canción y el son, de tipo descriptivo, histórico y geográfico.⁷

Toda la música que no era acorde con los planteamientos religiosos o gubernamentales, era excluida de la sociedad novohispana, pero el pueblo (indios, mestizos, negros y criollos), casi de manera clandestina, en medio de prohibiciones y anatemas de la iglesia, producía su propia música.

El sincretismo cultural y religioso también se hizo manifiesto en el ambiente musical, por ejemplo, en los nombres de ciertos bailes ligados a las fiestas, tanto mestizas como criollas y negras, se hacían presentes los ritmos de aquel origen múltiple. Títulos y coplas ampliamente populares en las fiestas paganas como los de "el Chuchumbé" o "el Sacamandú" evocaban inmediatamente al continente africano, mientras que "el Ahualulco" o "la Xochipitzahuac" remiten al universo indígena náhuatl, y piezas como "el Pan de jarabe" o "la Sarna" mostraban una mayor presencia hispana.

Independientemente de su procedencia, el hecho de ser del gusto, disfrute y consumo popular, y un tanto indiferente a las disposiciones que marcaban las costumbres europeas, condujo a que estos sones y bailes fueran calificados de perniciosos por las autoridades eclesiásticas de la Colonia. Así, por ejemplo, tenemos noticia de que en 1766 la Santa Inquisición prohibió en el puerto de Veracruz el son del "chuchumbé" porque según las autoridades las "varias coplas que se cantaban mientras otros bailaban, o ya sea entre hombres

⁷ Saldívar, Gabriel. *Historia de la música en México*, p. 244.

y mujeres, o sea bailando cuatro mujeres con cuatro hombres, y que el baile es con ademanes, meneos, sarandeos, contrarios todos a la honestidad y mal ejemplo de los que lo ven como asistentes, por mezclarse en él manoseos de tramo en tramo, abrazos y dar barriga con barriga.⁸

*En la esquina está parado
un fraile de La Merced,
con los hábitos alzados
enseñando el Chuchumbé.*

*Que te pongas bien,
que te pongas mal.
El Chuchumbé te he de soplar.*

*El demonio de la China
del barrio de La Merced
y como se zarandea
metiéndole El Chuchumbé.*

*Que te pongas bien,
que te pongas mal.
El Chuchumbé te he de soplar.*

*Animal furioso un sapo,
ligera una lagartija,
y más valiente es un papa
que se sopla a esa pija.*

*Que te pongas bien,
que te pongas mal.
El Chuchumbé te he de soplar.*

*Me casé con un soldado,
lo hicieron cabo de escuadra,
y todas las noches quince
su merced montar la guardia.*

*Que te pongas bien,
que te pongas mal.
El Chuchumbé te he de soplar.*

⁸ *Ibid.*, p. 272.

Las prohibiciones no sólo se dieron en el interior de la Nueva España, sino que llegaron a la propia metrópoli del virreinato. Así a la mitad del siglo XVIII, el baile Pan de jarabe causó la irritación del Santo Oficio, que no sólo lo prohibió a quienes lo cantaran o lo bailaran, sino incluso a quienes permanecieran como simples observadores, ganándose con ello la pena de hasta los cinco años de cárcel. La singularidad de este jarabe consistía en que las coplas hacían referencia de manera jocosa a los infiernos, a los condenados y al mismo Jesús.

*Ya el infierno se acabó
ya los diablos se murieron,
ahora sí, chinita mía
ya no nos condenaremos*

*Esta noche he de pasear
con la amada prenda mía
y nos tenemos de holgar
hasta que Jesús se ría.*

La popularidad de estas manifestaciones fue vista con gran sospecha por parte de las autoridades virreinales, y a finales del siglo XVIII y principios del XIX fueron el blanco de frecuentes prohibiciones. Por ejemplo, entre 1802 y 1813 hubo varios intentos por acabar con este tipo de cantos y bailes, puesto que en ellos no sólo se cuestionaba la rígida moral colonial, sino que también aparecían fuertes críticas al régimen peninsular. Como prueba de ello podemos citar la cuarteta que fue dicha en pleno baile en las fiesta navideñas de 1802, que criticaba el mediocre trabajo del virrey Félix Berenguer y Marquina, quien al mandar a construir una fuente que nunca sirvió se ganó las siguientes líneas:

*Para perpetuar memoria
nos dejó el virrey Marquina
una pila en que se orina
y aquí se acaba la historia.*

El argumento para prohibir las reuniones señalaba que: por ser "tan indecente, disoluto, torpe y provocativo, que faltan expresiones para significar su malignidad y desenvoltura, y beben en él con las coplas, acciones, gestos y movimientos el veneno mortal de la lasciva por los ojos, oídos y demás sentidos, cuantos lo bailan y presencian. Parece que el mismo Asmodeo le ha

inspirado y le preside para derrocar hasta los fundamentos la honestidad, no sólo cristiana, sino civil y natural, y es tal el desenfreno y manifiesta la obscenidad en un grado que se avergonzarían los mismos Sibaritas. Por tanto, queriendo prevenir como exige la obligación de nuestro sagrado ministerio, con oportuno remedio al eminente daño y ruina de las conciencias, que nos consta haber seguido hasta aquí, por tenor del presente mandamos prohibir y prohibimos In Toum el citado Jarabe Gatuno, y cuyas coplas empiezan: Este Jarabe Gatuno y como la experiencia ha acreditado que la gente disoluta para calmar el temor de los incautos y disfrazar su diabólica intención de perder las almas redimidas por Jesucristo desfiguran e inventan de nuevo el baile y las coplas, prohibidos todo el que se le aparezca y convenga por palabras, acciones y meneos en el objeto de provocar a la lascivia, aunque se diferencie la canción el nombre y la figura: Y el mismo modo cualquier copla de este género, a pesar de cualquier disfraz de que se valga la malicia para burlar nuestras providencias, y evitar las penas en los Edictos del Santo Oficio."⁹

Las prohibiciones no sólo se canalizaron hacia el Jarabe gatuno sino que abarcaron toda la gama de sones, valonas y corridos. Sin embargo ya en plena gestación de la guerra de independencia, y como una forma de rebeldía y demostración de unidad nacional en ciernes, las clases indígenas, mestizas, criollas y negras, es decir las clases populares, desobedecían tales prohibiciones. Por ejemplo, en un baile que se hizo con motivo de una boda entre la tropa (independientista) se pidió a los concurrentes que bailaran Jarabe gatuno, quienes se resistieron y preguntaron al párroco del lugar, José Martín García Carrasquedo, que si dicho jarabe no estaba excomulgado, a lo que el prelado contestó que no había tal excomunión, ni era válida porque ese baile era un baile del pueblo.¹⁰

Si en la época colonial las letras de las canciones se caracterizaban por ser jocosas, en la etapa de la lucha por la independencia pasan a ser de corte patriótico:

⁹ "Expediente de la cordillera del Jarabe Gatuno" en *Archivo General de la Nación. Ramo Inquisición*. Tomo 1410, s/f.

¹⁰ "Proceso contra María, mujer de Manuel Gachupín" en *Archivo General de la Nación. Ramo Inquisición*. Tomo 1399, s/f.

*Arriba Miguel Hidalgo
que ha llegado a nuestra tierra
que ha matado gachupines
y que les hace la guerra.*

*Entré en la huerta y corté
un limón reverdeciendo
y entre los gajos hallé
un gachupín escribiendo.*

*Por un cabal doy dos reales
por un sargento un tostón
por mi general Morelos
doy todo mi corazón.*

Años más tarde, al consumarse la independencia y al erigirse emperador Agustín de Iturbide, de su propio ejército salieron tonadillas de corte popular como:

*Soy soldado de Iturbide
visto las tres garantías
hago las guardias descalza
y ayuno todos los días.*

Así los fandangos, como se le nombraba a toda reunión del pueblo, daban rienda suelta a la creatividad popular. "De esa manera, la lírica, el baile y los sones pudieron ejecutarse abiertamente y convertirse en rasgos de identidad; capaces de generar un cuadro que, a la larga, determinaría una imagen clásica de la nacionalidad mexicana: el Chinaco y la China poblana bailando el jarabe. Este cuadro, inmensamente popular y recurrente, reivindicaba la actividad festiva del pueblo como algo muy mexicano. No en vano se trataba de identidades alusivas a personajes populares mestizos y criollos, a formas de baile características de estos personajes y a expresiones líricas que tenían el rasgo típico de los habitantes del territorio nacional."¹¹

Rota la unidad política de la Nueva España, el territorio nacional se abre a influencias musicales del mundo entero. En los albores de la vida independiente se registró una avalancha

¹¹ Pérez Montfort, Ricardo. *Estampas de nacionalismo popular mexicano*, p. 23.

de mazurcas, polcas, cracovianas y redovas. Pero lo que realmente influyó en el acontecer musical de esa época fue la ópera italiana que llegó en las constantes giras que realizaban las compañías de teatro europeo por la naciente República.

Bajo la inestabilidad política latente, el influjo de la ópera planteó una severa disyuntiva a los músicos nacionales "cultos" que se encontraban frente a dos posibilidades musicales, sin que ninguna llegase a satisfacer sus anhelos, ya que por un lado seguían ejecutando la música sacra que habían aprendido bajo la influencia eclesiástica de tres siglos o, por otro lado, reconocer la fuerza que iba adquiriendo la música popular, a la cual era muy difícil quitarle de la noche a la mañana el sello de género ínfimo, deleznable y digno de la peor especie de gente, que le había impuesto la autoridad virreinal.

Ante tal disyuntiva estos músicos aseveraban que el único camino que quedaba era el de seguir los géneros musicales recién llegados de Europa, o esperar a que se crearan o se pulieran los propios. De esa manera y ya sin el paternalismo eclesiástico, los músicos se refugiaban en academias fundadas por ellos mismos, o bajo la protección de algún político del momento. Una de las primeras academias es la Don Mariano Elizaga, que organiza en el año de 1822 la primera orquesta sinfónica de México. Asimismo, Lucas Alamán patrocina tres años más tarde, en 1825, la primera sociedad filarmónica del país. En 1839, José Antonio Gómez compositor e intérprete de música sacra retoma varios sonos y jarabes populares para componer sus "Variaciones sobre el tema del Jarabe Mexicano". De este modo y por vez primera este género netamente popular conoce los grandes salones de la rebasada monarquía colonial, originando con ello que varios músicos imiten lo hecho por José Antonio Gómez. Así, de esta manera se gesta una corriente musical con fuertes tendencias nacionalistas.

Mientras la música llamada culta sumaba influencias y buscaba nuevos caminos, la de corte popular seguía produciendo cantos tan ingeniosos como desenfadados y alegres sin descuidar su crítica social. Al ocurrir la invasión norteamericana a nuestro territorio, en 1847, los cantos populares aludían así a quienes ayudaban a los invasores:

*Una margarita
de esas del portal*

*se fue con un yanky
en coche a pasear.*

Y si las autoridades coloniales recibieron la mofa del pueblo, las nacientes autoridades independentistas no escaparon a ello. Dada la impopularidad con que se distinguió el general Antonio López de Santa Anna, este también se ganó algunas de las siguientes tonadas:

*Es santa, sin ser mujer,
es rey, sin cetro real,
es hombre, más no cabal,
y sultán, al parecer.
Que vive, debemos creer:
parte en el sepulcro está
y parte dándonos guerra.
¿Será esto de la tierra
o qué demonios será?*

Esta tonada hace referencia al episodio suscitado durante la batalla contra la invasión norteamericana, donde el general Santa Anna perdió una pierna que fue enterrada en Veracruz con todos los honores patrios, misma que el pueblo desenterró y arrastró por toda la población en repudio a las acciones del dictador.

Tiempo después, la intervención francesa sirvió de marco para que el sentimiento nacionalista del pueblo fuera retomado en las canciones que hicieron tanto Guillermo Prieto como Vicente Riva Palacio, el primero calificando de traidores a quienes apoyaban la intervención y el segundo mofándose de la huida de la emperatriz Carlota tras el fusilamiento de su esposo, el archiduque Fernando Maximiliano de Habsburgo.

*Castros y satanas
dominan dondequiera;
los sabios de monterera
felices nos harán.
Cangrejos a compás,
marchemos para atrás.
¡Zis, zis y zas!
marchemos para atrás.*

*¡Maldita federata!
¡Qué oprobios nos recuerda!
Hoy los pueblos en cuerda
se miran desfilar.
Cangrejos, a compás,
marchemos para atrás.*

*Si indómito el comanche,
muestra frontera asola,
la escuadra de Loyola
en México, dirá:
Cangrejos, a compás,
marchemos para atrás.*

*Horrible el contrabando,
cual plaga la denuncia;
pero entretanto el Nuncio
repite sin cesar:
Cangrejos, a compás
marchemos para atrás.*

*En ocio, el artesano
se oculta por la leva,
ya ni al mercado lleva
el indio su huacal.
Cangrejos, a compás,
marchemos para atrás.*

Más adelante, al conocerse la noticia del viaje que realizaría la emperatriz Carlota a Europa, los campamentos liberales festejaban dicha partida con la siguiente canción de Riva Palacio:

*Alegre el marinero
con voz pausada cauta
y el ancla ya levanta
con extraño fulgor,
la nave va, en las mares,
botando cual pelota,
adiós, mamá Carlota,
adiós, mi tierno amor.*

*De la remota playa
se mira con tristeza,
la estúpida nobleza
del macho y el traidor,
en lo hondo de su pecho
presiente su derrota,
adiós, mamá Carlota,
adiós, mi tierno amor.*

*Acábcense en palacio
tertulias, juegos, bailes,
agítense los frailes
en fuerza de dolor,
la chusma de las cruces
geitanda se alborota,
adiós, mamá Carlota,
adiós, mi tierno amor.*

*Murmuran sordamente
los tristes chambelanes,
lloran los chambelanes
y las damas de honor,
el triste Chucho Hermosa
canta con lira rota,
adiós, mamá Carlota,
adiós, mi tierno amor.*

*En tanto las chinacas
que ya cantan victoria,
guardando en su memoria
ni miedo ni amor,
gritan mientras el viento
la embarcación azota,
adiós, mamá Carlota,
adiós, mi tierno amor.*

Con la llegada de Porfirio Díaz al poder y durante su largo periodo (1877-1911) el aspecto musical, al igual que toda la estructura política se modeló bajo la influencia europea. Aunque en ese momento se sigue escuchando fuertemente las romanzas, polcas y óperas, es el vals el que reina en el ambiente cotidiano. El vals surge en la sensibilidad de los compositores

mexicanos con fuerte influencia nacionalista y dos son los que destacan a nivel internacional y sin perder su origen popular el de Macedonio Alcalá, "Dios nunca muere", y el de Juventino Rosas, "Sobre las olas". Con respecto a Alcalá se cuenta que era un excelente violinista que iba de feria en feria, viviendo de las aportaciones voluntarias de quienes lo escuchaban. "Dios nunca muere" nace de la petición que le hiciera un grupo de indígenas que habían podido reunir doce pesos para que les compusiera una obra en honor de la santa patrona del poblado. Mientras que "Sobre las olas" tiene varias versiones: que es producto de los estragos del alcohol, o de una pasión amorosa, o que versa sobre la petición de una dama de sociedad.

Pero si el vals era el favorito de las élites porfiristas, el corrido seguía siendo el informante auditivo de un público altamente analfabeta, al igual que las caricaturas de José Guadalupe Posada, que servían de informante visual a esas capas de población. Por ejemplo, el corrido de Heraclio Bernal.

*¡Acérquense, valedores!
van a conocer las hazañas
del famoso Heraclio Bernal,
hombre valiente y cabal!*

*Año de mil ochocientos
ochenta y dos al contar
va a comenzar la tragedia
y en ella murió Bernal...*

*La vida de Bernal estaba en precio,
¿qué por qué?
Pues porque era un hombre
como nosotros,
del pueblo, que robaba a los ricos
para favorecer a los pobres.
¡A ver, mi vale, cuéntales cómo
era Bernal!*

*Qué valiente era Bernal
en su caballo retinto,
con su pistola en la mano,
peleando con treinta y cinco.*

*Qué valiente era Bernal
en su caballo joyero.
Él no robaba a los pobres;
antes les daba dinero.*

*Pero no falta un pelo en la sopa.
¡Bernal fue traicionado por su mejor amigo!
El ingrato fue Crispín, cuando ya a entregar
pidiendo los diez mil pesos
por la vida de Bernal.*

*¡Ah, qué Crispín tan traidor!
Nadie lo hubiera creído
cuando él se manifestaba
como un amigo querido.*

*Vuela, vuela palomita
a las cumbres del nagal,
que están los caminos solos:
ya mataron a Bernal.*

De la segunda mitad del siglo XIX hay músicos de línea popular que hasta la fecha sus composiciones se siguen escuchando, entre ellos destacan: Lucio Miranda, autor de "El Capiro"; Alfredo Carrasco con su "Adiós"; Narciso Serradel Sevilla, que musicalizó la famosísima "Golondrina" ya que la letra es de Niceto de Zamacois; Antonio Zúñiga, del cual sólo se recuperaron "Jarabe de sombrero ancho" y "Marchita el alma", puesto que la mayoría de sus canciones se perdieron.

Pero también dentro de la tendencia de los músicos "finos", la influencia popular resurge con más fuerza. Tomando como ejemplo la iniciativa de Antonio Gómez con sus "Variaciones sobre el tema del Jarabe mexicano", Julio Ituarte compone sus "Ecos de México", que no era otra cosa que un popurrí de jarabes con arreglo para piano y guitarra. Aniceto Ortega hace lo que se considera la primera ópera mexicana, "Gnatimotzin", basada en materiales musicales indígenas. Miguel Lerdo de Tejada compone, entre otras, las obras "Promesas", "Venganzas", "Siempre te amaré" y "Sangre mexicana". A Lerdo de Tejada se le considera como el precursor de la canción romántica nacional, además de que también es el primero que viste de charros a

los miembros de su orquesta para diferenciarlos de aquellos que se distinguían por tocar música de influencia netamente europea. El sentimiento nacionalista es tan fuerte que Ricardo Castro, Gustavo E. Campa, Ignacio Quezadas, Juan Hernández Acevedo, Felipe Villanueva y Carlos J. Meneses forman en 1880 el Grupo de los seis, que se oponía al italianismo imperante de la época. Castro estrena en 1900 su ópera "Atzimba" y Villanueva sus "Danzas Humorísticas".

Entre otros músicos importantes de esta etapa destacan: Genaro Codina con su "Marcha a Zacatecas" (y aunque esta marcha sirve de estandarte a las tropas revolucionarias villistas fue estrenada en 1893), Jacinto Osorio con su polca "Las mandolinas" y Salvador Morlet que compone "Las bicicletas".

Y si las clases pudientes del porfiriato preferían los ritmos europeos, los desposeídos no abandonaron jamás sus ritmos tradicionales. Los sones y los jarabes con su respectivo zapateado se convertían en el alma de todas las fiestas populares. Al respecto el poeta José Antonio Plaza escribió unos versos que describen ampliamente las costumbres de la gente común:

*Fuera del templo y llenando
de rumor la pobre plaza,
el pueblo formando coro
se entrega libre a la danza.*

*¿Quién a los bailes de sones
no va a dar una mirada,
donde con lascivas notas
puebla el aire la guitarra?*

*Allí no penetra nunca
la tierna exquisita dama
que en los tranquilos hogares
es reina en virtud y gracia.*

Era tal la devoción que sentían los políticos porfiristas por los sonidos extranjeros que no dudaron en incluirlos para el festejo del primer centenario de la Independencia nacional. Así, Ernesto Elorduy da a conocer su "Vals de las flores", Ángel J. Garrido estrena la danza "Luz del alma" y el chotis "Rosas y Margaritas". Eduardo Díaz toca el "Vals María Teresa" y el

maestro Rafael Gascón interpreta su "Vals blanco y negro" y el intermezzo "Camelias". Quién iba a pensar que un año más tarde, en 1911, el presidente Porfirio Díaz saldría rumbo a su amada Europa bajo los acordes de la obra de Narciso Serradel Sevilla y Niceto de Zamacois: "La golondrina".

*¿A dónde irá veloz y fatigada
la golondrina que de aquí se va?
Quizá en el viento se hallará angustiada
buscando abrigo y no lo encontrará.*

*Junto a mi lecho yo le pondré nido
en donde pueda la estación pasar;
también yo estoy en la región perdido
¡Oh cielo Santo! y sin poder volar.*

*Dejé también mi patria idolatrada.
Esa mansión que me miró nacer,
mi vida es hoy errante y angustiada
y ya no puedo a mi mansión volver.*

*Ave querida, amada peregrina,
mi corazón al tuyo estrecharé,
oíré tus cantos, tierra golondrina,
recordaré mi patria y lloraré.*

Después de este breve recorrido histórico de nuestra música popular regresaremos a analizar en qué consiste el término. La cuestión popular es todo aquello que produce un grupo social determinado para su propio consumo y beneficio. Bajo este contexto la música popular será aquella que nace en un determinado lugar, aunque esto no tiene porque ser determinante, ya vimos que no importa tanto el lugar donde se produce, también importa dónde se consume. Por ejemplo, en Latinoamérica no se puede concebir una música auténticamente popular que no haya traspasado las barreras nacionales, y no por eso los países que la integran se sienten ofendidos por una trasculturización, porque la cultura popular tiene un mismo origen, se ha desarrollado y mantenido en similares condiciones en todas las naciones. Esto, al contrario, ha servido para unirlos más, es decir que la cultura popular lejos de servir como elemento de perturbación y separación se ha convertido en un extraordinario instrumento de enriquecimiento

de esa expresión común. Habría que agregar que toda expresión popular se encuentra en constante movimiento y transformación, sin importar su origen ni situación geográfica. La música popular tiene variantes, tiene diferentes formas de ejecutarse, de cantarse, según las preferencias, gustos y sensibilidades de quienes la interpretan y de quienes la escuchan.

Para el investigador radiofónico Enrique Rivas Paniagua "la música popular es una forma de identificación con una tradición, con una historia, con un paisaje, con un grupo humano al cual se pertenece. Es motivo de orgullo, de satisfacción, aunque no se sepa cantarla. Desempeña un papel muy importante como lazo de unión entre la gente de un lugar, tan es así que cuando se mudan se llevan esa tradición[...]. En el caso de la música popular la tradición quiere decir que se ejecuta y recuerda con regularidad. Esto puede ser anualmente en las ferias o fiestas patronales, cada vez que hay una reunión o que se juntan personas que han emigrado de un pueblo o de una región, o en los paseos y excursiones que todavía se realizan en muchas poblaciones de México".¹²

A pesar que desde 1896 quedó constituido el derecho de autor, muchos de los compositores populares han optado por no registrar sus obras, ya que estas son vivencias propias y cotidianas. Asimismo, al público no le interesa quién es el autor, en cierta medida por que no existe un reglamento que obligue a los medios a proporcionar el nombre de los creadores, lo único que le importa es que esa música y esa letra le digan algo, y lo que diga tenga que ver con su propia existencia, con su quehacer cotidiano, que hable de su trabajo, de sus amores, de sus triunfos y de sus derrotas.

¹² "Crónicas de la cultura en México. Cultura popular de fin de siglo" en *Memoria de papel*, N° 11, México, D.F., septiembre de 1994, p. 64.

1.2 Géneros de la música popular mexicana

1.2.1 El corrido

*Si me dan grato silencio
les contaré en tiempo breve
un suceso extraordinario
para que todos se alegren.*

Francisco de Aguirre

Dentro de nuestro territorio existen diferentes géneros musicales como el corrido, el jarabe, el son, la canción y la norteña. Pero sin duda el corrido es el género que más popularidad ha ganado a través del tiempo.

Se dice que más que un género musical, el corrido se caracteriza por ser un medio de comunicación entre las clases subalternas: es el periódico de los analfabetas. Respecto a su origen existen en nuestro país dos aseveraciones, una sostenida por el personaje que más tiempo le ha dedicado a su estudio, Vicente T. Mendoza, quien argumenta que el mencionado corrido proviene del romancero español: "El corrido es un género épico-lírico-narrativo en cuartetos, de rima variable y asonante en versos pares, de forma literaria sobre la que se apoya una frase musical, compuesta generalmente de cuatro miembros, que relata aquellos sucesos que hieren poderosamente la sensibilidad de las multitudes; por lo que tiene de épico, deriva del romance castellano y mantiene normalmente la forma general de éste, conservando su carácter narrativo de hazañas guerreras y combates, creando entonces una historia por y para el pueblo."¹³

¹³ Mendoza, Vicente T. *Panorama de la música tradicional de México*, p. 103-104.

El otro punto de vista, un tanto contrario al anterior, es el defendido por Rubén M. Campos, Ángel María Garibay, Annando de María y Campos, Mario Colín y Celedonio Serrano Martínez, quienes sostienen que el corrido no proviene solo del romancero español sino que nos llega de la poesía indígena precortesiana ya sea de origen náhuatl o mexicana. Al respecto Mario Colín señala que "puesto que la poesía indígena se acompaña siempre de música, tenemos que pensar que nuestro corrido tiene mucho que heredar de ella." Y trata de conciliar los conceptos: "Una de las manifestaciones de mexicanidad es precisamente el corrido, que para mí es un producto netamente mestizo, ya que hasta la fecha nuestros indígenas no lo cantan; no es un género que les sea familiar ni lo han cultivado, no habla de ellos, y por consiguiente les es extraño. Tampoco lo cantan los españoles ni lo cultivan porque de ellos si se ocupa, y no para elogiarlos precisamente. Por esto mismo tenemos la certeza de que el corrido es un producto auténticamente mestizo, lo que vale decir mexicano de verdad, y que hace su aparición en el momento en que el pueblo que lo crea lucha por su independencia y lo necesita como instrumento de expresión y de combate."¹⁴

Uno de los puntos que refutan la percepción de Vicente T. Mendoza es que éste último estudia sobre todo los corridos que se han generado en el norte y el centro del país, es decir los corridos que surgen en espacios sociales ampliamente españolizados y de débil mestizaje, y olvida aquellos que se producen en tierras conformadas con amplia presencia indígena, donde aún persiste una fuerte conciencia de su propio pasado, como son los estados de Michoacán, Morelos y Guerrero.

Según la región y en ocasiones según el tipo de narración, el corrido recibe diferentes nombres como son: romance, historia, mañanitas, versos, bola y tragedia. Sobre los orígenes del nombre del corrido, Gabriel Saldivar puntualiza la posibilidad de que sea derivado de aquellas denuncias presentadas al Santo Oficio acerca de la aparición de varias hojas volante con versos que se cantaban entre la gente y "corrían" de mano en mano entre la población.¹⁵

¹⁴ Giménez, Catalina H. de, *Así cantaban la Revolución*, p. 19-20.

¹⁵ Saldivar, Gabriel. *Historia de la música en México*, p. 288.

Entre los principales elementos del corrido podemos encontrar la solicitud o permiso del cantante para ofrecer su trabajo al público que se presta a escucharlo, así como la indicación de los datos de la historia o narración (como son el lugar de los acontecimientos, la fecha y en ocasiones hasta la hora), un retrato hablado de los protagonistas y sus acompañantes, plegarias a los santos o vírgenes, y al final la despedida que en la mayoría de las ocasiones se hace utilizando el verso "vuela, vuela palomita".

*Señores pida permiso
para contarles la historia,
una historia verdadera
que sucedió en la pradera.*

*En mil novecientos once
les voy a explicar muy bien,
mataron a dos hermanos
y a un primo hermano, también.*

*El jueves treinta de abril
como a las tres de la tarde,
murió don Mariano Pérez,
en las manos de un cobarde*

*Isidro cayó pa' l sur,
pa' l norte cayó Jesús,
Mariana para el oriente,
como pintando una cruz.*

*Vuela, vuela palomita,
vuela paloma querida,
dile al padre de los Pérez
que aquí terminó su vida.*

Los temas del corrido son variados y elocuentes, generalmente nos hablan de bandidos generosos, o asesinatos de todo tipo, de caballos, de crítica política y social, accidentes, revueltas armadas, fusilamientos o de tragedias pasionales, entre otros temas. Se puede decir que los de carácter trágico podrían ser el antecedente filmico del melodrama mexicano.

Como se apuntó anteriormente, el corrido era y es el periódico de los analfabetas, el único medio de información (antes de que apareciera el cine, la radio y la televisión) que se adentraba a los poblados alejados. Era, y sigue siendo de cierta manera, un generador de opinión pública acerca de los hechos sociales. El corrido es un género que constantemente se revitaliza, se adecua a los tiempos y situaciones del momento. Prueba de ello son los corridos creados actualmente acerca del narcotráfico (Camelia, la Texana), de acontecimientos políticos (el asesinato de los campesinos de Aguas Blancas) y revueltas sociales (el subcomandante Marcos). Al respecto, se presenta una selección de corridos poco conocidos que demuestran su carácter informativo y de crítica social.

En la etapa colonial e independentista se escuchaban las coplas de los siguientes corridos:

*Tú ya no eres república indiana,
hoy colonia te vas a nombrar;
vas a ser sojuzgada de España
y tus hijos esclavos serán.*

*Señor virrey Apochica,
ya no da leche la wica;
pues la poca que quedó
Calleja se la llevó.*

*¿Quién al gachupín humilla?
Castilla
¿Quién al pobrísimo defiende?
Allende
¿Quién su libertad aclama?
Aldama*

*Corre criollo que te llama,
y para más alentarte,
todos están de tu parte:
Castilla, Allende y Aldama.*

Mientras que en la Reforma y a la muerte de Benito Juárez el pueblo cantaba:

*¿Dónde estás Benito Juárez,
libertador de tu patria?*

*¿Por qué no vuelves a empuñarte esa tu espada
y nos liberas como sabes
de la opresión en que orgullosa nos ha puesto
los recursos de la infamia?*

*Si ya no puedes darme en paz en tu sepulcro
el dulce sueño de la muerte,
mientras nosotros lamentamos en el mundo
nuestra suerte desgraciada.*

En lo referente a la muerte de Maximiliano, se compusieron varios corridos. Uno de ellos, hecho en el estado Morelos, sobresale por su extensión, ya que se compone de veintitrés estrofas de cuatro versos cada una y del cual sólo presentamos tres de ellas:

*La dulcísima esperanza
de vencer a Napoleón
se abriga en el corazón
del guerrero contra Francia.*

*¡Vivan las bellas mexicanas!
que en unión de los guerreros
empuñaron los aceros
defendiendo la nación.*

*Diciendo: ¡viva el que es libre
y el que combatió al tirano!
¡Que muera Maximiliano
y el bandido Napoleón!*

A cerca de los acontecimientos revolucionarios del naciente siglo XX los copleros populares compusieron, entre otros, el siguiente corrido, mismo que aún hoy se escucha en algunos lugares de Jalisco:

*Cometa (Halley) si hubieras sabido
lo que venías anunciando,
nunca hubieras salido
por el cielo relumbrando;
no tienes la culpa tú,
mi Dios, que te lo ha mandado.*

*¡Ay! ¡Qué Madero tan hombre,
bonitas son tus acciones!
Mandó a los cabecillas
echar fuera las prisiones.*

*¡Madre mía de Guadalupe,
llénalo de bendiciones!
Porfirio está retratado
con su águila y su letrero
y en el letrero diciendo:
"No pudiste con Madero,
con otros habrías podido
porque eres camandero!"*

*Porfirio es el responsable
de todita la Nación,
no quiso doblar las manos,
que hubiera revolución
no quiso entregar la silla,
que le dolía el corazón.*

*Madero con su asistente
sufrió muy crueles tormentos,
vino conquistando gente
y formando regimientos
para echar fuera a Porfirio
con todo su ayuntamiento.*

*Hasta que llegó el día
que el Señor nos concediera,
que la Nación alcanzara
lo que más nos conviniera,
México está en alegría
revoloteando bandera.*

*Madero, tú no te creas
de lo que te han contado;
que refuercen las fronteras,
que quede bien reforzado,
para que sepan lo que hacen
toditos los mexicanos.*

*¡Y achí y achí!, ¡qué bonito
está lloviendo en el cerro!
Ensillemme mi caballo,
ya ya me voy con Madero,*

*porque me esperan las tropas
y fuerzas del extranjero.*

*Aquí va la despedida
con cariño verdadero,
éstas son las mañonitas
de don Francisco I. Madero.*

*¡Qué vivan los mexicanos!
¡Qué viva México entero!*

Sobre los caudillos revolucionarios Emiliano Zapata, Francisco Villa, Madero y otros, los corridos proliferaron. Aparecieron "El siete leguas", "Carabina treinta treinta", "Corrido a Aquiles Serdán", "Corrido a Miguel Cabrera", "Soy zapatista", "El entierro de Zapata", "El agrarista", por citar algunos.

A últimas fechas, el corrido ha florecido en el espacio fronterizo del norte, las situaciones cotidianas del lugar han propiciado que aparezcan corridos que hablan del narcotráfico o de asesinatos, como el ya citado "Camelia la Texana", "El regreso de Camelia", o de situaciones referentes al modo de vivir de esos emigrados:

*Ya me voy mis queridas amigas,
vamos todas a darnos la mano,
aunque ya este en Estados Unidos,
no niego que soy mexicano.*

*De qué me sirve el dinero,
si estoy como prisionero,
dentro de esta gran nación.
Cuando me acuerda hasta lloro,
Y aunque la jaula sea de oro,
no deja de ser prisión.*

*No me critiquen
porque vivo al otro lado.
No soy un desarraigado.
Vine por necesidad.*

*Ya muchos años
que me vine de mojado.
Mis costumbres
no han cambiada.
Ni mi nacionalidad.*

Hay otros que siguen el mismo patrón de antaño, es decir el de las víctimas políticas o los narcotraficantes famosos como Juan García Abrego:

*Dónde estaban los valientes,
Los de adentro y los de afuera.
Ha muerto Norma Corona.
No hubo quién la defendiera.*

*Dicen que es narcotraficante,
dicen que es un asesino,
que a nadie mata por nada,
ni le cambia su destino.*

*Saben que es de Matamoros,
que le gustan las carreras,
pera el potro no capea.
El penca salió ligero
y en otras tierras pastra.*

Ya para terminar lo referente al corrido diremos que es un género que ha proliferado, en mayor o menor medida, por todo lo ancho del país. Desgraciadamente el corrido se ha visto minimizado por las directrices musicales que difunden los medios de comunicación masiva, pero este género de patrón rítmico de 2/4 y 3/4 sigue nutriéndose y difundiéndose en las mismas capas sociales que lo vieron nacer, es decir los sectores populares o, dicho de otra manera, el pueblo.

*Amables circunstancias
el perdón yo les imploro,
y a todo el auditorio
le vine a notificar
que si mi cantar profana
Eros me a de dispensar.*

1.2.2 El jarabe

*Este es el jarabe loco,
que a los muertos resucita:
salen de la sepultura
moviendo la cabecita.*

Anónimo

El jarabe es netamente bailable. Debido a que la expresión corporal del baile es una expresión erótica, desde sus primeras apariciones fue prohibida por la Santa Inquisición. Sus cantos son jocosos y alegres, actualmente florece en todas las regiones del país. Se dice que los primeros jarabes llegaron a México vía los grupos de teatro ligero que en sus representaciones incluían escenas cantadas y bailadas.

Los inicios del jarabe los encontramos en el periodo de la Colonia. Como llegó por medio del teatro, es lógico suponer que crece en los centros de mayor población de aquella época. Una de las características de este festivo género es la facilidad del canto, por ser de fácil memorización y de gran variedad en la entonación. Otra de ellas, es la constante ironía y burla en las letras, pero sobre todo por la vistosidad y atracción de su baile.

Se dice que anteriormente los jarabes se componían de cinco partes: introducción, copla cantada, zapateado, descanso o paseo, y final. A todo ello se le denominaba "aires", que con el tiempo derivaron en jarabes o sonecitos regionales, los cuales se siguen escuchando en varias partes del país. La estructura rítmica de los jarabes o sonecitos es de 3/4, 3/8 y 2/4. A continuación daremos a conocer algunos jarabes que fueron prohibidos por el Santo Oficio y después de leerlos expondremos el por qué de dicha acción:

*En San Juan de Dios de aquí
el enfermo que se queja
lo arrebatan cuatro legos
y lo hacen como arpa vieja.*

*En San Juan de Dios de aquí
el enfermo que no sana
lo llevan al camposanto
y le tocan la longana.*

*Pues si al mundo Adán viniera,
y viese a una mexicana
bailar jarabe ligera,
tema que a comer volviera
la consobida manzana.*

*Desde el senador más grave
hasta el humilde artesano,
se anima si es mexicano
viendo bailar el jarabe.*

*Venid, que el arpa sonó
para empezar el jarabe;
que no haya de pena asomo:
y quien su patria amar sabe
venga a bailar un paloma.*

*Viva el arpa y el bajo,
flauta y jarana,
que es música que alegre
y es música mexicana:
¡Viva este suelo!
que no hay otra más lindo
baja del cielo.*

◆ ◆ ◆

*Cuando estés en los infiernos
ardiendo como tú sabes,
allá te dirán los diablos:
"Ay hombre no te la acabes".*

*Cuando estés en los infiernos
todita lleno de moscas,
allá te dirán los diablos:
"Ahí va, te dije, de roscas".*

*Cuando estés en los infiernos
todita lleno de llamas,
allá te dirán los diablos:
"Ahí va la india ¿a qué no le hablas?"*



*Ciento cincuenta pesos
daba una viuda,
sólo por la sotana
de cierto cura.*

*El cura le responde
con gran contento,
que no da la sotana
si él no va dentro.*

*¡Ay! que me muero,
que me traigan mi cura
que sea bolero.*

*Una recién casada
ha preguntado
que si tener cortejo
sería pecado.*

*El padre le responde
tomando un polvo:
si yo soy tu cortejo,
ego te absolvo.*

*Una monja y un fraile
y un managuillo.
Quítate de la puerta
jardín de flores,
que por ti no me absuelven
los confesores.*

*Padrecito de mi alma,
si usted quisiera
armillarme en sus brazos
yo me dormiría.*

*¡Ay! que me muero,
que me traigan mi cura
que sea bolero.*

*Al pasar por el puente
de San Francisco
el demonio de un fraile
me dio un pellizco*

*y mi madre me dice
con gran paciencia,
deja que te pellizque
su reverencia.*

Otros jarabes más actualizados son los siguientes:

*Me he de comer un durazno
desde la raíz hasta el hueso,
no le hace que sea triguerña,
será mi gusto y por eso.*

*Ay, dile que sí,
dile que cuando se baña,
que eso de querer a dos
no se me quita la maña.*

◆◆◆

*Coni, coní, coconito,
coní, coní, sea por Dios,
yo le daba su maicito,
pero ya se me acabó.*

*Coni, coní, coconito,
coní, coní, qué caray,
yo le daba su maicito,
antes sí, pero ahora no hay.*

*Cuando dos quieren a una
y los dos están presentes,
el uno cierra los ojos
y el otro aprieta los dientes.*

*Coni, coní, coconito,
coní, coní, qué caray,
yo le daba su maicito,
antes sí, pero ahora no hay.*

1.2.3 El son mexicano

*Muy buenas noches señores,
señoras y señoritas,
señoras y señoritas,
muy buenas noches señores;
a todas las jovencitas
de rostros cautivadores
van las trovas más bonitas
de estos pobres cantadores.*

Anónimo

Líneas antes citamos uno de los géneros elementales de nuestro mapa musical: el son. Este ritmo es sin duda el que más distingue el conglomerado nacional, dado que, según los investigadores musicales, es el ritmo que se pasea con más libertad por todo el territorio mexicano y lo podemos encontrar con diferente nombre, desde las agrestes tierras norteñas, pasando por los valles centrales, bordeando nuestras costas, tanto la atlántica como la pacífica, hasta la península yucateca.

Por ejemplo, en Veracruz se le conoce como el son jarocho o fandango. En toda la región Huasteca, que comprende principalmente los estados de Hidalgo, Tamaulipas, Puebla, San Luis Potosí y Querétaro, se conoce como son huasteco o huapango. En la región del Bajío como son jalisciense, abajeño o michoacano. En Guerrero como son guerrerense, gusto o chilena. En la Mixteca, como son mixteco. Y en Yucatán se le conoce como jarana.

El músico e investigador Jas Reuter asevera que el son tiene ocho características principales:

1) Es música profana y festiva, típicamente mestiza. nunca interviene en ceremonias religiosas a pesar de que sus letras pueden aludir a la figuras de la iglesia, pero estas alusiones

solo son metáforas relacionadas con el embeleso, la belleza o, por el contrario, el dolor y el sufrimiento. Se interpreta en reuniones sociales, en fiestas particulares, festivales, lugares públicos ya sea al aire libre o en plazas cubiertas.

2) Es un género musical estrechamente ligado al baile, no a la danza ritual, sino al baile social, en las mismas letras del son se hace énfasis a bailarlo, por ejemplo: "Para bailar la bamba/ se necesita una poca de gracia/ y otra cosita". El baile es siempre de parejas y expresa por lo general el coqueteo entre el varón y la dama.

3) Con algunas excepciones, la estructura del son combina partes puramente instrumentales con partes cantadas. Principia siempre con una introducción instrumental a la que le sigue una copla, luego va un interludio instrumental sucedido por otra copla, y así sucesivamente se alternan interludios y coplas. Las partes instrumentales se zapatean con taconeos que reflejan claramente sus antecedentes andaluces.

4) Esta característica no es tanto musical, más bien tiene que ver con la manera de hacer las coplas que son un tanto poéticas, que encierran ideas completas. La copla puede tener de tres a diez versos y los versos pueden variar en su número de sílabas. Los contenidos de las coplas son, en su mayoría, amorosos (de admiración, entrega, éxtasis, despecho o tristeza) y con frecuencia pícaros, en ellos abundan las coplas de doble sentido.

5) En el son, al estar en coordinación la parte musical y la parte coreográfica, con frecuencia los versos de las coplas se repiten en el canto, predominando un cantador solista y su canto es repetido por el coro (los otros músicos), hay que hacer notar que en cada región el esquema cambia. Por las repeticiones de versos se logra una uniformidad en la estructura musical que sirve de apoyo a los bailadores.

6) En este punto se refiere a la longitud variable de cada son. Como ya se mencionó antes, en contadas excepciones la estructura es siempre la misma (alternancia entre coplas y partes instrumentales), por lo consiguiente no existen normas que establezcan el número de coplas que deben intervenir en un son, aunque con la aparición de los medios de comunicación y en especial

de la industria discográfica y la radio, el son se ha comercializado y por lo tanto ha visto reducido aproximadamente a un tiempo de tres minutos, contrastando con la manera de tocarlo cuando es dentro de los fandangos de pueblo, que pueden tener desde tres coplas o llegar a la cantidad de cincuenta o sesenta de ellas.

7) En este punto se hace referencia a todos los gritos, interjecciones y exclamaciones de los músicos que, al ejecutar su instrumento o su canto, tratan de animarse o animar a los bailarines. Así se distingue el grito de cada región: el "¡iiijajay!" identifica a los sones jaliscienses, el "¡upa!" a los jarocho, el falsete corto a los músicos huastecos y la "¡bomba!" a los yucatecos.

8) Por último se señala que es muy raro que sea un solo músico el intérprete o cantante de sones, generalmente suelen ser conjuntos de tres a siete integrantes, según la región y los músicos disponibles. Los instrumentos que tocan son de cuerda, también con algunas excepciones como en el caso de Guerrero donde el tambor juega un papel importante o el pandero en Tlacotalpan, Veracruz. Por regla general los instrumentos son el violín, arpa, requinto, el guitarrón y en el caso de Jalisco, la vihuela.¹⁶

Otra característica que podemos añadir a las anteriores, es que el área de influencia del son es aquella donde proliferaron núcleos considerables de población negra. También podemos mencionar que entre los cantantes de son podemos encontrar a excelentes improvisadores que componen en el acto todo lo que se les pida, siempre con gran calidad y picardía. El ritmo de acompañamiento del son es una combinación de 3/4 a 6/8, a la que se añade con frecuencia el de 5/8.

Entre los sones más famosos se encuentran "El son de la negra", "La bamba", "El hidalguense", "El toro zacamandí", "La llorona", "El ahualulco", "El colas", "El mastuerzo", "La vaborita", "El maracumbé", "La rabia", "La culebra", "Camino real de Colima", "El paje", "La princesa", "El querreque", "La huasanga" y "El cupido", que a continuación se transcribe:

¹⁶ Router, Jas. *La música popular de México*, p. 156-164.

*Yo tenía mi Cupidito
vestido con seda china,
vestido con seda china,
yo tenía mi cupidito;
y me dijo el pobrecito:
no cantes, que me lastimas,
no cantes, que me lastimas
mi pobre corazoncito.*

*Ay, Cupido, Cupido, Cupido,
ay, Cupido, Cupido, chiquito,
que me muero, me muero, Cupido,
dame la mano, hermanito.
Ay, Cupido, Cupido, Cupido,
ay, Cupido, Cupido tucano,
que me muera, me muero, Cupido,
Cupido, dame la mano.*

*Cupido me fue a ver
donde estaba trabajando,
donde estaba trabajando,
Cupido me fue a ver,
que si quería yo aprender
versas para andar contando,
que me fuera yo con él
para andarlos estudiando.*

*Cupido, como traidor,
quitarne la vida trata,
quitarne la vida trata
Cupido, como traidor;
ya le pido por favor
que la espada sea de plata,
para morirne de amor
en los brazos de mi chata.*

*Cupido, antes de morir,
me dejó escrito en papeles,
me dejó escrito en papeles
Cupido, antes de morir:
que si no quería sufrir
prisiones entre paredes
que me fuera yo a vivir
donde no hubiera mujeres.*

1.2.4 La canción

*Hoy que lleno de emociones
me encuentro con mi jarana.
Voy a rendir homenaje
a la canción mexicana.
Voy a rendir homenaje
a la canción más galana.
La canción más primorosa
que es la canción mexicana.*

Lucha Reyes

En términos generales podemos decir que la canción comprende toda manifestación musical cantada. De origen netamente español y arraigada en nuestro país al calor de la lucha independentista, la canción apela a aquella costumbre peninsular de llevar cantos nocturnos, de tipo amoroso, a las jóvenes en edad de merecer. Además de las serenatas, la canción también se canta en las reuniones de amigos, en los campamentos, en los trabajos domésticos, en el taller, en las cantinas, en las fiestas, en fin en cualquier parte donde exista un motivo, ya sea festivo, nostálgico o de dolor (por ejemplo, los entierros cantados que se celebran en algunas partes de los estados de Veracruz o Guerrero).

El musicólogo Jas Reuter señala que "la canción mexicana se interpreta a una, dos o tres voces paralelas; el instrumento con que se acompaña es, ante todo, la guitarra sexta, es decir, la de tipo español. Cuando son dos o más los músicos y cantadores, se usan dos guitarras y un requinto para puntear un contracanto".¹⁷ Lo anterior lo podemos ejemplificar con las agrupaciones musicales conocidas como Tríos, que proliferaron durante los años cincuenta.

¹⁷ Reuter, Jas. *Op. cit.*, p.133-134.

Los estudiosos del tema señalan que la canción agrupa desde marchas, vales, mazurcas, danzas habaneras, bambucos colombianos, huapangos, boleros, sones y jarabes. Una de las principales características de la canción es, como su mismo nombre lo indica, cantada; pero, también otro punto importante es que generalmente no se baila sino que simplemente es para ser escuchada y los ritmos de acompañamiento más frecuentes son 3/8, 2/4, 3/4, 6/8 y 4/4.

Entre los principales intérpretes nacionales de la canción encontramos a Lorenzo Barcelata, Guty (Augusto) Cárdenas Pinelo, Agustín Lara, Ricardo Palmerín, José Agustín Ramírez, Lola Beltrán, Lucha Villa, Lucha Reyes (María de la Luz Flores Aceves), Toña "La negra" (María Antonieta Peregrino) y otros.

El investigador Vicente T. Mendoza opina que el creador de canciones es casi siempre un músico de pueblo que recoge todas las tradiciones orales del lugar y las vierte en una canción. Agrega que "el fenómeno se repite de igual manera entre los cantadores de Jalisco, Michoacán, Veracruz, Tabasco o Yucatán, todos ellos proveen de sones, serenatas y canciones a la vida sentimental nocturna de la región en que se desenvuelven. Existe sin embargo alguna diferencia entre algunos grupos; mientras en el Bajío el compositor, es principalmente músico y aplica a la música simultáneamente el texto conforme a modelos tradicionales; en la península Yucateca son verdaderos poetas los que proveen de texto a los músicos o bien son éstos los que seleccionan la producción literaria de aquellos los poemas que han de transformarse en obra musical."¹⁸

Para contextualizar lo anterior veamos dos tipos de canción. Primero la originada en el Bajío y después la que se genera en la península yucateca:

*Vamos a Teqa, tierra soñada,
donde la vida es primor;
donde me espera mi chapeteada,
la única dueña de mi amor.*

¹⁸ Mendoza, Vicente T. *La canción mexicana*, p. 16.

*Y alegre la mañana cuando brilla el sol,
así son las aldeas de este alrededor;
alegres y bonitas todo el tiempo están
las lindas morenitas de Tepatitlán.*

*Es muy bonita mi chaparrita
cuando se va al templo a rezar,
todos le dicen: La Virgencita,
la de los labios de coral.*

*Es muy bonita mi chaparrita
cuando ella pasa por aquí,
todos le dicen: La Virgencita,
la de labios de rubí.*

*Y alegre la mañana cuando brilla el sol,
así son las aldeas de este alrededor;
alegres y bonitas todo el tiempo están
las lindas morenitas de Tepatitlán.*

*En los potreros de los maizales,
tengo un pedazo de jardín,
como lo riega todas las tardes,
hay muchas flores de jazmín.*

*Así le pasa a mi chaparrita
cuando le doy todo mi amor;
ya le ha nacido la florecita
que le robó a mi corazón.*

*Y alegre la mañana cuando sale el sol,
así son las aldeas de este alrededor;
alegres y bonitas todo el tiempo están
las lindas morenitas de Tepatitlán.*



*Peregrina de ojos claros y divinos
y mejillas encendidas de arbol,
mujercita de los labios purpurinos
y radiante cabellera como el sol.*

*Peregrina que dejaste tus lugares,
los abetos y la nieve, y la nieve virginal,
y viniste a refugiarte en mis palmeras
bajo el cielo de mi tierra, de mi tierra tropical.*

*Las canoras avecillas de mis prados,
por cantarte dan sus trinos si te ven,
y las flores de nectarios perfumados
te acarician y te besan
en los labios y en la sien.*

*Cuando dejes mis palmares y mi tierra,
peregrina del semblante encantador.
No te olvides, no te olvides de mi tierra,
no te olvides, no te olvides de mi amor.*

En el primer caso, la canción "Vamos a Tapa" es de un autor desconocido y procede de la región de los Altos de Jalisco; mientras que en el segundo ejemplo, "Peregrina", tiene por creador al poeta Luis Rosado Vega y el arreglo musical lo elaboró Ricardo Palmerín, y es originaria de la ciudad de Mérida, Yucatán.

Para terminar con este género diremos que la canción, al igual que el corrido, se actualiza y se adapta a las circunstancias, aunque en los centros urbanos se rige más por los lineamientos de los directores o dueños de los medios de difusión, en especial los de las estaciones radiofónicas y los de la industria discográfica.

1.2.5 La norteña

*Que le echen agua,
que no hagan polvo,
que estoy bailando con mi querer.
¡Arriba el norte con sus mujeres,
que son rositas de amanecer!*

Anónimo

Como su nombre lo indica, la música norteña se genera principalmente en los estados fronterizos del norte de nuestro país, aunque a últimas fechas y debido al regreso de la Unión Americana de los inmigrantes, el gusto por la música norteña se ha desplazado por diferentes partes de la República, incluyendo lugares tan alejados de su área de influencia como son los estados de Michoacán, Guerrero, Oaxaca, Chiapas, Tabasco y Yucatán.

Sus orígenes se remontan a mediados del siglo XIX y es una especie de combinación de varios estilos europeos como la redova, la mazurca, la polca, el chotis, la galopa, la varsovia y la polonesa, entre otros. Esta música llega con los aventureros europeos que atraídos por la fiebre del oro californiano poblaron parte de nuestro territorio y parte del que ahora pertenece a los Estados Unidos. Por ello no es gratuito que actualmente la llamada música Tex-Mex tenga tanta aceptación en la franja limítrofe de los dos países. El gusto por esta música se reafirma en la etapa porfirista, con la construcción de las vías del ferrocarril hacia nuestro vecino norteño, dado que durante esa etapa participaron contingentes de trabajadores de origen europeo.

Los instrumentos musicales propios de esta música son cuatro: el acordeón diatónico (de botones) o el cromático (de teclas), guitarra de seis cuerdas dobles llamada bajo sexto, contrabajo y la redova (pequeño madero hueco horizontal que se amarra a la cintura del que lo

toca mientras éste baila). Últimamente esta música se ha sofisticado y se han incluido más instrumentos como las tarolas, la trompeta, el saxofón y hasta el trombón.

Los especialistas señalan que dentro de la música norteña se comprenden dos grandes ramas, con fuerte tendencia a integrarse en una sola. Por un lado encontramos dentro de esta manifestación elementos del corrido y por la otra elementos del son, el primero con sus letras (recuérdense todos los corridos de la División del Norte y demás incubados en la etapa revolucionaria) y en cuanto a la influencia del son se da en la estructura de alternancia entre las coplas cantada y los interludios instrumentales.¹⁹

La norteña, como también se conoce a esta música, constantemente se renueva y se explica a sí misma, al igual que el corrido, dado que el contenido de sus cantos se refieren con auténtica vitalidad a situaciones que el habitante norteño vive cotidianamente y por lo mismo se siente reflejado en ellas. Entre los temas que proliferan en esta música se encuentran: el campo, las relaciones amorosas, los espacios de esparcimiento, la inmigración hacia los Estados Unidos y el contrabando de toda índole.

Uno de los principales difusores de la norteña es sin duda el popular actor y cantante Eulalio González "Piporro", también encontramos a los Cadetes de Linares, Carlos y José, Lidya Mendoza "La alondra de la frontera", Las Jilguerillas, Rafael Buendía, Los Alegres de Terán y la Banda el Recodo, de Cruz Lizárraga; entre otros.

*Al mero Norte, si señor,
vengan a oír el acordeón
para que aprendan a bailar
a puro golpe de tacón.*

*Son dos pasitos
pa' donde quiera,
a tropecito o cómo pueda,
y si hay piso de madera
pos se talla con la suela.*

¹⁹ Reuter, Jas. *Op. cit.*, p. 184.

*y en un patio no regado
cuenta con levante tierra,
evitando el pisotón ,
porque hay pelea en el salón.*

*Al mero Norte, si señor,
vengan a oír el acordeón,
para que aprendan a bailar
a puro golpe de tacón.*

*Se baila polca allá en Reynosa,
se suda ropa pero se goza.
Nuevo León y Tamaulipas,
y en Coahuila y en Chihuahua,
y en Sonora y Sinaloa,
y en la Baja California
bailan todos en el Norte
a puro golpe de tacón.*

Capítulo 2 ORÍGENES DEL MAMBO

2.1 El danzón

*Martí no debió de morir,
¡Ay de morir!
Si Martí no hubiera muerto,
otro gallo cantaría,
la patria se salvaría
y Cuba sería feliz.*

E. V. Villillo

Los orígenes del mambo, como de toda la música popular cubana, los encontramos en el sincretismo de las diferentes culturas que se dieron cita en lo que posteriormente se llamaría América. A diferencia de México que gestó su música popular principalmente con el aporte español, indígena y, en menor medida, el negro, la música popular cubana se dio por la unión del elemento español y el de los negros desarraigados de su contexto social y territorial, ya que gracias a la benevolencia de los conquistadores españoles los nativos de la isla, los indios Taínos, fueron exterminados bajo las armas peninsulares.

En cifras un tanto conservadoras, los historiadores señalan que entre 1518 y 1873 (fecha del último cargamento de negros) se introdujeron en América un total de 9.5 millones de esclavos que se destinaron a diferentes fincas azucareras, cafetaleras, de algodón, arroz y minería.²⁰

²⁰ Arteaga, José. *La música del Caribe*, p. 10.

Los estudiosos del tema señalan que los mayores contingentes de esclavos provenían principalmente de la parte oeste del África y fueron introducidos en diferentes regiones de América. En Brasil los yorubas o lucumis (Nigeria), los bantú (Congo, Angola), los ewe-fon (Dahomey) y la male o mandinga (Sudán). En Haití sobresalen los ewe-fon, los mandinga y los fanti-ashanti de la Costa de Oro (Ghana y Alto Volta). En los Estados Unidos los ewe-fon, los fanti-ashanti y los bantú. En las Guayanas, Jamaica y Bahamas se introducen los fanti-Ashanti, ewe-fon y yorubas. En el caso de Cuba llegaron principalmente los yorubas seguidos por los bantú, ewe-fon, mandinga, fanti-ashanti, los abakuá o ñañigos y los carabali de Nigeria.²¹

De esa manera, la música popular cubana tiene su génesis con los españoles que eran la clase dominante y con los esclavos o dominados: música blanca por arriba y negra por abajo. Se dice que la historia de Cuba está ligada al humo de su tabaco, al dulzor de su azúcar y al sandungueo de su música. Su historia se ha escrito a ritmo de contradanza, habanera y danzón, rumba y bembé, conga que arrolla y son que enerva el corazón.

Las primeras manifestaciones musicales cubanas las encontramos en los barracones de asilamiento y ello gracias a las avenencias españolas de permitir a sus esclavos organizar los domingos reuniones de tipo religioso que siempre eran bailadas y musicalizadas generalmente, con instrumentos europeos.

Uno de los primeros ritmos que aparece en la isla es la contradanza que llega en 1791 con gran influencia francesa e inglesa, su nombre proviene de los vocablos country (campo) y dance (danza o baile), es decir baile campestre. Este ritmo se bailaba en las reuniones de los esclavistas, la bailaba la alta sociedad a la usanza europea, los bailarines realizaban cuatro figuras fundamentales de dichas danzas: paseo, cadena, sostenido y cedazo. Las dos primeras consistían en vueltas leves, aunadas a un caminado rítmico por el lugar; las dos siguientes, conforme al ritmo, se daban vueltas y giros más rápidos.

²¹ Acosta, Leonardo. *Música y descolonización*, p. 191-192.

Algunos miembros de la servidumbre que atendía en dichas reuniones, que lógicamente eran esclavos negros, retoman los acordes musicales y los practican posteriormente en sus reuniones. Esos músicos empíricos poco a poco fueron introduciéndose en las orquestas blancas debido a que mostraban una excelente calidad en la ejecución musical, tanto que posteriormente fueron autores de grandes contradanzas, que a partir de ese momento recibieron el nombre de danzas criollas o habaneras. De estos primeros músicos mulatos dos son los que hasta nuestras días se les recuerda: Tomás Alarcón y Jesús Menéndez.

A diferencia de la contradanza que tenía un compás de 2/4 y se dividía en dos secciones de 16 compases cada una, la habanera retoma, a partir de 1842, ciertos elementos de la rumba y presenta una variante de ritmo en un compás de 2/4 agregando una introducción rítmica con las mismas secciones de 16 compases. Éste es el principio de lo que más tarde serviría para la creación del danzón.

La historia da cuenta que el primero de enero de 1879 se realiza en el club de Matanzas, Cuba, un baile de postín para celebrar la llegada del año nuevo. El evento fue amenizado por la Orquesta Faílde, una agrupación conformada por un cornetín, un fígle, dos violines, un clarinete, un trombón, un contrabajo, un timbal y un güiro, la agrupación nació ocho años antes bajo la dirección del cornetista matancero Miguel Faílde. Su repertorio consistía mayormente en contradanzas y habaneras, pero a mitad del baile presentaba una obra un poco más rítmica que las anteriores y la titula "A las alturas de Simpson". A diferencia de la contradanza el nuevo ritmo resultaba más lento, cadencioso y variado, de ahí su gran aceptación popular.

Como vimos anteriormente, las contradanzas fueron en un principio una manifestación de y para las clases dominantes, pero poco a poco la influencia africana se fue imponiendo en el gusto musical cubano. De esa manera Miguel Faílde Pérez, mulato, hijo de padre gallego y madre parda libre, introduce en las contradanzas el elemento negro y con ello da origen al revolucionario ritmo del danzón, no sin cierta denostación de las clases dominantes, puesto que Faílde, ya desde 1877, había hecho la partitura del danzón "A las alturas de Simpson", pero es recriminado por la población blanca que lo obliga a corregirla y adecentarla para el gusto de la población blanca, que argumentaba que lo hecho por Faílde era una versión bastarda y

africanoide, por lo que éste tuvo que enmendarla para presentarla dos años después, al gusto de la burguesía matancera, en el máximo recinto de la ciudad: El Liceo de Matanzas.²²

En lo que se refiere a nuestro país, su población conoció los antecedentes del danzón desde 1868, cuando aún era tocado a ritmo de contradanza y habanera, y se bailaba a la tradicional manera europea, es decir: separado. Pero realmente el danzón nos llega a principios del siglo XX, gracias al intercambio comercial entre México y los países caribeños. Se introduce vía las compañías de teatro Bufo que en ese momento se encargaban de difundir las innovaciones artísticas y musicales de la isla cubana.

Al respecto, los musicólogos señalan que el ritmo de danzón primeramente nos llegó a Yucatán, vía Puerto Progreso, arribó simultáneamente a Campeche y Champotón, siguiendo el litoral del Golfo de México hasta Alvarado y el puerto de Veracruz, para continuar viajando hasta Tuxpan y Tampico.²³

El investigador yucateco Miguel Civeira señala que "el danzón llegó primero a Yucatán, pero fue en Veracruz, pocos años después, donde... logró una mayor identificación popular hasta integrarse plenamente con la sensibilidad de su pueblo; ello porque la sensibilidad del veracruzano, más abierta y alegre, parecida a la de los cubanos le hizo identificarse inmediatamente con el danzón."²⁴

Por ello los primeros danzones que se conocen en México son los que se tocaban en la península yucateca, los cuales eran ejecutados por la orquesta de los hermanos Cuevas (José Jacinto y Justo), hijos de otro músico de nacionalidad cubana llamado Mariano Cuevas. El danzón rápidamente penetra, tanto en las poblaciones del litoral del golfo como en la propia capital del país y es tan fuerte su influencia que hasta el propio Juventino Rosas compone el

²² Flores y Escalante, Jesús, *Imágenes del danzón*, p. 1.

²³ Trejo, Ángel, *¡Hey familia, danzón dedicada a...!*, p. 35.

²⁴ *Ibid.*, p. 35.

danzón: "Flores de Romana", mismo que es enviado por la compañía de patentes Wagner y Levien a la feria de Chicago en 1902. Aunque muchos autores consideran a "Flores de Romana" más como una contradanza que como un danzón.

A más de cien años de su nacimiento se ha escrito y especulado mucho acerca de este sabrosísimo ritmo. Hay quienes dicen que no tarda en desaparecer, o que es tan rico, sensual y del gusto popular que su longevidad perdurará por mucho tiempo. El danzón también ha sido el causante de innumerables anécdotas, como la de bailar en un ladrillo, que no es tan cierta, pues pertenece más a la leyenda que a la realidad, ya que según cuentan, en un salón playero construido por 1919 para bailar danzón, en Villa del Mar, Veracruz se realizaban concursos de danzón, en donde participaban trabajadores de las ramas productivas de la región (pescadores, estibadores, ferrocarrileros, tabacaleros y otros) y su destreza debería mostrarse sobre un ladrillo, sólo que éste era de loza española que mide alrededor de 40 por 40 centímetros, y no el ladrillo más conocido para nosotros que mide 20 por 10 centímetros. Con el tiempo y dado que el ladrillo de loza española se rompía con el constante taconear de los bailadores, éste es cambiado por un cartón de cervezas (por cierto, Moctezuma, pues es la que se produce en la región). Este hecho hacía ver a los bailadores más rítmicos, más pegaditos a su pareja y, por lo tanto, más sensuales y eróticos, de ahí parte el conocido danzón raspado.

Entre los más destacados ejecutantes de danzón podemos señalar además del ya citado Miguel Faílde a Antonio María Romeu, Abelardo Valdés, Cheo Belén Puig, Pedro Concha, Acerina (Consejo Valiente Robert), Esteban Alfonso, Everardo Concha, Ernesto Mangas, Juan de Dios Concha, Fernando Vázquez, Alejandro Cardona, Salvador Pérez Dimas, Silverio Prieto, José Casquera, José Urfe (quien es el primero que añade elementos de son cubano al danzón) y Aniceto Díaz (que hace lo mismo que Urfe, pero además de la aportación rítmica añade el canto que hasta ese momento el danzón no tenía y crea con ello otro ritmo: el danzonete). Entre los danzones más famosos podemos citar los siguientes: "A las alturas de Simpson", "Fefita", "El bombón de Barreto", "Tres lindas cubanas", "Almendra", "Osiris", "Masacre", "Nereidas", "No debió de morir", "Teléfono a larga distancia" y el danzón "Mambo" de Orestes López.

2.2 El danzonete

*Danzonete prueba y vete,
Yo quiero bailar contigo,
el sabroso danzonete.*

Aniceto Díaz

A la muerte de Miguel Faílde la dirección de su orquesta queda a cargo del flautista y saxofonista Aniceto Díaz, quien en 1929 introduce la variante del canto al danzón, retomando lo que anteriormente había hecho José Urfe, introducir elementos rítmicos del son al danzón y con ello dar origen al danzonete. Éste sigue manteniendo la introducción y la parte del violín del danzón, pero agrega una parte vocal y un breve remate de son al final de cada ejecución musical. La máxima y más popular obra de Aniceto Díaz fue "Rompiendo la rutina", que se estrenó, al igual que el danzón de Faílde, en el recinto de la Sociedad Española de Matanzas.

*Allá en Matanzas se ha creado,
un nuevo baile de salón
con un compás muy bien marcada
y una buena armonización
para la fiesta del gran bambó
de la elegancia y distinción,
será el baile preferida
por su dulce inspiración.*

*Danzonete prueba y vete,
yo quiero bailar contigo
al compás del danzonete.*

*Chiquita linda formate un brete,
yo quiero gozar contigo
el sabroso danzonete.*

*Danzonete prueba y vete,
yo quiero bailar contigo
al compás del danzonete.*

*Motancra linda prueba y vete,
se está escuchando de nuevo
el sabroso danzonete.*

*Danzonete prueba y vete,
yo quiero bailar contigo
al compás del danzonete.*

*Chinita linda prueba y vete,
yo quiero bailar contigo
al compás del danzonete.*

Con respecto a Aniceto Díaz cabe aclarar que, como toda manifestación humana, ésta tiende a su evolución o a su desaparición, si no hubiese sido él, otro habría de descubrir el nuevo ritmo, puesto que el danzón mostraba en esos momentos síntomas de agotamiento, por lo cual los músicos buscaban nuevas variantes. Una de ellas fue precisamente el danzonete, aunque paralelamente otros músicos como el propio José Urfe y Elíseo Grenet incursionaron también en el son y en el bolero. De esa manera, aparecieron con la típica estructura rítmica del danzón los primeros boleros-danzones como el de "La Mora".

*Allá en la Siria, hay una Mora
que tiene los ojos más lindas
que un lucero encantador
¡Ay Mora!*

*Acíbame de querer
no me martirices más
que mi corazón está
que se devora
¡Ay Mora!*

*Por quererte tanta Mora
Por quererte tanta Mora*

La noche buena
Cuándo volverá
El lechoncito
cuándo volverá
bien asadito
cuándo volverá
los rabanitos
cuándo volverá
la lechuguita
cuándo volverá
y los traguitos
cuándo volverá
la noche buena
cuándo volverá.

Con la llegada del danzonete se dice que hubo una especie de bifurcación del danzón, por un lado, muchos músicos regresaron a tocar el danzón en su forma original, es decir sin los elementos del son, excluyendo la letra; mientras que otros músicos buscaron nuevas disyuntivas rítmicas que con el tiempo originaron el surgimiento de otros ritmos como el mambo y el cha-cha-chá.

2.3 El son cubano

*A ti te gusta mucho Carola,
el son de altura, con sabrosura
bailarlo a solas, con tu chiquito
muy pegadito y suavécito,
suavécito, muy suavécito.*

Ignacio Piñero

Originario de la parte oriental de Cuba (Guantánamo, Baracoa, Manzanillo y Santiago), el son cubano se ha constituido como el género más rítmico de la isla. Su presencia data de las postrimerías del siglo XIX y en él confluyen de igual manera los elementos hispánicos y negros, tanto en la parte instrumental como en el canto. El son se extendió primeramente en las capas populares de los pueblos que nacieron con la colonización, estas capas demandaban relatos acordes a sus circunstancias, asimilables en tiempo y espacio, y no los tradicionales relatos largos de hechos distantes, de ahí que este ritmo les sirviera como medio de expresión.

Socialmente el son, al igual que el danzón, no fue aceptado por los estratos burgueses ni por las autoridades. Los primeros argumentaban que "era una música de negros pobres y gentuza blanca" y los segundos lo prohibieron por considerarlo bastante inmoral, puesto que algunos de los cantos más populares decían:

*Sali de casa una noche aventurera
buscando ambiente de placer
y de alegría.*

*¡Ay mi dios, cuánto gocé!
En sabor la noche pasé.*

*Paseaba alegre nuestros lares luminosos
y llegué al bacanal.*

*En Catalina me encontré lo no pensado,
la voz de aquel que preguntaba así:*

*Échale, échale salsa,
échale, échale salsa.*

El género no se estancó, de Oriente pasó en 1909 a Matanzas y La Habana, donde músicos como José Urfe incorporan elementos del son a la última parte del ya popularizado danzón, con lo cual recibe una amplia difusión, misma que le da un reconocimiento a nivel nacional e internacional, puesto que los danzoneros ya realizaban giras en los Estados Unidos y varios países del Caribe.

La aceptación que registró el son por la cuenca del Caribe y los países aledaños se debe a que con diferentes variantes (sólo en Cuba hay 22 de ellas) y con características propias de cada lugar, existían manifestaciones similares que se emparentaban con ese ritmo. El área del son se puede localizar en la porción occidental del Caribe y ello porque en esa región converjeron, para su nacimiento, los mismos elementos político-económicos que determinaron el desarrollo social y cultural de la zona. En cuanto a la cuestión musical se puede decir que ese desarrollo se manifestó de diferente manera pero con un fin similar. Por ejemplo, en Colombia encontramos el porro, el vallemato y la cumbia. El tamborito en Panamá. En Haití y la República Dominicana el merengue y la plena en Puerto Rico, el calipso en Trinidad y Tobago, Jamaica, Venezuela y en gran parte de las Antillas Menores.

En cuanto a su estructura, el son presenta diferentes modalidades siendo la más concurrente el son montuno que se toca con acorde de clave contrapuesta de 2/3, que sirve de base para los actuales músicos de la salsa. Sus principales instrumentos son el tres, los bongós, las maracas, las claves, el güiro (o güira), el bajo y la trompeta. El son se baila de una manera sencilla, simulando el coqueteo del macho hacia la hembra, y tiene como característica principal que siempre se canta, en ocasiones de manera improvisada (como sucede con nuestros sones huastecos y jarochos), y mantiene un esquema fijo que repite un coro:

¡Huye! ¡Huye!
¿Dónde está, Mayor?
¿Dónde está?
Ya no vende por las calles,
ya no pregona en la esquina,
ya no quiere trabajar...

*El que siembra su maíz,
¿qué se coma su pinol!*

*La mujer en el amor
sí, señor
se parece a la gallina
cómo no
que cuando se muere el gallo
sí, señor
a cualquier pollo se arrima.
cómo no*

*El que siembra su maíz,
¿qué se coma su pinol!*

*Muchacha, dice tu abuela
sí, señor
no te metas a la cocina,
cómo no
que el que tiene gasolina
sí, señor
no ha de jugar con candela
cómo no.*

*El que siembra su maíz,
¿qué se coma su pinol!*

*¿No te parece, Rufina,
sí, señor
mirar en un farallón
cómo no
y ver rodar el trombón
sí, señor
hasta que se desafina?
cómo no.*

En la actualidad todos los músicos del género afroantillano tocan sones, pero muy pocos son los que determinaron una línea de ejecución como Felipe Nery, Ignacio Piñero, Miguel Matamoros, Arsenio Rodríguez, Bartolomé Moré, Miguelito Cuni.

En lo que se refiere a México, se sabe que el primer grupo de soneros cubanos que llega allá por 1928 es El Son Cuba de Mariano de Eduardo (Lalo) Ruíz de Mantilla, mismo que debuta el 13 de marzo de ese año en el Teatro Esperanza Iris. Su música inmediatamente inunda todo el ambiente mexicano y aparecen las primeras agrupaciones mexicanas de sones, como: Sexteto Arista, Sexteto Heroica, Son Árbol de Oro, Son Cuauhtémoc, Son Tigre, Son Veracruz, El Cuarteto del Ritmo, Los Diablos del Trópico, El Son Marabú, con Agustín Lara al frente, mismo que posteriormente daría pie para el surgimiento de El Son Clave de Oro y el Trío Caribe; por citar algunos. Este último y en agradecimiento a Cuba, graba por la década de los treinta "Para mi Cuba yo quiero un son".

*Son, son, son.
Para mi Cuba yo quiero un son.
Son, son, son.
Para mi Cuba yo quiero un son.*

*Para mi Cubita bella
quiero dedicarle un son
yo quiero cantarle a ella
con todo mi corazón.*

*Son, son, son.
Para mi Cuba yo quiero un son.
Son, son, son.
Para mi Cuba yo quiero un son.*

*Quiero toda la cadencia
de mi música antillana
quiero toda la dulzura
de mi azuquitar cubana.*

*Son, son, son.
Para mi Cuba yo quiero un son.*

Son, son, son.

Para mi Cuba yo quiero un son.

*Al vaivén de las palmeras
y el fuego de nuestra tierra
la cintura se me quemó al
son de nuestra tierra.*

Son, son, son.

Para mi Cuba yo quiero un son.

Son, son, son.

Para mi Cuba yo quiero un son.

Para concluir con este punto diremos que el son siempre ha gozado de una amplia aceptación por parte del conglomerado nacional, especialmente el de la capital del país, pero también otros ritmos afroantillanos como la rumba, el bolero, la guajira, la conga, la guaracha y el cha-cha-chá, han gozado de la preferencia popular mexicana, sólo que por cuestiones que escapan a los fines de esta investigación las dejamos para otra futura revisión.

2.4 El mambo

*¿Quién inventó esa cosa loca?
¿Quién inventó esa cosa loca?
que a las mujeres las vuelve locas,
que a las mujeres me las sofoca.
Un chaparrito con cara'e loca.*

Beny Moré

Hasta nuestros días existe la polémica de quién es el creador del mambo, unos lo acreditan a Orestes López (Macho), pianista de La charanga de Antonio Arcaño, que en 1937 graba un danzón titulado "Mambo". En ese danzón Orestes hizo lo que anteriormente ya habían hecho José Urfé y Aniceto Díaz, integrar un son montuno a la tercera parte del danzón, sólo que él alarga más el montuno para que los músicos de la banda pudieran lucirse mejor con sus instrumentos. "La Orquesta de Arcaño y sus Maravillas como se le conocía en el ambiente era patrocinada por la pasta dental Gravi, 'la reina de las cremas dentales', misma que tenía un programa radial en la radio habanera Emisora Mil Diez, que anunciaba 'Arcaño y sus Maravillas, un As en cada instrumento y una Maravilla en conjunto', quienes nos harán gozar con una nueva y sin igual creación: el danzón Mambo."²⁵

Otro de los señalados como culpable de tal hecho es Arsenio Rodríguez (el ciego maravilloso), quien por los años cuarenta experimentó de igual manera con el danzón y el montuno, sólo que al emigrar a Estados Unidos dejó de prestarle atención. Paralelamente a Rodríguez, Bebo Valdés (padre de Jesús Valdés, director del grupo Irakere) incursiona en esa nueva variante del danzón. Lo mismo harían el tresero y arreglista Andrés Echeverría y el pianista René Hernández, dentro de la isla cubana. Por esa misma década, en Nueva York, Tito

²⁵ Arteaga, José. *Op. cit.*, p. 56.

Rodríguez como cantante y Tito Puente como timbalero graban en 1946, con la banda del cubano José Curbelo, varios larga duración donde se incluían números de mambo, uno de ellos llamado "El rey del mambo".

Un año después Tito Rodríguez funda Los Mambo Devils. René Hernández, ya con la banda de Los afrochabanos de Frank Grillo (Machito) y en la urbe de hierro, hace arreglos a tiempo de mambo. Lo mismo hace Tito Puente con su conjunto Los Picadilly Boys. Si bien es cierto que Pérez Prado no logró, al principio, conquistar al público negro e hispanoparlante de Nueva York, sí lo hizo con el público de origen mexicano, e inclusive grupos no latinos de Los Ángeles y de toda la costa oeste del vecino país, puesto que en su primera gira por la unión americana en 1951 concentró multitudes que sobrepasaban los 3 mil asistentes, lo que ninguna otra orquesta latina había hecho hasta ese momento.

Pérez Prado al frente de una gran orquesta, con el trompetista de Stan Kenton, Pete Candoli, logra imponerse a la escuela neoyorquina que lideraban en ese entonces Machito, Tito Rodríguez y, principalmente, Tito Puente, conocido en la gran manzana como "El rey del mambo". Al respecto, Leonardo Acosta comenta que "Pérez Prado nunca logró triunfar plenamente entre el público negro e hispanoparlante de Nueva York; para ellos el mambo era conocido, y el Rey del mambo fue primero Machito y luego el boricua Tito Puente."²⁶ Aunque el propio Puente aclara que "cuando las casas de discos rivales de la RCA, donde grababa Pérez Prado, vieron que aquello del mambo era un gran negocio, empezaron a bautizar a cuanto músico latino se aparecía por sus estudios con nombres relacionados con el mambo. Pero no, chico, para mí como para todos los músicos de Nueva York y del mundo el único Rey del mambo es Pérez Prado."²⁷

Más adelante Acosta señala que en ese momento "el mambo era algo que estaba en el ambiente, pues en los años cuarenta por lo menos siete músicos cubanos experimentaban con

²⁶ Acosta, Leonardo. "Reajustes, aclaraciones y criterios sobre Dámaso Pérez Prado" en *El mambo*, p. 64.

²⁷ Márquez, Ernesto. "Tito Puente, el gurú de la música latina III" en *El Nacional*, México, D.F., 5 de septiembre de 1994, p.41.

rítmos, melodías y armonías que luego serían sellos del mambo: Orestes e Israel López, Arsenio Rodríguez, Dámaso Pérez Prado, Bebo Valdés, Andrés Echeverría y René Hernández. Pero, podemos suponer que unos tuvieron menos suerte o habilidad que otros y que fue Dámaso quien con mayor fortuna logró imponerse mundialmente con este ritmo, pero tampoco es tan sencilla la historia, y en todo caso hay que felicitar a Pérez Prado por su tenacidad y por hacer lo que tenía que hacer en el momento preciso, ni antes ni después.²⁸

Muchos músicos e investigadores enfatizan que el mambo proviene del danzón, pero como vimos anteriormente ese ritmo introduce en su última parte elementos del son y lo que hacen los músicos es utilizar esa última parte del danzón llamado montuno, por lo que podemos coincidir con Leonardo Acosta que el cordón umbilical del mambo se encuentra principalmente en el son y no en el danzón, como afirman muchos musicólogos.

La peculiaridad de Pérez Prado radica principalmente en la instrumentación que emplea, aparte de sus armoniosos e inigualables arreglos con los que logró una variedad rítmica y un estilo único. Sus instrumentos fueron dos tumbadoras, un bongó, pailas (especie de batería rudimentaria, que después se vería desplazada por la batería moderna), tres trompetas, tres trombones, tres saxofones, un bajo y el piano. En sus arreglos destacan la pereusión, que da base a un contrapunteo de saxofones y trompetas que hacen subir de tonalidad y juegan con la armonía, la melodía y el ritmo. Paralelamente los trombones reafirman las notas y sirven de fondeo para la voz que emite unos sonidos imprecisos, mismos que algunos califican de gruñidos o gritos incoherentes. Su característica principal es el ritmo sincopado donde los saxofones o las trompetas (depende la orquestación) llevan la armonía en todos los motivos, acompañados por el bajo combinado con el bongó y las tumbas.

Pero dejemos que sea el propio Dámaso quien nos diga musicalmente en que consiste esta nueva sonoridad: "Mambo es la combinación sincopada de un ritmo que llevan los saxofones. Sobre esa síncopa, la trompeta, la flauta o lo que usted quiera hacen una melodía. La batería va con ritmo de cencerro a cuatro tiempos y el bajo da una combinación de una negra con dos

²⁸ Acosta, Leonardo. "Ajustes, aclaraciones y criterios sobre Dámaso Pérez Prado" en *El mambo*, p. 62.

corcheas. Una negra con en el primer tiempo, dos corcheas en el segundo tiempo, un compás de espera en el tercer tiempo y otra negra en el cuarto tiempo."²⁹

Bueno y ¿qué quiere decir el mambo?. Etimológicamente y según algunos músicos como Orestes López y el propio Pérez Prado, mambo no quiere decir absolutamente nada, es un término cubano muy común en una época que reflejaba la situación dura o difícil. Contrariamente el etnógrafo Fernando Ortiz señala que "los sacerdotes o hechiceros congos, o sea, los llamados en Cuba Tata-ngun-ga, o Nganguleros con voz mulata o acriollada, a sus cantos litúrgicos los denominan Mambo... [Precisa que] este vocablo no es sino Mambu en lengua conga. Mambu es plural de Diambu, por lo cual cuando los criollos dicen mambos, con la decidencia plural del castellano, cometen un pleonasma innecesario. Mambu quiere decir 'asuntos', 'conversación', 'discursos', 'palabras', 'mensajes', 'estipulaciones', 'causas', etc., aludiendo al trato hablado que se tiene con los entes invisibles mediante el canto."³⁰

Por su parte, el musicólogo cubano Odilio Urfe asevera que "la palabra mambo es muy común entre los colombianos (los que tocan columbia, que forma parte del complejo de la rumba con sus tres variantes: el yambú, la columbia y el guaguancó) y significa eficiencia, exigencia, asentimiento en la acción de ejecutar una columbia [...] El fenómeno musical popular llamado mambo siempre ha existido, sólo que con distintos nombres. Una vez se llamó guajeo, otra montuno o estribillo; ahora mambo. Se ha producido desde los orígenes de nuestra música por ser, desde el punto de vista formal, la expresión más primitiva, ya que es la anarquía dentro de un tempo."³¹

Es probable que la ignorancia, o tal vez la negación de los músicos, sobre el término de mambo se deba a que en Cuba, aún actualmente, existen ciertas cofradías ligadas a la santería religiosa, las cuales prohíben a sus miembros que den a conocer al grueso de la población las

²⁹ Gómez Pompo, Federico. "Pérez Prado, ¡Uy! Cadena perpetua con el mambo" en *Proceso*, N° 42, México, 1977, p. 51-52.

³⁰ Ortiz, Fernando. *La música afrocubana*, p. 305-307.

³¹ Urfe, Odilio. "La verdad sobre el mambo" en *El mambo*, p. 31.

acciones que se llevan a cabo dentro de organización, so pena de castigos que en ocasiones se pagan con la propia vida. Otro dato que encontramos respecto a la palabra mambo es que en Haití es el título que se da a ciertas sacerdotisas del vudú.

Y si hasta la fecha existe cierta polémica sobre el mambo, imagínense en un principio. En nuestro país y en Cuba, Pérez Prado y su mambo tuvo un sin fin de detractores, sobre todo en el gremio de los músicos. Por ejemplo, en México, Venus Rey expresaba que el mambo carecía de calidad artística, mientras que para Ismael Díaz el mambo era un ritmo fácil y falto de musicalidad. Uno de los defensores de Pérez Prado fue Mario Ruíz Armengod, quien declaró que "el mambo es la más grande manifestación que de variedad de ritmos africanos ha llegado hasta el dominio público. Pérez Prado tuvo la virtud de elevar ésta, que es una manifestación de ritmos folclóricos, a la categoría de música". Pero quienes más lo atacaron, curiosamente, fueron sus propios paisanos, principalmente La Sonora Matancera que en 1950 graba al respecto "Niñas Bonitas".

*Mambo para las niñas bonitas,
mambo para las niñas bonitas,
para las niñas que están graciositas.*

*Mambo para las niñas bonitas,
mambo para las niñas bonitas,
Dicen que rico mambo vino de Nueva York,
mentira que fue el mulato Prado que lo inventó.*

*Mambo para las niñas bonitas,
mambo para las niñas bonitas,
Dicen que los pollitos cuentan de tal reunión,
que ese negro no era tan sabio, pues mambo
nunca aprendió.*

Ante el éxito del mambo La Matancera mantiene el mismo tono crítico y compone "El disgusto de la rumba", interpretado ahora por Celia Cruz.

*La rumba se ha disgustado
desde que el mambo salió*

*y aquí viene a demostrarles
que de moda no pasó.*

*Se ha vestido con maracas
sabe a cencerro y bongó
y al sonar la tumbadora
el quinto ya se pasó.*

*Decir rumba es decir Cuba
por eso la quiero yo,
y coma buena cubana
yo prefiero mi rumbón.*

*Mi rumba sabe a paluera,
sabe a caña y sabe a ron.
Mi rumba no se que tiene
que me llega al corazón.*

*Quiero a mi rumba cubana
que sabe mucha mejor
Quiero rumba. Mambo no.
Quiero rumba. Mambo no.*

Tiempo después La Matancera medio acepta el mambo pero con condiciones y Bienvenido Granda canta "Bonifacio".

*A Bonifacio no le gusta el mambo
porque se baila separado.
A Bonifacio na le gusta el mambo
porque se cansa demasiado.*

*Le gusta más el danzón
le gusta mas el bolero
pues dice que puede hablarle
bien pegadito al oído.*

*El mambo de Pérez Prado
no lo deja conversar
se sofoca demasiado
y no lo deja gozar.*

Pero ante la gran demanda del mambo La Matancera termina aceptando el ritmo, aunque no a su inventor y Daniel Santos canta al respecto "El mambo es universal".

*Señores esto no es ciento
esto es la pura verdad.*

*El mambo está cien por ciento
medido en la humanidad.*

*La rumba no es de Sarmiento
es de esta Cuba sin par.*

*Pera el mambo como el vicito
se ha hecho ya universal.*

*Y ahora vamos a enseñar
cómo se toca en el mundo.*

*El mambo no es de Facundo,
el mambo es universal.*

Capítulo 3

LA MÚSICA DE PÉREZ PRADO Y EL CINE

3.1 La Cultura en México en el sexenio alemanista

*No me impartan escenarios
ni bocinas de cristal.
Yo lo que quiero es cantar
en un templete en la plaza,
que todos canten conmigo,
que así yo me siento en casa.*

Gilberto Santarosa

Si el ámbito político y económico alemanista se encontraba bajo la influencia del modo de vida americano, el de la cultura no podía quedar al margen y sólo algunas manifestaciones particulares contrarrestaban esta tendencia. Una de ellas era la música popular, y durante el período alemanista el factor musical propio estaba ampliamente ligado y dirigido al gusto popular, a lo ciudadano, lo ordinario, representado, ampliamente por Agustín Lara quien le cantó con cruel sinceridad a la bohemía, a la prostituta, a la cabaretera, a la mujer. "Su música personaliza un encendido desentimiento frente a una moral feudal."³²

Las canciones de Lara ya no se inspiraban en la vida campestre y los noviazgos puros. El pretendiente ya no era un rancharo y su amada ya no trenzaba sus cabellos ni vestía holgadamente. Ahora se daban personajes que sólo querían divertirse momentáneamente y a cualquier precio, su atuendo era ceñido, ajustado, para marcar las formas de su cuerpo y atraer sexualmente a todo aquel que estuviera dispuesto a pagar, como Lara sabiamente lo aconsejaba: "Vende caro tu amor aventurera".

³² Monsiváis, Carlos. *Amor perdido*, p. 69.

Pero si Lara invadía el cine y la radio con sus boleros, había otros ritmos que también eran disfrutados por el grueso de la población, como el danzón, la rumba y el son, defendidos con bastante maestría por Acerina, Mariano Merceron, la Orquesta de los Hermanos Concha, los Diablos del Trópico, el Son Clave de Oro, el Trío Caribe, la Orquesta de Luis Arcaraz y muchos otros.

Pero curiosamente los éxitos radiofónicos del sexenio, según el músico e investigador chileno Juan S. Garrido³³ se dividían entre nuestra música ranchera y los ritmos caribeños. También había ciertos gustos por los ritmos españoles. Al respecto mostramos un cuadro descriptivo sobre esas preferencias:

Género	1946	1947	1948	1949	1950	1951	Total
Rancheras	17	13	11	11	13	24	89
Sones mexicanos	3				1	2	6
Corridos	5	5	9	1	5	4	29
Canciones	11	10	7	6	13	12	59
Huapangos	1	4	6	3			14
Boleros	29	13	15	19	35	21	132
Fox trot	3					1	4
Regines	3	2	2	1	6	7	21
Danzón	1	5	2	4			12
Son cubano	1						1
Rumba	1	2	1				4
Guaracha	1						1
Blues	1	3	3	1	4	1	13
Norteñas		2					2
Vals		1	1	1	1	2	6
Pase doble			1	1	3	1	6
Samba			1				1
Chotis			1			1	2
Forno				1			1
Mambo					9	4	13
Total	77	60	60	49	90	80	416

Como se nota, a pesar de la política pronorteamericana promovida por el gobierno alemánista, las clases populares seguían prefiriendo la música con tendencias campiranas y caribeñas, haciendo a un lado aquellas que llegaban de Estados Unidos y Europa. Durante todo

³³ Garrido, Juan S. *Historia de la música popular en México (1896-1973)*, p. 102-119.

el sexenio nuestra música siempre se encontraba en los primeros lugares de popularidad, según las estaciones radiofónicas y las compañías de discos, puesto que los éxitos arriba mencionados eran tomados en cuenta por su volumen de ventas, mayores a las 100 mil copias.

En aquel tiempo, nuestra música popular permeaba el ambiente y reflejaba el rechazo a la política cultural del gobierno. Durante todo el sexenio los boleros fueron los principales difusores del romanticismo mexicano, no por nada son los de mayor preferencia (132 éxitos registrados), seguidos por las rancheras y las canciones un tanto nacionalistas como "México lindo y querido". En fin durante el periodo alemanista figuraron 199 éxitos de origen nacionalista, ya fueran rancheras, canciones, corridos, sones, huapangos y norteñas.

Por otro lado, seguía presente nuestra otra música: la que nos une culturalmente con nuestros vecinos: la música afroamericana. Así después de los boleros arriba mencionados encontramos junto a ellos los danzones, en menor medida las rumbas, la samba, la guaracha, el porro colombiano y, en 1950 llega a las listas de reconocimiento mercadotécnico, el arrollador ritmo del mambo.

Pero la música no fue la única manifestación artística y cultural donde se dio un amplio rechazo a la política cultural del sexenio. Hubo otras áreas de la creación artística que también lanzaron opiniones en contra de las directrices gubernamentales.

El punto fundamental sobre el que se dieron las manifestaciones artísticas y culturales del sexenio de Miguel Alemán Valdés fue la transformación del país de una sociedad rural, campesina, arraigada en una tradición indígena, aparentemente aislada del modo de vivir occidental, a una sociedad urbana e industrializada con aspiraciones al *american way of life*.

El sexenio se inicia bajo la influencia de la llamada guerra fría, auspiciada por el presidente estadounidense Harry S. Truman contra el llamado bloque socialista, que consistía en acusaciones y pruebas, en muchos casos falsas, contra toda persona, organización y país de filiación comunista. Uno de los personajes más representativos de esa tendencia fue Joseph Mc Carthy, bajo su influencia nació en los Estados Unidos, en 1950, la Ley Mc Carran-Nixon de

seguridad nacional, que establecía como premisa fundamental el rechazo absoluto y definitivo a cualquier forma o acto de tendencia socialista. Bajo esa óptica se dio un giro en la tendencia que años anteriores emprendiera el gobierno de Lázaro Cárdenas en todos los ámbitos de la vida nacional, y que Alemán no sólo limitó, sino combatió. Miguel Alemán influye en los terrenos artísticos y culturales para que se impongan modelos culturales pronorteamericanos, totalmente disfuncionales en nuestra sociedad. Estos modelos convencionales resultaban reaccionarios, moralistas, negativos, mercantilistas, todos ellos bajo el influjo de determinados preceptos religiosos y los manuales de buena conducta.³⁴

En nuestro país la guerra fría aceleró un enraizado proceso anticomunista, un terror irracional entre los mexicanos, promovido y nutrido por los medios de comunicación, cuya influencia se consolidó en 1950 al iniciarse en septiembre las transmisiones televisivas.

En el gobierno de Alemán, México ya no era un país que mostrara con orgullo sus raíces indígenas, las trataba de minimizar. Se procuraba dar otra imagen de México, convertido en un país lleno de anuncios publicitarios, una nación donde todos sus habitantes deberían vestir de manera adecuada, como lo demandaban las buenas costumbres, sin considerar sus posibilidades económicas para lograrlo y aunque en la vida real fueran indígenas, pachuco o simples ciudadanos consumidores de los recientes inventos electrodomésticos y rendidos cotidianamente a las pautas norteamericanas. Ejemplos del retrato de la vida cotidiana de ese entonces es la excelente película de Alejandro Galindo *Una familia de tatus* y la gran novela de José Emilio Pacheco *Las Batallas en el desierto*.

Esos años, fueron años de despolitización de las mayorías, del fomento a la unidad nacional (1940-46), del nacimiento del Partido Revolucionario Institucional, que con su germinación también surgió la idea de que nuestro país dejaba de ser el México bronco, armado, revolucionario, de cristeros, de agraristas y cardenistas, para ser "un país que se convertía en

³⁴ Blanco, José Joaquín. "Aguafuertes de narrativa mexicana (1950-1980)" en *Nexos*. N°56. México, agosto, 1982. p. 24-25.

ESTA TESTA NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

el México de las manifestaciones borreguiles, de acarreados a actos públicos engañosos en los que la gente carecía de voz y voto."³⁵

Con Alemán, el Estado mexicano decretó la inexistencia de la lucha de clases, no por nada la propia Confederación de Trabajadores de México (CTM) cambió su lema "Por un México sin clases sociales" al de "Por la emancipación de México". Bajo esa atmósfera, la cultura oficial mexicana aceptaba las órdenes institucionales y ocultaba los enfrentamientos, la desdicha y los movimientos populares, para dedicarse, entre otras cosas, a la conmemoración, la ornamentación y los logros que emanaban de la política gubernamental, o dicho de otra manera, la apología del desarrollo estabilizador.

El gabinete alemanista trató en teoría y práctica, mediante su proyecto estabilizador, de consolidar el capitalismo. De ese modo se impuso una ideología conservadora que no sólo permeaba a los altos sectores de la burguesía, sino a la sociedad entera.

La desnacionalización política, económica y social también se introdujo en el ámbito cultural. En ese terreno se dieron actitudes muy específicas que oscilaron entre presión, homenajes y ceremonias con el Estado. Al respecto José Joaquín Blanco señala que "en esos momentos la cultura nacional careció de rasgos singulares, propios y distintivos."³⁶

Bajo el lema de la "Unidad Nacional" y la búsqueda del progreso, la política cultural del Estado trató por todos los medios, incluso la represión y la corrupción, de incorporar a los intelectuales. De esa manera, el México rústico, revolucionario, parecía extinguirse y en su lugar entanaba un México maquillado, pulido y supeditado a los gustos y deseos gubernamentales y empresariales.

En lo que respecta a la letras, éstas sólo florecieron en espacios muy limitados, como las aulas académicas, las cárceles o fuera del país. En esos lugares se gestaba una nueva expresión

³⁵ *Ibid.*, p. 25.

³⁶ *Ibid.*, p. 24.

literaria. De esa manera nacía una literatura disidente en la que sobresalieron los nombres de José Revueltas y Octavio Paz cuyas obras trascendieron el campo literario y llegaron a los terrenos sociológicos, rebasaron tiempo y espacio para convertirse en verdaderas obras clásicas del acontecer nacional.

Con las obras de los escritores antes mencionados, México no representa ya la simple educación apologística de héroes y episodios históricos, donde la exhibición de artesanías y ruinas prehispánicas era el tema recurrente de sus antecesores, no; ahora estos nuevos autores retratan la "Modernísima ciudad industrial y tecnológica, llena de masas desempleadas, de obreros reprimidos, de cárceles clandestinas, de sindicatos coartados y corrompidos, de nuevos latifundistas que al mismo tiempo eran las autoridades agrarias oficiales, de comunidades campesinas despojadas, de ciudades caóticas y artificialmente desordenadas con el propósito de poder exprimir las por los negocios de las inmobiliarias de los cachorros de la revolución; frente a esta modernidad se requerían nuevos autores."³⁷

La constante industrialización del país, trajo como consecuencia el crecimiento desmedido de la metrópoli y la inspiración a un cosmopolitismo singular reflejado tanto en la vida cotidiana como en la propia literatura. Esta visión cosmopolita ya la había contemplado Mariano Azuela en su novela *Nueva burguesía*, que trataba precisamente sobre la emigración del campo a la ciudad, en ella el autor ofrecía una nueva visión de la realidad nacional, visión que años más tarde serviría de apoyo a algunos literatos del alemnismo. Aunque esta obra no es precisamente la mejor novela de Azuela, presenta un mundo nuevo, inédito, vigente y distinto; recrea el desarrollo de una cultura urbana, en gran medida improvisada, para una nación que aún no se hallaba totalmente preparada para ello.

Desde 1940 hasta finales de 1947 la producción literaria mexicana fue diversa, teniendo una mayor presencia la línea realista, de denuncia y centrada, sobre todo en el ambiente urbano. De esa manera aparecen novelas como *El Luto humano* (1943) de José Revueltas, *Los Olvidados* (1944) de José R. Guerrero, *Yo como pobre* (1944) de Magdalena Mondragón, entre otras.

³⁷ *Ibid.*, p. 25-26.

En el sexenio de Alemán, José Revueltas hace notar mediante sus obras literarias que la Revolución Mexicana había muerto, a través de sus personajes desplegó una preocupación auténticamente política, estos eran presos, campesinos, hampones, militantes políticos de oposición, prostitutas, maestros perseguidos y comunistas, que sufrían, como cualquier otra persona de la vida cotidiana. Ellos atravesaron el infierno de un país que vivió un gran movimiento popular, que se desgastó y permitió años más tarde su agotamiento y ruina. Según los planteamientos de Revueltas, la conciencia de la Revolución se extinguió al medio siglo, y de esa situación surgió la gran fuerza moral de la narrativa mexicana de esos años.

Cabe señalar que el literato más homenajeado del alemanismo fue Agustín Yáñez, autor que buscó la ornamentación en lugar de la crítica sociopolítica. Aunque en sus diálogos podemos encontrar ciertos rasgos modernizantes creemos que son un tanto ordinarios. A pesar de ello su libro más representativo *Al filo del agua* fue todo un éxito, el año de su publicación se consideró en las aulas como un representante de la novelística mexicana que impulsaba el régimen alemanista. Esta novela marco una nueva fase, al romper con toda la tradición unilateral de considerar la realidad de una manera vertical. A Yáñez se le reconoce también el manejo simultáneo de diversos planos de la vida cotidiana y el uso de un lenguaje variado, evocador y común.

En ese tiempo nace tanto en la novela, el ensayo, el cuento y la crónica, una corriente profesionalista y meticulosa de escritura culta, representada principalmente por el cuentista jalisciense Juan José Arreola, considerado durante muchos años como el prototipo del nuevo escritor y maestro de la expresión escrita.

Estos nuevos autores ya no querían escribir solamente para su pueblo, ciudad, estado o país, pretendían traspasar las fronteras de la cultura nacional y llegar a la hispanoamericana, e incluso trascenderla. Se dice que el estilo de Arreola se integró a la tónica literaria de Franz Kafka o de Jorge Luis Borges, por lograr temas de amplia espectacularidad, modernos y originales.

Otro de los más renombrados ensayistas de la literatura mexicana, en la mitad del siglo XX, no sólo por haber iniciado el periodo de florecimiento del ensayo contemporáneo, sino por su amplio conocimiento sobre la cultura mexicana, fue el poeta Octavio Paz. Dentro del ámbito literario, Paz integró lo que él mismo define como "la tradición de la ruptura", con la búsqueda de la innovación, el riesgo y el rechazo a lo establecido.

Retomando los trabajos que hiciera en la década de los treinta el filósofo Samuel Ramos sobre *El perfil del hombre y la cultura en México*, Paz escribe en 1949 su celebre ensayo *El laberinto de la soledad*, donde plantea algunas características del ser nacional. Ante el ambiente modernizante que imperaba en esos momentos Paz se introduce en las costumbres nacionales y el modo de ser del mexicano, mostrando a los propios mexicanos qué es lo hay más allá de las apariencias personales. "En *El laberinto de la soledad* Paz advierte lo que considera específico (lo singular) de la realidad y la irrealidad mexicana; es decir lo que está más allá de la máscara de los mexicanos."³⁸

En esa época aparecieron otros escritores que se agruparon en lo que denominaron la generación de los 50. Entre ellos destacan: Jaime Sabines, Rosario Castellanos, Ernesto Mejía Sánchez, Sergio Magaña, Ernesto Cardenal, Augusto Monterroso, Emilio Carballido, Miguel Guardia. También aparecieron los primeros trabajos de Ricardo Garibay, Margarita Michelena, Rubén Bonifaz Nuño, José Luis Martínez, Luis Spota, Jorge Ibarguengoitia, Jaime García Terrés y Jorge Hernández Campos, entre otros.

Para concluir esta parte diremos que el régimen alemanista trató de dar una impresión de robustecimiento de la literatura nacional, mediante el apoyo a las editoras y las instituciones encargadas de canalizar las obras literarias, sólo que quienes recibían ese apoyo eran los autores de aquellos trabajos acordes a la política cultural del Estado. En realidad las obras de calidad literaria discordes a los señalamientos políticos del momento fueron desprotegidas y en muchas ocasiones silenciadas.

³⁸ Monsiváis, Carlos. "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX" en *Historia General de México*. Tomo IV. p. 398.

Dado que la política de entonces demandaba la modernidad en todos los ámbitos de la cultura, esta modernidad fue traducida por el régimen como la adaptación de las formas anglosajonas de mirar el mundo, haciendo a un lado los valores nacionalistas que fueron vanguardia y defensa de nuestra cultura.

Con Alemania se transita hacia formas culturales que se dan en otras latitudes. De esa manera, el teatro mexicano se sujeta a las normas establecidas por el gobierno y renuncia a la tradición comprometida que tantos triunfos había conseguido, un teatro que intentaba motivar a un público participante en todo cuanto afectara a problemas colectivos e individuales. El teatro que se genera en ese momento "buscaba amplitudes cosmopolitas, destinado, generalmente, a la consagración de notables dramaturgos del momento y desvinculados de las clases sociales."³⁹

Dentro del alemanismo tres son los principales dramaturgos que logran destacar, por su intento de dar al teatro mexicano una franca intencionalidad que revele el verdadero contenido social de sus obras. Ellos fueron: Xavier Villaurrutia, Rodolfo Usigli y Salvador Novo.

A pesar de que Xavier Villaurrutia adaptó obras de reconocidos autores internacionales como Óscar Wilde y George Bernard Shaw, éstas eran exhibidas especialmente a un reducido y selecto grupo de políticos e intelectuales, adscritos al régimen. Villaurrutia retomó las anomalías de una sociedad deteriorada, que luego de un tratamiento teatral, exhibía traducidas como elegantes verdades, como el adulterio, incesto, amorfos de madrastras o hijastras, abandono del hogar, lucha por el honor o la destrucción de los sacrosantos hogares. En sus principales obras: *Parece mentira*, *La hiedra*, *Ha llegado el momento*, *La mujer legítima*, *Invitación a la muerte* y *Juego peligroso*, entre otras, Villaurrutia trató sin conseguirlo de desmitificar irónicamente a la familia, la vida matrimonial y la sociedad misma.

Otro de los dramaturgos sobresalientes del régimen es Rodolfo Usigli, quien desde el inicio de su carrera (1933) siguió la línea del realismo que adoptó de dramaturgos como Shaw, Ibsen y O'Neill. Esa influencia norteamericana permitió a Usigli levantar un teatro de singular

³⁹ Gorostiza, Celastino. *Teatro mexicano del XX*, p. 9.

importancia, pues a través de sus obras muestra la realidad mexicana en sus relaciones con la familia y la sociedad. Los especialistas señalan que Usigli no inventa ni transforma nada, sino que simplemente deshilo la ambigüedad de la vida y la hipocresía del mexicano. Su principal obra es *El Gesticulador* escrita en 1936 y estrenada con agudos problemas de censura hasta 1947. Se puede decir que con esta obra se sientan las bases de un teatro objetivo y realista. "Después de diez años de haber sido escrita, *El Gesticulador* conservó su actualidad en la sátira política y su reflexión sobre la imperfección humana en el tipo de político 'revolucionario', de ahí sus obstáculos para exhibirla."⁴⁰

Con *El Gesticulador* Usigli se propuso evidenciar la enorme corrupción que invadía totalizadamente a la sociedad mexicana, entre franquezas, engaños y dramatismos. El relato de la suplantación del caudillo revolucionario César Rubio por su homónimo, un profesor de historia apasionado por el mito político y convencido de que la fe habría de salvar al pueblo, demuestra las falsedades de la Revolución Mexicana. En toda su extensa producción: *La familia cena en casa*, *Un día de estos*, *Corona de luz*, *Corona de sombras*, *El niño y la niebla*, *Noche de hastío* y otras, Usigli destaca su apreciable capacidad de sostener como él mismo lo ha señalado "un teatro de ideas, particularmente difícil en un país corrompido por el mito enfermizo y la falsa tradición."⁴¹

Otro autor de índole distinta pero bajo la misma línea del "teatro de ideas" fue Salvador Novo. En sus comedias siempre destacó la imaginación y el humorismo, aunque en sus temas también aparecieron el sarcasmo y la ironía. Novo fue uno de los primeros dramaturgos que asimiló y reflejó en sus obras la naciente cultura urbana, tras romper los esquemas formales de la escena tradicional y mostrar con una sencilla fluidez las anécdotas cotidianas.

En Novo es notoria la influencia de la cultura inglesa, por ello mostró gran preferencia por las obras de O'Neill, Synge y Dunsany, mismas que tradujo. Como autor, Novo se dio a

⁴⁰ Magaña Esquivel, Antonio. *Sueño y realidad del teatro*, p. 125-129.

⁴¹ Monsiváis, Carlos. "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX" en *Historia General de México*. Tomo IV, p. 470-471.

conocer en 1951 con la obra *La culta dama*, donde satirizaba a la sociedad mexicana en general y se burlaba de las mujeres de sociedad en particular.

En casi toda la producción de Nova (*Cuauhtémoc, La guerra de las gordas, A ocho columnas, Diálogos, Esperando a Godot, El tercer Fausto*, etcétera), la carga humorística se disuelve y no logra sostenerse en su afán de agudezas irónicas, "esto a pesar de tratar temas prohibidos en el momento como era la homosexualidad."⁴²

Otros dramaturgos que lograron trascender esa época fueron: José Revueltas *El cuadrante de la soledad* (1950), Emilio Carballido *Rosalba y los llaveros* (1950), Luisa Josefina Hernández *Aguardiente de caña* (1951) y Sergio Magaña *Los signos del zodiaco* (1951), entre otros.

Por otro lado, y contraria a la línea (de ideas) de los anteriores dramaturgos, había quienes de manera jocosa relataban el acontecer nacional en los llamados teatros para las clases bajas o teatros chicos, que en algunos casos ni eran chicos y mucho menos teatros, sino que simplemente eran jacalones acondicionados como tales para brindar a los asistentes, a través de las actuaciones cómicas, los acontecimientos que se desarrollaban dentro de la política nacional. Uno de los principales sitios de esta índole fue el María Guerrero, mejor conocido como el María "Tepaches", pues junto había una taquería donde, según cuentan, vendían un riquísimo tepache. Pero, el "Tepas" no fue el único lugar, había otros como el Salón Berta, el Cara Limpia, el Colonial, el Tróvli, el Apolo y otros, donde floreció el género chico o frívolo y es ahí cuando "el peladaje se entrecruza con intelectuales y artistas, con oficiales del ejército y la burocracia, con personajes políticos y hasta con secretarios de Estado."⁴³

En estos sitios había, generalmente, dos tipos de espectáculos en un mismo escenario: el primero, donde los personajes populares esparcían comentarios de actualidad, en gran medida políticos; y, el segundo, donde el público asistente creía que con haber pagado su entrada podía provocar, ofender, insultar o acosar con leperadas y en ocasiones con el lanzamiento de

⁴² *Ibid.*, p. 472.

⁴³ Nomlan, John B. *Teatro mexicano contemporáneo*, p. 169.

proyectiles a los actores, de esa manera los asistentes reclamaban en la galería y a gritos de toda índole su constante deseo de intervenir.

La vitalidad de este tipo de teatro fue definitiva, pues permitió la modificación del habla popular, ya que la introducción de palabras y términos "indecorosos", la flexibilidad del lenguaje mediante el albur y el reto con el público, permitió la creación de un idioma ordinario, con características propias, que sirvió para criticar una realidad aplastante.

De esa manera el teatro frívolo se prestó admirablemente para entusiasmar, inclusive enfurecer, a una concurrencia que vivía bajo las presiones y corrupciones en que estaba sumido el país. Uno de los principales actores de este tipo de teatro, además con una excelente agudeza para criticar a los gobernantes fue "Palillo" (Jesús Martínez) que con exaltación mordaz en sus monólogos políticos vociferó y desplegó sus sátiras contra la imposición, los bajos salarios y la carestía de la vida.

Algunos actores del teatro de revista que criticaban en ese momento al sistema fueron entre otros: Daniel "Chino" Herrera, Manuel Medel, "El Chicote" (Armando Soto la Marina), "Clavillazo" (Antonio Espino), Delia Magaña, "Tin-Tán" (Germán Valdez), Marcelo Chávez, "Resortes" (Adalberto Martínez). Los teatros donde se presentaban, además de los ya citados fueron: el Lírico, Arben, Iris, Follies, Cervantes, Río y Margo; donde también se presentaban orquestas y grupos de música popular que alternaban con el trabajo de los actores.

3.2. Pérez Prado en México

*Yo soy el ikurikui,
el matalacachimba.
que sí, señor,
el matalacachimba.*

Pérez Prado

Dentro de la cultura nacional Dámaso Pérez Prado ocupa, sin lugar a dudas, un sitio preponderante como el creador y máximo exponente del mambo. Llamarlo el rey de este ritmo obedece más a estrategias mercantiles de las compañías disqueras, que a las razones de carácter eminentemente popular o musical. Para nosotros el trabajo de Pérez Prado se divide en cuatro etapas:

1. Su estancia en Cuba hasta 1948, cuando decide viajar a México.
2. El periodo que va de su llegada a nuestro país en 1948, hasta su deportación, en 1953.
3. Su posterior estancia en los Estados Unidos de Norteamérica.
4. Y, finalmente, su regreso a México en 1964, hasta su muerte.

Dado que el objeto de esta investigación es la llegada y estancia de Pérez Prado en México, a finales de los años cuarenta y principios de los cincuenta, nos dedicaremos al análisis de ese periodo, dejando para posteriores trabajos las otras etapas de su vida. Lo anterior porque pensamos que musicalmente, esa etapa es la más productiva de Pérez Prado.

Hijo de la directora de la Escuela Primaria número 17 de El Naranjal, Sara Prado, y del periodista Pablo Pérez, Dámaso Pérez Prado "Pipo" vio por vez primera la luz del sol, según su propia voz, un 11 de diciembre de 1917, en la ciudad de Matanzas, República de Cuba.

Los primeros estudios musicales los realizó bajo la dirección de los profesores María Angulo y Rafael Semovilla, en su ciudad natal especializándose en piano por medio del Plan Falcón. Además del piano, también realizó estudios para tocar la tumbadora, el órgano, un poco de batería, la trompeta y el saxofón. Y por si esto fuera poco, conforme lo declaró a la periodista cubana Erena Hernández, estudió en la Universidad de La Habana, llegando hasta el primer año de Medicina.⁴⁴

Como todo buen músico que se aprecie de serlo, Pérez Prado empezó "hueseando", como se conoce en el argot musical al hecho de tocar en varias agrupaciones sin pertenecer a ninguna, es decir de suplente. Una de esas orquestas en la que trabajó de adolescente, apenas con dieciséis años, fue en la de los Hermanos Valladares.

Posteriormente se traslada a La Habana y trabaja de pianista en varias orquestas y charangas, entre las que destaca la agrupación de Paulina Álvarez. Para 1940 entra a la orquesta de los Cabaretes Pennsylvania y Kursaal, en donde conoce a Orlando Guerra "Cascarita", cantante de la orquesta más famosa de ese momento en Cuba: La Casino de la Playa. Guerra le pide a Pérez Prado algunos arreglos para sus composiciones y lo invita a trabajar, tanto en la Casino de la Playa (donde adquiere mayor éxito a nivel internacional), como en la disquera PEER, donde hace guiones y arreglos musicales, cobrando la cantidad de un peso o uno cincuenta por arreglo, para José Carbo Menéndez, Chano Pozo, Bienvenido Julián Gutiérrez, Silvestre Méndez, entre otros. Tiempo después abandona la PEER y se pasa a la emisora CMQ, que tenía como orquesta de planta a la Cubaney de José Pildero.

Como el Rey Midas que todo lo que toca lo convierte en oro, todo lo que tiene que ver con Pérez Prado se convierte en polémica. Su llegada a México también crea ciertas divergencias.

⁴⁴ Hernández, Erena. "Conversación con Pérez Prado" en *El mambo*, p. 44.

La actriz y bailarina cubana Ninón Sevilla asevera que fue ella quien lo trajo a nuestro país, pagándole el viaje y la estancia en la capital azteca, mientras que el propio Pérez Prado aseguraba que quien lo invitó a venir a México fue Kiko Mendive, cantante de la orquesta del también cubano Arturo Núñez, a quien ya le había hecho algunos arreglos musicales, como por ejemplo: "María Catalina" y "El baile del sillón", donde ya se escuchan incipientemente los acordes que posteriormente darían nacimiento al ritmo del mambo.

Pérez Prado llega a México en octubre de 1948 y se dedica a elaborar arreglos para Mendive y ocasionalmente toca con la Orquesta de Arturo Núñez "El caballero antillano". Un mes después es invitado por la RCA Víctor de México para grabar solos de piano, acompañado de la sección de ritmos del conjunto Los Diablos del Trópico integrado por Felipe Chía en el bajo, Galo Almazán en los bongos, José Bonilla en las tumbas, Alfonso Espinosa en las maracas, Aurelio (Yeyo) Tamayo en los timbales y él en el piano.. Sin embargo, únicamente grabaron cuatro números, dos de ellos llamados "El manicero" y "Tacuba", que pasaron sin pena ni gloria para el público capitalino.

Dámaso Pérez Prado llega al país, cuando México es gobernado por Miguel Alemán, quien se distinguió, entre otras cosas, por ser el primer presidente civil que propone un proyecto nacional de desarrollo y transformación industrial, aprovechando las peculiares condiciones internacionales por el término de la Segunda Guerra Mundial. Su gobierno enarboló la bandera de la democratización política y el crecimiento económico acelerado. El plan de Alemán trató, en su tiempo, de transformar rápidamente al México rural y agrícola en un país industrial y urbano, sin tomar en cuenta las características que marcaba la economía nacional ni el nivel educativo de la población.

El gobierno alemanista se dedicó a crear las condiciones favorables para su proyecto: el desarrollo estabilizador. Y para concretarlo sometió a trabajadores y campesinos con acciones conjuntas de represión y concesión, combinadas durante un amplio proceso de corrupción y autoritarismo. El alemanismo significó una corriente política que privilegió el desarrollo de las fuerzas del gran capital en alianzas con los intereses trasnacionales. Dicho de otra manera "el alemanismo representó la orientación de un sector de la burguesía estatal, que cimentó el peso

del avance económico-social de nuestro país, en la apertura irrestricta e irresponsable al capital extranjero, especialmente el norteamericano."⁴⁵

Esto trajo consigo un modelo de desarrollo dependiente: por un lado glorificaba el arquetipo de vida norteamericano y, por otro, transformó a la sociedad mexicana, una sociedad netamente agraria, auspiciada ampliamente por el régimen cardenista y sostenida por Manuel Avila Camacho, en una sociedad urbana que buscaba con la industrialización del país acomodarse a como diera lugar en el carro alemán de la modernización.

Con Alemán los problemas del campo pasaron a segundo término. La efectividad que demostró en otros tiempos la reforma agraria se anuló durante esta administración, como resultado de las severas modificaciones implantadas por el nuevo sistema agrícola, que era dramáticamente desfavorable al campesinado. "La desequilibrada transformación ejidal propició el florecimiento de empresas agrícolas transnacionales que dejaron sólo míseros salarios a los campesinos; miles de ellos se vieron obligados a emigrar a las ciudades para vender su fuerza de trabajo."⁴⁶

La concentración en los grandes centros urbanos, primordialmente en la ciudad de México, respondió a esa idealización de bienestar y desarrollo que para los emigrantes significaba establecerse en un sitio donde las industrias, ahí instaladas, podrían ofrecerles un mejor nivel de subsistencia. Sin embargo, esas industrias forjadas bajo modelos tecnológicos diferentes a la realidad mexicana, fueron incapaces de ayudar a los inmigrantes carentes de una adecuada preparación técnica o académica.

Como resultado de esa nula preparación se generó un desproporcional contingente de desempleados, y con ello se abarató el valor de su fuerza de trabajo en favor de los capitales,

⁴⁵ Fuentes Solorzano, Fernando y Rustrián Romíez, Laura. *La cabaretera en el cine mexicano durante el alemanismo (1936-1952)*, p. 16.

⁴⁶ Satín Peña, Edmón. "Los salarios en el sexenio alemánista" en *El Día*. México, 19 de mayo, 1983, p. 7.

tanto nacionales como extranjeros. "Dado la desmesurada oferta de mano de obra la burguesía despedía constante y arbitrariamente a los trabajadores que no aceptaban sus condiciones."⁴⁷

Con la llegada de miles de trabajadores agrícolas a la capital mexicana se puede decir que ocurrieron dos procesos que identifican a la política urbana del alemanismo: uno, el aumento y aglomeración de la población; y otro que hasta la fecha padecemos, la centralización de las funciones político-administrativas y las actividades comerciales en el Distrito Federal.

El crecimiento desmedido de la ciudad se caracterizó, entre otras cosas, porque apareció una tendencia que demarcaba de manera casi perfecta a todos los estratos sociales, por ejemplo de un centro cada vez más aglomerado, con calles angostas para el creciente tráfico de automóviles, sin espacio suficiente para nuevas construcciones, deteriorados servicios públicos, originó que la clase media y la burguesía se alejaran del constreñido centro para irse a radicar en el poniente-sur de la ciudad. "Así nacieron las colonias: Anzures, Polanco, Del Valle, Condesa, Narvarte y se repoblaron entre otras la Roma, Juárez, Hipódromo, Cuauhtémoc, Mixcoac y las Lomas de Chapultepec, las cuales fueron creadas similarmente por la burguesía posrevolucionaria."⁴⁸

Por otra parte tanto la población autóctona como la recién llegada en busca de trabajo se alojó en el centro de la ciudad y sus inmediaciones. Las viviendas céntricas, abandonadas por la clase media y alta, fueron divididas y subdivididas al máximo. El deterioro causado por esta sobrepoblación y el congelamiento de rentas provocó que los dueños se desinteresaran de ellas para su mantenimiento, por ello el deterioro de las mismas era más que eminente. Asimismo y "para recuperar algunas pérdidas económicas los dueños convirtieron los edificios coloniales y los construidos en la etapa independentista en bodegas, talleres y vecindades, inclusive algunos

⁴⁷ Ramírez Cuéllar, Héctor. "Aleman o la desviación de la Revolución" en *El Día*. México, 19 de mayo, 1983. p. 3.

⁴⁸ Gómezjara, Francisco. "México, historia de un urbanicidio" en *Revista de revistas*, N° 284. México, 1977. p. 17.

fueron derribados para ocupar los terrenos como estacionamientos, modernos comercios y flamantes oficinas.⁴⁹

Con la improvisación del desarrollo urbano se aumentó el precio de los terrenos en el Valle de México que originó una tremenda especulación por parte de sus dueños. Paralelamente, la industria de la construcción se convirtió en el motor comercial de la industrialización nacional. El gobierno canalizó proyectos urbanísticos, mediante la contratación de empresas constructoras y fraccionadoras, generalmente dirigidas por miembros del gabinete y extranjeros, encargadas de llevar a cabo las edificaciones bajo un supuesto interés social.

Esas constructoras y fraccionadoras levantaron complejos turísticos en el puerto de Acapulco, ampliaron la infraestructura de la Comisión Nacional de Electricidad, construyeron la carretera Panamericana y 11 mil 778 kilómetros de carreteras. Realizaron un sin fin de obras de múltiple variedad, marcadas por la vanidad y la autocelebración al mandatario: Viaducto Miguel Alemán, Multifamiliar Miguel Alemán, Sistema Hidroeléctrico Miguel Alemán y Ciudad Universitaria, donde se erigió a finales de 1952 una estatua a Miguel Alemán que con el tiempo fue destruida por los estudiantes.

La grandilocuente infraestructura alemanista, generalmente apegada a modelos que chocaban con la realidad sociocultural de nuestro país, motivó que la arquitectura nacional de los años treinta y cuarenta adoptará los modelos americanos, todo en aras del desarrollo estabilizador, el cual limitaba la conciencia e identidad nacional.

Pero no sólo la arquitectura tuvo esta tendencia, también se reflejó en todas las áreas del conocimiento. Con el alemanismo se imitaron las conductas sociales norteamericanas, la obsesión por lo yanqui logró hacer que los familiares y amigos de los alemanistas encumbrados fueran los primeros funcionarios bilingües. Para estar a la altura de la modernidad, en 1951, se instaura

⁴⁹ *Ibid.*, p. 18-19.

el concurso "Miss México", según los anuncios de la época "para internacionalizar y representar con dignidad a la mujer mexicana."⁵⁰

Mientras tanto los sectores medios y bajos de nuestra población padecían un descontrol socio-cultural como consecuencia de la aceptación indiscriminada de modelos de vida foráneos, que se vieron ampliamente reforzados a través de la publicidad radiofónica, el cine y la naciente industria televisiva. Estos sectores se desarrollaron en un espacio antagónico, con condiciones opresivas e inadecuadas para la idiosincrasia del mexicano.

Quiénes asimilaron esta cultura moderna fueron la clase media y alta que, desligadas del proletariado, aceptaban desde 1940 los diversos factores que la publicidad de las empresas transnacionales difundían como la moda: el uso del automóvil y la cotidiana concurrencia a los espectáculos de los centros nocturnos, como el *Ciro's* del hotel Reforma, el salón *Candiles* del hotel *Del Prado* o *El Patio*, donde la música norteamericana de las grandes bandas era tocada por sus émulas nacionales. Así, Glenn Miller, Harry James, Tommy Dorsey, Benny Goodman, Louis Armstrong, fueron interpretados por Luis Arcaraz, Gonzalo Curiel, Ernesto Mesta Chaires y otros.

Por otra parte, los sectores bajos de la población se construyeron en los antiguos barrios del centro y áreas aledañas como Garibaldi, La Candelaria de los patos, Tepito, Tlatilco, la Merced y Nonoalco. No es gratuito que el cabaret "La Máquina Loca" de la película del Indio Fernández *Víctimas del pecado* (1950) se encuentre ubicado cerca de la colonia Nonoalco. A toda esa área se le conoció como la herradura de tugaríos, porque geográficamente representaba un semicírculo. Este hacinamiento generó cierto folclor urbano, en el que la conducta de los individuos se manifestó como una reacción defensora de sus costumbres, creencias y valoraciones.

Este ambiente social fue el que encontró Pérez Prado a su llegada a nuestro país y después de grabar para la RCA Víctor decide trasladarse a Panamá. Su estancia en el país

⁵⁰ Monsiváis, Carlos. *Amor Perdido*, p. 212-213.

centroamericano es un tamo efímera, puesto que meses antes de abandonar la bella isla cubana tuvo contacto con otro músico mexicano: Jesús Rodríguez, director de la Orquesta Latina, a quien ya le había proporcionado algunas de sus composiciones, entre las que destaca "Qué rico mambo". A su regreso a México, Rodríguez graba la música de Pérez Prado para la disquera PEERLESS. Esta producción se convierte en la llave que abriría las puertas para que Dámaso Pérez Prado emprendiera una carrera llena de éxitos hasta la fecha vigentes.

"Qué rico mambo" pega con tubo, por lo cual Dámaso es requerido por el director artístico de la compañía disquera, Mariano Rivera Conde, quien lo mandó traer de Panamá para que grabara sus propios temas. Nuevamente en México graba también solos de piano como "Macomé", "Tacuba", "José" y "El manicero", sin gran repercusión. Es hasta que graba con orquesta grande, los mismos números que anteriormente produjera Chucho Rodríguez, cuando empieza a despegar como triunfador. Entre las piezas de esa producción destacan "Qué rico mambo" y "Mambo # 5".

Esa primera orquesta de Pérez Prado la conformaron:

Trompetas	Cecilio Moran (Chilo)	Mexicano
	Guadalupe Montes (Lupe)	✓
	Bernardo Juárez (El inspector)	✓
	Agustín López (La tina)	✓
Trombones	Eduardo Vera (El pichó)	✓
	Alvaro Sánchez (El peterete)	✓
	Adolfo Magallanes Fox (El macho)	✓
	Gilberto Olvera (El sambo)	✓
Primer sax alto	Roberto Pacheco	✓
Tercer sax alto	Fernando Muñoz	✓
Tenor	Guillermo Cuervo (El dulce)	✓
Barítono	Fernando Castañeda (El elefante)	✓
Bajo	Pantaleón Pérez Prado	Cubano
Tarolas o timbales	Aurelio Tamayo Alcobre	✓
Tumbas	Modesto Durán	✓
Bongós	Ramón Castro	✓
Piano	Dámaso Pérez Prado	✓
Cantante	Aurelio Estrada Izquierdo	✓
Cantante	Humberto Cané	✓

Cabe destacar que ésta es la primera de múltiples agrupaciones de Pérez Prado en México, ya que debido a diversas circunstancias nunca tuvo una orquesta estable. Por su agrupación y por varias décadas pasaron más de quinientos miembros, ya fueran músicos, cantantes o bailarinas. Entre ellos destacan: Beny More, Tony Camargo, Las hermanas Montoya, Emily Craz, "Chachita" (Évita Muñoz), Las Dolly Sisters, Kiko Mendive, Mario Robledo, Julio del Razo, Salvador Aguero "Rabito", Humberto Cane, Carmen Pardé, Emilio Domínguez, Beny Moré, Fabiola Falcón, Alvaro González, Silvia Garza "La chiquitina" y otros.

Después de grabar su primer sencillo y sin éxito aparente Prado debuta en el Salón de baile Brasil, ubicado en la colonia Tlaxpana. La publicidad previa consistía en un enorme facsímil de un telegrama internacional procedente de Panamá anunciando la presentación de Dámaso Pérez Prado "El rey del mambo" en el salón Brasil, el domingo de resurrección de 1950, a las cinco de la tarde. La entrada costó cinco de aquellos pesos y "durante el debut de la orquesta del maestro Prado se contó con la presencia del C. presidente de la República, Lic. Miguel Alemán Valdés, además de 'Cantinflas' y otras estrellas más del ambiente artístico."⁵¹

Otros medios impresos señalan que Dámaso debuta como los novilleros, vestido con un traje de gabardina amarillo huevo, camisa negra, corbata blanca, zapatos de dos colores (blanco y negro) y boina española. Alterna con quien le había grabado sus primeras creaciones: la Orquesta Latina de Chucho Rodríguez, que abre el baile y al terminar su turno anuncia: ¡¡¡Y con usteeeedesss, Dámaso Pérez Prado, el Rey del mambo!!!". Al mismo tiempo de la boca de Dámaso brota un sonido gutural y su orquesta irrumpe con saxofones roncós, apagados que van creciendo hasta explotar en un sonido agudo sostenido por la trompeta de Chilo Morán que da la tonalidad de el mambo "José", rúbrica de la orquesta. Luego, Pérez Prado anuncia el primer número: "Qué rico mambo". Con el Brasil a medio cupo, se improvisa una nueva forma de bailar, se juntan por equipos y no por parejas, y como en los minuetos de antaño surgen los movimientos coreográficos masivos. Después de "Rico mambo" vienen "El 5", "Macome", "La Chula Linda" y otros.

⁵¹ Alonso, Armando. "Dámaso Pérez Prado" en *Ovaciones*. México, 17 de agosto, 1989. p. 12.

El mambo inunda el Brasil y provoca descargas eléctricas que excitan las extremidades de la concurrencia y da vida a los instrumentos. Roberto Pacheco toca el sax de rodillas, lo pasea sobre el estrado y de esa boca de latón cae una música a veces suave, a veces potente que contrapuntea con el incesante batir de bongós y tumbas. Mientras que del hombrecito de amarillo huevo, de la boca negra del negro de amarillo salen gritos azuzadores de todos colores que se combinan con las notas del piano blanco que toca el negro con zapatos blancos y así: piano, tumbas, bongós, sax, trompetas y trombones alineados en fila india hacen retumbar el recinto albiceleste. El mambo a llegado y conquista al público.

Conforme avanza la música, la gente va dejando de bailar para apostarse junto al templete, cautivada por el nuevo sonido. Se agolpa al estrado atraída por el original estilo de dirigir la orquesta. Este músico hace a un lado la formalidad de Luis Arceraz y la solemnidad de Arturo Núñez. Dámaso pateo. Dámaso se contorsiona. Dámaso bufa. Dámaso suda y sus músicos se mueven al compás de su propio ritmo.

Ese día Pérez Prado muestra un nuevo modo de llegarle al público, a las diez de la noche, el director y sus músicos agotados, tocan el último mambo, infinitamente repetido esa tarde: "Qué rico mambo". Al terminar, afónico, sudoroso, cansado y consciente de haber hecho un debut triunfal, se quita la boina, escribe en el forro su autógrafa y la tira al público. Éste corea, exige e insiste frenético: ¡ootraaa, ootraaa! La gente se arroja de cabeza sobre la gorra. Dámaso se quita la corbata y repite la operación. Nueva resonancia popular. Se arranca el saco y lo avienta a sus admiradores. Siguen los gemelos de los puños. Se desgarran la camisa y queda con el torso desnudo. Zapato a zapato, calcetín a calcetín, el cinturón y casi desnudo, como un novillero en tarde de apoteosis, es conducido en hombros hasta el coche que lo espera pacientemente, listo para otra faena.⁵²

Tras el éxito del Brasil las ofertas pululan por doquier: El Smyrna lo requiere, se presenta y causa otro tumulto; de ahí al Colonia, donde se repite la acción; Los Ángeles le abre sus puertas para que armonice sus bailes. Pero su popularidad no sólo se circunscribe a los salones

⁵² Martre, Gonzalo. "El debut de Pérez Prado en domingo a las 5 en punto" en *El Universal*. México, 1º de julio, 1989. p. 12.

de baile donde ha triunfado y entre los que podemos citar a la Playa, el Club France, Club Hispano Mexicano, el Círculo Antillano, el Swing Club Y la Floresta. Los centros nocturnos también lo requieren, el Follies Bergere tiene la premisa de haber presentado por vez primera al Cara e'foca en un cabaret, pagándole sesenta pesos por dos actuaciones diarias y tres los domingos y días festivos.

Después del Follies aparece en el centro nocturno Río Rosa, famoso entre otras cosas por sus exorbitantes precios y su detalladísima decoración mexicanista: jícaras de Michoacán, sarapes de Saltillo, sombreros de charro, murales con paisajes de Xochimilco, bailarines de jarabe tapatío con la Catedral de Guadalajara de fondo, los viejitos de la danza de Pátzcuaro, los voladores de Papantla, las pirámides de Teotihuacán y la iglesia de Santa Prisca en Taxco. Ahí, Pérez Prado estuvo tocando alrededor de cuatro semanas con un enorme éxito, descansando exclusivamente los días lunes. Lo mismo pasó en los famosos centros nocturnos Waikiki, Lírico y en el Prado Floresta.

Otro lugar donde el creador del mambo deleita con su música a los habitantes capitalinos sería, curiosamente, el teatro Margo donde su empresario Félix M. Cervantes lo contrató para que tocara por diez días y tras el triunfo del cubano, el contrato se prorrogó por sesenta días más, para después prolongarse nuevamente otros ciento veinte días y, al término de estos, firmar otro contrato más por ciento ochenta días. Si sumamos los días veremos que este famoso músico matancero estuvo en el escenario ni más ni menos que un año y seis días. Pero dejemos que sea la propia Margo Su, dueña de ese lugar quien nos ilustre al respecto: "Pérez Prado no tenía más que música en la cabeza. No era simpático ni interesante. Incluso era desagradable. Caminaba dos metros arriba de los demás y si estabas al nivel de sus pies te pateaba. Como contratante de él, no recuerdo haber terminado una temporada en paz con él. Siempre acabamos a mentadas de madre. Tras semanas de trabajo y ensayos, a la hora de la hora quería hacer lo que le daba la gana... No recordaba a Cuba con nostalgia. Él siempre pensó que su país fue injusto con él, porque nunca le reconoció su genio y su talento. Nunca lo vi llorar por Cuba... Era un

innovador nato y de no haber sido por la gente que nunca le permitió abandonar el mambo, hubiera experimentado otros ritmos. Trabajaba muy duro y exigía perfección en el trabajo."⁵³

En el Margo se organizan los primeros concursos de Mambo con un enorme éxito, ya que a los participantes —ganaran o no— se les daba todas las noches veinte pesos y una torta, en otras ocasiones las mujeres se hacían acreedoras a un par de medias nailon. Pero, más que los premios ganados, los triunfadores ostentaban la ilusión de ser los mejores exponentes de baile del nuevo ritmo y con ello ganaban la admiración pública y no pocos favores amorosos.

A partir de ese momento Prado produce mambos como si fueran artículos de primera necesidad, mambos que se convierten en verdaderos himnos de las huestes populares urbanas de la creciente ciudad: "Yo soy, el ikirikui/ qué sí, señor, el ikirikui/ yo soy, el ruletero/ qué sí, señor, el ruletero/ yo soy, el macalacachimba/ qué sí, señor, el macalacachimba". "La niña, niña, niña poppoff/ la niña, niña popoff". "¡Goya! ¡Goya! Universidad/ prepa-ra-to-ria, campeón/ prepa-ra-to-ria, campeón/ pumas, pumas/ rra rra rra". "Sí, sí, sí, yo quiero mambo/ mambo, mambo, mambo/ yo quiero mambo". "A la cachi cachi porra, porra/ a la cachi cachi porra, porra/ pin pon po-rra, pin pon po-rra/ Politécnico, gloria/ Politécnico gloria". La letra de las melodías era lo de menos; para un país que tenía, en 1952, 28 millones de habitantes no importaba que sólo 3 millones 250 mil asistieran a las aulas en los diferentes niveles de escolaridad;⁵⁴ bastaba que los mambos identificaran en su título la actividad desarrollada para sentirse ubicado como habitante diurno y nocturno de esta gran ciudad. Es por ello que en ese momento los frenéticos mambos lleven por nombre oficios y actividades: ruleteros, estudiantes, papeleros, secretarías, locutores, gasolineros, normalistas, futbolistas, bomberos, telefonistas.

Prado nunca se distinguió por ser un gran letrista, en ese aspecto sus mambos son muy escuetos, sus letras nunca cuestionaron el estado existente de las cosas, su riqueza estriba en los excelentes arreglos musicales, arreglos que exhortan y seducen a mover rítmicamente el cuerpo; los parroquianos descubren en el mambo un canalizador de las expresiones corporales

⁵³ García Hernández, Arturo. "El rey del mambo musicalizó el optimismo de una época" en *La Jornada*. México, 17 de septiembre, 1989. p. 33-34.

⁵⁴ Medin, Tzvi. *El sexenio alemanista*, p. 143-144.

reprimidas, los movimientos dancísticos del mambo podrían ser la antesala de las piruetas sexuales que más tarde se desarrollarían en el más íntimo rincón amoroso.

Desde su llegada Pérez Prado trabaja en la RCA Víctor hasta que lo expulsan del país, el 6 de octubre de 1953, aplicándole el Artículo 33 de nuestra Carta Magna. Hay que hacer notar que Prado había tratado de lanzar su ritmo en su natal Cuba, donde llegó a grabar un disco sencillo con sus temas: "Mambo Kaen" y "So caballo". En esa ocasión lo acompañaron los músicos: Germán Labatard en el sax alto, Vicente González Rubira en la guitarra, Osvaldo Urritia en el sax tenor y Reinaldo Mercier en el contrabajo, entre otros. Todos los músicos presentes en esa grabación argumentaron que las innovaciones eran formidables, pero los industriales del fonograma no compartieron esa misma opinión. Por ello, Pérez Prado buscó salir de Cuba y mostrar su música.

No obstante su corta estancia en nuestro país, alrededor de cinco años, logra imponer en el mundo del acetato su sello particular, tanto de arreglista como compositor. Al respecto la Asociación Nacional de Autores y Compositores de la Música registra de la siguiente manera sus obras (aclaramos que estos datos son solamente los arreglos y autorías que tiene registrados dicha asociación en México, pero acotamos que Pérez Prado había hecho previamente guiones y arreglos en Cuba y posteriormente en Estados Unidos. Habría que investigar también en la Tierra de Martí y en el país vecino del norte. Por el momento y por cuestiones ajenas a nuestra voluntad nos vemos impedidos de realizar dicha tarea).

Como arreglista:

1)	1938	"Un Menciaito na ma"	Margarita Guerra.
2)	1947	"Seboruco"	José Carbo Menéndez
3)	1948	"El caballo y la montura"	Ramón Saborit
4)	1950	"Portate bien"	Miguel Valladares
5)	1951	"Babarabatiri"	Dally Antar
6)	1951	"El baile del sillón"	José Carbo Menéndez
7)	1951	"Cascarita de limón"	José Delgado
8)	1951	"Saguita al bate"	Antonio Fernández

9)	1952	"Locas por el mambo"	Beny More
10)	1952	"Tengo para ti"	Arturo Nuñez
11)	1952	"El clavo"	Gilberto Urquiza
12)	1953	"Las mangoleles"	Beny More
13)	1953	"Rabo y oreja"	Justiniano Barreto
14)	1954	"Chiquita pimienta"	Evangelina Reyes
15)	1957	"El Tibirí Tabara"	Pablo Cairo
16)	1969	"El guajiro"	Beny More
17)	1988	"Las mañanitas"	Domínio Público
18)	1988	"Mambo a la Kenton"	Armando Romeu

Cabe aclarar que el "Mambo a la Kenton" se registra como autoría de Pérez Prado, pero en realidad es del cubano Armando Romeu. Lo que Prado aportó fue el arreglo musical. Romeu que era director de su propia orquesta envió a Pérez Prado desde Cuba, como una especie de admiración por el ritmo de Dámaso y por Stan Kenton, el número dedicado a Kenton, tocado bajo el estilo de Pérez Prado. Al difundirse con la orquesta de éste último se piensa erróneamente que es tema suyo y al escucharlo Kenton también comparte el error y en reciprocidad hace un número dedicado a Prado: "Viva Prado".

En este sentido, también se tiene la idea de que Prado retoma cierto estilo jazzístico de Stan Kenton, lo cual según el musicólogo Leonardo Acosta no es del todo real, y seguir con esa idea sólo resta los auténticos logros de Prado, "puesto que en el modo de orquestar Pérez Prado procedió de manera opuesta al de Stan Kenton y sus arreglistas. Precisamente en los momentos en que Kenton aumenta su sección de trombones a cuatro y luego a cinco, el cubano emplea un solo y lo utiliza para efectos como pedales, acentuaciones rítmicas o gruñidos. La sección de trompetas de Dámaso sí llegó a cinco (al igual que Kenton, Woody Herman y otros), pero emplea mucho más los pasajes en unísono, estableciendo un contrapunteo con los saxofones. A su vez la sección de saxos resulta disminuida por Dámaso de cinco a cuatro (elimina un sax tenor), ya que la cuerda de saxofones es empleada por Pérez Prado casi siempre al unísono y en el registro grave, salvo casos aislados como el solo de sax alto en "Mambo in sax" o el dúo de altos en "La chula linda". Y el fraseo de trompetas y saxos responde a la poliritmia que establecen la percusión, el contrabajo y el piano. En resumen, frente a la tendencia de los

orquestadores de jazz de empastar cada vez más el sonido de la banda, que llegó a fundir instrumentos de distintas secciones en muchos pasajes (tendencia que culmina en Gil Evans a fines de los cincuenta), Pérez Prado establece diferentes planos sonoros con dos registros básicos: uno agudo con las trompetas y otro grave con los saxos, ambos en constante contrapunto y con una función más melódico-rítmica que melódico-armónica.⁵⁵

Como autor:

- 1) 1951 "Al compás del mambo"
- 2) 1951 "Bongo bongo"
- 3) 1951 "Broadway mambo"
- 4) 1951 "Caballo negro"
- 5) 1951 "La chula linda"
- 6) 1951 "Dupy dupy mambo"
- 7) 1951 "Elsie mambo"
- 8) 1951 "Juan chamalonga"
- 9) 1951 "Jumbo jumbo"
- 10) 1951 "Taxi mambo (El ruletero)"
- 11) 1951 "Mambo en sax"
- 12) 1951 "Mambo kaem"
- 13) 1951 "Mambo latino"
- 14) 1951 "Mambo # 5"
- 15) 1951 "Mambo # 8"
- 16) 1951 "Ni hablar"
- 17) 1951 "Oh Caballo"
- 18) 1951 "Pasó un lucero"
- 19) 1951 "Pianolo"
- 20) 1951 "Mambo universitario"
- 21) 1951 "Mambo del politécnico"
- 22) 1951 "Qué rico mambo"
- 23) 1951 "Silvando mambo"
- 24) 1951 "El papelerero"
- 25) 1952 "Alektún salem (Buenos días)"

⁵⁵ Acosta, Leonardo. "Reajustes, aclaraciones y criterios sobre Dámaso Pérez Prado" en *El mambo*, p. 65.

26)	1952	"Enamorado"
27)	1952	"Kaldoba"
28)	1952	"Muchachita"
30)	1952	"Mambo baklan"
31)	1953	"Bohemia"
32)	1953	"Lindísima"
33)	1953	"Mambo del futbol"
34)	1953	"Pachuco bailarín"
35)	1953	"El primer suby"
36)	1953	"El rey del suby"
37)	1953	"Rico, caliente y sabroso"
38)	1953	"Suby a la Mangano"
39)	1953	"El suby"
40)	1953	"El suby gallego"
41)	1953	"El suby universitario"

Una aclaración más, el mambo "La niña popoff" a pesar de haberse escuchado desde 1950 se registra como autoría de Pérez Prado hasta 1971.

3.3. El mambo en el cine mexicano

*Préstame tu caballo pa'
ponerle mi montura,
mi montura es de maraca,
de caña y de raspadura.*

Ramón Saboít

No obstante que el cine nació silente no nació mudo. Desde su aparición trató de incorporar el sonido a la trama. Se dice que en un principio la música de acompañamiento era para reducir el ruido del proyector, que resultaba demasiado molesto para los espectadores. También se dice que su presencia fue meramente circunstancial, pues cuando los hermanos Lumière (Augusto y Luis) presentaron en el Grand Café de París las primeras escenas filmadas por ellos, en 1895, en el lugar se encontraba un piano y por supuesto quien lo tocara para hacer más placentera la estancia ahí. De esa manera el cinematógrafo lo incorporó en ese mismo instante a la exhibición. Sea cual fuere el motivo de la presencia del sonido y la música en el cine, es bien conocido hasta nuestros días que su presencia es imposible en cualquier cinematografía mundial.

En lo que se refiere a nuestro país, las noticias de la música en el cine se dan cuando los enviados de los Lumière (Bon Bernard y Gabriel Veyre) presentan de igual manera las primeras exhibiciones en la Droguería Plateros en la calle del mismo nombre (hoy Madero) en 1896, mismas que se hacían acompañar de un piano. Al respecto el comentarista Enrique Chavarri "Juvenal" escribe en *El Monitor Republicano* el siguiente comentario: "Figúrense ustedes, el día en que se pueda unir el cinematógrafo con el fonógrafo..., los muertos resucitan, pueden ser evocados como en las sesiones 'espíritas', pueden ser llamados desde la eternidad para obligarlos a hablar, a moverse, a volver a la vida, ellos que tan cómodos deben encontrarse en el país de los espectros. Cada hijo de vecino o de vecina, pueden tener sus muertos queridos grabados en una película fotográfica Lumière, y de ahí lanzarlos por medio de la linterna mágica a la blanca

pantalla para animarse, al poco tiempo que el fonógrafo habla con la misma voz de aquellos que fueron. Aquel que haya tenido una suegra brava no dejará de consolarse haciéndola bailar un bolero y hundiéndola después en las tinieblas, como la fatalidad hunde en el abismo a aquel a quien señala con el dedo..."⁵⁶

Pero no es sino hasta 1931, cuando de manera oficial se decreta que la primera película mexicana con sonido directo es *Santa* que dirige el actor español Antonio Moreno, de formación hollywoodense. Sin embargo, esto no quiere decir que sea la primera que tenga sonido integrado. Anteriormente los directores Guillermo Calles y Miguel Contreras Torres filman respectivamente, en 1929, las películas *Dios y ley* y *El águila y el nopal*, en ambas cintas se incluía ya música ranchera. Posteriormente Salvador Pruneda musicaliza con canciones vernáculas el filme *Abismos*, cinta que también recibe el título de *Náufragos de la vida*. Asimismo los hermanos Rodríguez ruedan en Los Ángeles, California, la obra *Sangre mexicana* donde recrean las escenas con música netamente mexicana. Además de estas películas existen otras que fueron pioneras del cine sonoro como: *Más fuerte que el deber*, *El inocente* (donde canta Emilio Tuero) y *Cautiva* (donde aparece por vez primera en el cine "El flaco de oro", Agustín Lara).

En lo que se refiere a la *Santa* de Antonio Moreno podemos decir, respecto a la música, que en ella se combatan los ritmos musicales que por antonomasia representan las preferencias del conglomerado nacional: la música de mariachi, ejecutada por Cirilo Marmolejo que, entre otras cualidades, podemos decir que fue el primer mariachi que llegó a la ciudad de México y quién funda (de manera un tanto dramática) lo que hoy conocemos como Plaza Garibaldi; el danzón "Imposible" de Agustín Lara, tocado por la orquesta que comandaba él mismo, que además escribió el bolero tema de la película, "Santa".

Desde el inicio de la cinematografía sonora nacional los ritmos afroantillanos han sido retomados por los industriales del celuloide. En lo que se refiere a esa producción cinematográfica sonora, se puede ver que casi toda la década de los treinta estuvo inclinada por

⁵⁶ Chavarrí, Enrique (Juvenal). "Crónica" en *El Monitor Republicano*, México, 6 de septiembre, 1896. p. 1.

la proliferación de temas con fuerte presencia campirana o provinciana, resaltando significativamente la epopeya revolucionaria, donde sobresalen compositores e intérpretes de la altura de Alfonso Esparza Oteo, Joaquín Pardavé, Lorenzo Barcelata, Manuel M. Ponce, Juventino Rosas, Tito Guízar y otros. Paralelamente a esta corriente musical, la de los ritmos afros también se hizo presente, aunque de manera un poco más limitada, en esta década los boleros, los danzones y las rumbas de creadores como María Greever, Ernesto Lecuona, Miguel Matamoros, Pedro Flores, Gonzalo Curiel, Jesús Monge y el propio Lara, interpretados por las voces de Rita Montaner, Toña "La Negra", Emilio Tuero, Mario Ruíz Armengod y otros, se escuchan en cintas como *La noche del pecado*(1933), *Madre querida*(1935), *La Calandria*(1933), y *La mujer del puerto*(1933), por citar algunas.

Pero si en la década de los treinta, la cinematografía nacional refleja un acontecer rural, la de los cuarenta se alinea a la política de industrialización impulsada por Manuel Avila Camacho y superada por Miguel Alemán Valdés. De esa manera la fábrica de sueños, que no es otra cosa que un negocio para los capitales del momento, delimita gustos y preferencias, y hace a un lado el remanente campesino, se cambia el atuendo de charro, que orgullosamente portaba en años anteriores, y se pone ahora saco largo, corbata y chambergo, o se viste de rumbera, de mujer fatal y se va a bailar, entre otros lugares, al Smyma, al Waikiki o al Salón México.

En el periodo alemanista varios fueron las líneas que destacaron en la cinematografía nacional. La más importante, según nuestro punto de vista, es el de la producción, ya que durante el sexenio se hicieron 520 películas⁵⁷, el mayor número de cintas que hasta ese momento se hayan realizado durante un determinado sexenio. Como consecuencia de tan nutrida producción surgieron también variados temas en los diferentes géneros de nuestra cine, pero sólo uno de ellos es el que daría mayor esplendor y sello al alemanismo: el de las cabareteras, rumberas, prostitutas o gentes del arrabal. En ese momento y como derivación de la situación político-económica que demandaba el gobierno, el cine como fiel reflejo de la sociedad y de las circunstancias retoma el ambiente social del momento. Por ello, durante los primeros cinco años

⁵⁷ García Riera, Emilio. *Historia del cine mexicano*, p. 157.

del alemanismo, las cintas con temas urbanos rebasan considerablemente a las que presentaban ambientes rurales.⁵⁸

Año	Urbanas	Rurales
1946	71%	29%
1947	65%	37%
1948	54%	46%
1949	68%	32%
1950	84%	16%

Como anteriormente señalamos, el género que más prolifera durante todo el sexenio fue el de las cabareteras. De tres cintas que se produjeron en 1946, la suma sube a trece en 1947, a veinticinco en 1948, a cuarenta y siete en 1949 y a cincuenta en 1950. De esa manera, observamos que la mayoría de las actrices de ese momento, fueran o no bailarinas, se convertían en vampiresas o mujeres fatales que tomaban el espacio del cabaret como un coto de poder lleno de sensualidad, lujuria, placer y dominio, pero también un lugar lleno de corrupción, degradación, injusticia y muerte. Por ello María Antonieta Pons no sabe si es *Ángel o demonio* (1947), *La sinvergüenza* (1947), *La bien pagada* (1947), *La hija del penal* (1949), *La mujer del puerto* (2ª versión 1949), *El ciclón del Caribe* (1950) o *La reina del manbo* (1950). Mercedes Barba pasa de *La cortesana* (1947), a *La Venus de fuego* y termina siendo *Una mujer sin pasado* (1948). Emilia Guiú de *Pecadora* (1947) se convierte en la *Señora tentación* (1947). Esther Fernández tras andar *De pecado en pecado* (1947) se arrepiente y termina como *La santa del barrio* (1948). La cándida Gloria Marín es *La Venenosa* (1949). Rosa Carmina es una *Bandida* (1948) muy cuero, pero muy *Traicionera* (1950). Leticia Palma por la falta de valores morales se convierte en una *Hipócrita* (1949) que recibe su castigo y termina de *Vagabunda* (1950). La lacrimógena Marga López tras bailar en *Salón México* (1948) se va de *Callejera* (1950), hasta que logra consumarse como una vil *Arrabalera* (1950) y acaba siendo *Una mujer sin destino* (1950). Aún la angelical "Chorreada", Blanca Estela Pavón, se convierte bajo la dirección de Agustín P. Delgado en una *Ladronzuela* (1950). Ninón Sevilla segura de sus atributos físicos y después de andar de *Coqueta* (1949) se descubre *Perdida* (1949) y el único camino que encuentra

⁵⁸ *Ibid.*, p. 161.

y en el que se desenvuelve con singular maestría es en el de una *Aventurera* (1949), camino que termina llevándola a ser una más de las *Víctimas del pecado* (1950). Rosita Quintana pese a su encantadora belleza es una *Mala hembra* (1950), mientras Guillermina Grim se deja llevar por las promesas masculinas y termina *Burlada* (1950). Finalmente María Félix conocedora de sus capacidades degustativas que arrasan con todo espécimen humano masculino la convierten en una *Devoradora* (1946), y por ello pasa ser *La mujer de todos* (1946), quienes se ponen de acuerdo y la humillan nombrándola *La diosa arcoíllaca* (1947), lo que la hace enojar tanto que se convierte tiempo después en *Doña diabla* (1949).

Las anteriores películas no son todas las del género ni las únicas de las protagonistas, son simplemente ejemplos de las cintas que se realizaban en ese momento. Durante el sexenio también destacaron otros géneros como el melodrama y la comedia, generalmente enclavados en un contexto prominentemente urbano.

En respuesta a las demandas de la sociedad, que aspiraba a un modo de vida similar al que la propaganda oficial difundía, el cine trasplanta los modelos de vida ajenos a la sociedad mexicana, pero sin cuestionarlos, sin tomar en cuenta la diferencia de culturas, de esa manera nuestra cinematografía produce un sin fin de melodramas, entre los más clásicos podemos citar: la trilogía de Ismael Rodríguez *Nosotros los pobres* (1948), *Ustedes los ricos* (1948) y *Pepe el toro* (1952), *El cuarto mandamiento* (1948), *Cuando los padres se quedan solos* (1948), *Azahares para tu boda* (1950), *Una familia de tantas* (1948), *Un rincón cerca del cielo* (1952), *Ahora soy rico* (1952), *El bruto* (1952), *Ángelitos negros* (1948), *Negro es mi color* (1950) y muchas más.

La temática de los melodramas no era más que el reflejo de la sociedad, las personas "decentes", educadas, buenas y ricas generalmente siempre triunfaban, mientras que las personas humildes con ciertos rasgos indígenas padecían las inclemencias de la pobreza y el cruel destino. No es gratuito que el cine de ese momento presente el mayor número de actrices guiteras o rubias, naturales o postizas, tanto nacionales como extranjeras: Emilia Guiú, Martha Roth, Joan Page, Libertad Lamarque, Rosita Arenas, Marga López, Irasema Dilián, Rosario Granados, Mirosława, Rosita Quintana, Silvia Pinal, etcétera.

En lo que respecta al género de la comedia, ésta logró en esos años un considerable éxito, que recayó principalmente en los cómicos del momento: Germán Valdés "Tin-tan" en *Calabacitas tiernas* (1948), *Yo soy charro de levita* (1949), *No me defiendas compadre* (1949), *El rey del barrio* (1949), *La marca del zorrillo* (1950), *Simbad el mareado* (1950), *¡Ay, amor... cómo me has puesto!* (1950). Mario Moreno "Cantinflas" en *Soy un prófugo* (1946), *A volar joven* (1947), *El supersabio* (1948), *El mago* (1948), *Puerta ... joven* (1949), *El siete machos* (1950), *El bombero atómico* (1950). Jesús Martínez "Palillo" en *¡Ay Palillo no te rajex!* (1948). Adalberto Martínez "Resortes" en *Voces de primavera* (1946), *Confidencias de un ruletero* (1949). Daniel "Chino" Herrera en *Aventuras de un nuevo rico* (1950). Joaquín Pardavé en *Dos pesos dejada* (1949) y *Del can-can al mambo* (1951).

En lo que se refiere al género ranchero, éste logró colocar varias películas en el mercado, aunque no tantas como en los sexenios anteriores. Recuperando fórmulas pasadas se rueda nuevamente la película que más éxito tuvo a nivel internacional, *Allá en el rancho grande* (1948), ahora con el charro cantor Jorge Negrete y Lilia del Valle en los papeles principales, *Si me han de matar mañana* (1946), *La barca de oro* (1947), *El muchacho alegre* (1947), *El gallo giro* (1948), *Capitán de rurales* (1950), *Se la llevó El Remington* (1948), *Dos gallos de pelea* (1949), *Tú, sólo tú* (1949), *El gallero* (1948), *Juan Charrasqueado* (1947), *Canta y no llores* (1949), *El tigre enmascarado* (1950).

Durante todo el sexenio alemanista, el régimen propició la entrada del capital privado a la industria cinematográfica, originando con ello que la mayor parte de las películas trataran temas sencillos. La mayor intención de las cintas era la rápida recuperación económica. Por ello la mayoría de las películas que se realizaron durante el periodo destacan más por su corta duración que por su calidad artística.

No obstante la proliferación de realizaciones mediocres, el cine del periodo alemanista se vio fortalecido por varios directores que buscaban hacer un cine que mostrara las necesidades y vivencias de la sociedad. Un cine que no mostró ni buscó la apología matizada de determinadas circunstancias sociales. Directores que buscaban en sus realizaciones fílmicas denunciar las terribles condiciones en que vivían algunos estratos socioeconómicos y que se

basaron en hechos reales para suscitar en el espectador cierta conciencia de los problemas presentados. Entre los realizadores que más se preocuparon por seguir esta línea podemos citar a Emilio "Indio" Fernández con *Pueblerina* (1948), Ismael Rodríguez con los *Tres García* (1946), Alejandro Galindo con *Una familia de tantas* (1948), Julio Bracho con *Rosenda* (1948), Roberto Gavaldón con *En la palma de tu mano* (1950), Juan Bustillo Oro con *El hombre sin rostro* (1950), Fernando de Fuentes *Por la puerta falsa* (1950), Alberto Gout *Aventurera* (1949), Luis Buñuel y su cinta *Los olvidados* (1950).

Este tipo de cine no fue propio del sexenio, aunque sí se acentúa durante ese periodo. Si Mariano Azuela ya vislumbra en la literatura a esa "nueva burguesía", Alejandro Galindo, Raúl de Anda y Julio Bracho se encargan de mostrar los intersticios de la creciente urbe. Por ejemplo, Galindo dirige, en 1938, *Mientras México duerme* y *Campeón sin corona*, en 1945. En la primera, el director se introduce en los bajos fondos de la capital para ambientar la trama de la película, donde un traficante de drogas se enamora de una muchacha buena que tratará durante todo el filme de enmendarlo y volverlo al camino del bien, sin importar los sacrificios que tenga que pasar. La historia sirve de pretexto a Galindo para mostrar las contradicciones de esta naciente burguesía. En lo que respecta a *Campeón sin corona* el cineasta narra las peripecias que hace un boxeador para ascender en la escala social, aunque ello le cueste severas golpizas y el abandono de su barrio, las amistades y los amores que ahí tiene. Cuando lo logra ve que no encaja en ese mundo lleno de hipocresía, rencor, odio y soberbia. En esa situación se da cuenta que era mejor su barrio, por humilde que fuera, pero resulta que debido a su actitud anterior nadie quiere ayudarlo, excepto su madre y la noviecita santa que ahí dejó, pero como buen macho rechaza la ayuda y se aparta de ellas para caer poco a poco en el alcoholismo.

Con esta película Galindo se anticipa al libro de Octavio Paz, "El Laberinto de la soledad, mismo que realiza basándose en los trabajos filosóficos de Samuel Ramos referentes al modo de ser del mexicano. En el filme de Galindo, Kid Terranova es el personaje principal que identifica a los mexicanos ciudadanos, aquellos miembros del peladaje que la ciudad ha engendrado. Así vemos que el pelado es un ser sumiso, un ser inferior, un ser conformista, y para él son los vistosos y ridículos trajes largos, ya que sólo de esa manera podía llamar la atención. Para esos personajes sus parejas en el cine son las sirvientas, taqueras, meseras, prostitutas o humildes

amas de casa que, generalmente, llevan por nombre Juanita, Lupita, María, o por qué no, ambos: María Guadalupe. mismas que lloran ante el retrato de la rival aristócrata y preparan la comida, lavan o planchan la ropa de su pelado que se enoja y les pega si no está su cerveza en la mesa a la hora de la comida.

Otro de los directores que camina por la línea citadina es Julio Bracho, que a través de *Distinto amanecer* (1943) muestra los diversos aspectos del acontecer cotidiano del México de los cuarenta. Mediante el mencionado filme somos testigos de cómo los líderes sindicales venden una huelga sin tomar en cuenta la opinión de los obreros que representan y a los cuales se deben. Respecto a esta película el crítico de cine Jorge Ayala Blanco opina que "la ciudad es siempre inquietante, llena de enemigos y peligros. Los habitantes de las viejas casonas y los que viven en la promiscuidad de las vecindades establecen relaciones siempre tensas. De la ciudad veremos el lado oscuro, el negativo: las sombras que deambulan por las callejuelas, la oficina central de correos, los viejos tranvías amarillos, un pórtico de cine y el tiempo que se detiene en los antros de vicio donde las parejas abandonan las mesas al unísono maquinamente."⁵⁹

Otra de las películas que, sin ser excepcional, refleja las contradicciones citadinas es *Del rancho a la capital* (1941) de Raúl de Anda, donde una familia provinciana se ve en la necesidad de trasladarse a la ciudad, pero al llegar a ella, son mal recibidos por sus adinerados parientes capitalinos. Ante el rechazo, la humillación, el maltrato y las vejaciones de que son objeto por parte de los familiares, deciden abandonar la urbe y regresar al rancho, donde descubren que en ese espacio la vida es mejor, más natural, más sana y donde se puede vivir feliz y sin complicaciones.

Pero no es sino hasta 1947 cuando realmente la ciudad se convierte en un espacio para los cineastas y en ese año Ismael Rodríguez filma una de las películas más representativas del cine nacional: *Nosotros los pobres*. Con ella el director encuentra el camino para que otros directores transiten por los diferentes rumbos de la ciudad. La mencionada cinta muestra el mundo de los pobres, un mundo lleno de penalidades, de conflictos familiares, amorosos, económicos y

⁵⁹ Ayala Blanco, Jorge. *La aventura del cine mexicano*, p. 119-120.

judiciales. Con este filme, Rodríguez relata, de manera maniquea, las vivencias y contradicciones del mundo de los jodidos. Con ella su director incursiona en las películas de continuación: *Ustedes los ricos* (1948), *Pepe el toro* (1952), *La oveja negra* (1949), *No desearás la mujer de tu hijo* (1949), *A toda máquina*, *ATM* (1951) y *Qué te ha dado esa mujer* (1951).

Pero, quizás el director que mejor plasmó el ambiente urbano en el cine sea el ya mencionado Alejandro Galindo, que con la experiencia de sus cintas *Cuando México duerme* y *Campeón sin corona* realiza en el sexenio alemanista *Esquina bajan* (1948), *¡Hay lugar para... dos!* (1948), *Confidencias de un ruletero* (1949) y *Una familia de tantas* (1948), por citar algunas. En las tres primeras su personaje principal es un chofer que en su diario deambular nos da a conocer los diferentes sitios de la capital y la manera en que se divierten bailando en salones como el Waikiki, el Smyrna o Los Ángeles.

A través de sus relatos Galindo refleja los hacinamientos urbanos y las relaciones de tensión de sus habitantes, por ejemplo en *Confidencias de un ruletero* un solo cuarto sirve de cocina, comedor, sala y recámara. Un folclórico sarape a manera de cortina delimita cada frontera los reducidos espacios en que se veían obligados a vivir los habitantes de la populosa ciudad de México.

Posiblemente la cinta que mejor refleja el punto de vista de Galindo sobre la política económica, social y cultural del momento sea *Una familia de tantas*. Con este filme Galindo trata de decir, de manera sencilla, a los añorantes porfirianos y a la clase media en general, que la historia ya cambió, que ya son otros tiempos y otro México, que gracias a la política gubernamental se podía cambiar el modo de vivir, imitar el estilo de vida americano. No en balde el gobierno permitía la entrada desmesurada de capital y productos estadounidenses a nuestro país. Con ello, según la publicidad estatal, la felicidad está al alcance de la mano, basta con tener un refrigerador o una aspiradora modelo M-10 de la Bright O'Home para entrar de lleno a la modernidad que demandaban los nuevos tiempos y la naciente sociedad de consumo.

Se puede afirmar que a través de las películas de Galindo se contemplan verdaderos cuadros de costumbres populares que a su vez retratan la vida cotidiana de la ciudad, no por nada se dice que Galindo es un cineasta que cree más en la realidad que en las imágenes.

Otro de los cineastas que narra las peripecias cotidianas del conglomerado urbano es el español Luis Buñuel que con su película sobre la ciudad mostró las penalidades que pasan los seres más olvidados de *Los olvidados* (1950): los niños. La cinta muestra la difícil vida de los habitantes de los barrios bajos de la capital. Esta película que, según el propio Buñuel, se basa en hechos reales sobre la vida y miseria de los niños abandonados de la ciudad de México. Con este filme el director denuncia la triste condición de los seres más marginados de la capital. Además, la cinta presenta la corrupción y la prepotencia del poder gubernamental, encarnado en la policía que hostiga latentemente a los sectores más desprotegidos, puesto que, de alguna manera, sus miembros son delincuentes en potencia.

Esta película fue una prueba palpable de ese otro cine al que apostaban algunos directores: un cine de calidad. La cinta fue hecha sin artistas renombrados y con un mínimo costo de 450 mil pesos. Se puede afirmar que la obra fue el resultado de un constante esfuerzo, en el cual el director agrupó a los elementos técnicos, ambientales y humanos para hacer un filme de crítica social. Al respecto el propio Buñuel declaró que "durante los tres años que estuve sin trabajar (1947-1949) pude recorrer de un extremo a otro la ciudad de México, y la miseria de muchos de sus habitantes me impresionó [y] decidí centrar *Los olvidados* sobre la vida de los niños abandonados y para documentarme consulté pacientemente los archivos de un reformatorio. Mi historia se basó en hechos reales. Trate de denunciar la triste condición de los humildes sin embellecerlos, porque odio la dulcificación del carácter de los pobres."⁶⁰

Los olvidados se puede considerar como una de las películas mexicanas de mayor trascendencia. El contenido del filme reforzó el carácter realista de la atmósfera y testimonió justamente las circunstancias existenciales de los núcleos más bajos de la población urbana.

⁶⁰ *Nuevo cine*. N° 45. México, noviembre, 1961. p. 7-8.

Otro de los directores que trascendió hasta nuestros días, gracias a uno de los mejores cómicos de nuestro cine, fue Gilberto Martínez Solares, quien en compañía de Germán Valdés "Tin-Tán" transita por las céntricas calles de la capital, se mete a los folclóricos y tradicionales sitios como El Tenampa o el dominguero Xochimilco.

Sin lugar a dudas podemos decir que, que para nosotros, la mejor película de Martínez Solares y de "Tin-Tán" es *El rey del barrio* (1949). En esta cinta, el hombre del tremendo saco y sombrero plumífero demostró una notable disposición al gag nuevo, al gag de ciudadano, el de la denuncia cinematográfica, cómica y pública: "ustedes tienen permiso para robar, ahí sentados en las butacas hay muchos rateros disfrazados de funcionarios".

Pensamos que esta comedia brindó a "Tin-Tán" la oportunidad de ofrecer su vitalidad, viveza e inventiva que siempre lo caracterizó. La cinta inicia en el barrio, en la vecindad, conforme avanza, la cámara transita por las calles y capta el habla y las actitudes ciudadinas, para terminar en el lugar más popular de México: el bosque de Chapultepec.

A pesar de las excelentes películas citadas, y otras más, podemos concluir que la ciudad se presentaba dentro de un esquema bastante elemental e inclusive muy semejante al que se mostraba en cintas de la década anterior, donde la ciudad era el pueblo y el barrio era el rancho. Pero, dejemos que sea un estudioso del tema como Jorge Ayala Blanco el que nos ilustre sobre las principales características que presentaban las películas de ambiente urbano y que según su punto de vista son tres:

1) Las películas sobre la ciudad actuaban por reducción: dicho, de otra manera, la gran urbe fue conquistada por el cine mexicano cuando se dio cuenta que era reducible a un pequeño mundo. O sea, el barrio podía ser un sucedáneo del pueblito.

2) La ciudad siempre fue vista con recelo: Según la sabiduría popular, la gran urbe es enemiga de la vida pacífica y lenta: es hipócrita y corruptora. Por lo tanto, el cine mexicano la considera deshumanizada, promiscua y finesta. Con disgusto o franca repugnancia los cineastas transigen en reflejar la vida urbana, pero nunca lo hacen desde adentro escarbando relaciones

de causa y efecto... En estas cintas, pase lo que pase, el delito mayor del hombre es haber nacido en la ciudad.

3) En las películas de la ciudad se consiguió excusar la lucha de clases. En estas cintas los pobres son siempre buenos y los ricos son escandalosamente malos. Los pobres saben divertirse, se nota que son felices, alegres, dicharacheros, trabajadores, unidos, cumplidos, generosos, amables y devotos. El derroche de sus cualidades compensa cualquier forma de la pobreza; en cambio los ricos son todo lo contrario: egoístas, hipócritas, tristes y solitarios.⁶¹

No obstante lo anterior el cine urbano crea nuevos mitos, nuevos géneros, nuevos espacios y en todos la música popular esta presente, tanto que en ocasiones es la base fundamental de la trama, la historia se adecua para escuchar y apreciar las virtudes de los músicos, oír la sonoridad de los metales y el repique de los cueros que hacen mover escandalosamente los muslos, piernas y caderas de las bailarinas, que levantan exabruptos de placer en los espectadores, que llenos de pasión y lujuria observan las provocativas formas de Lilia Prado, o el contoneo rítmico de María Antonieta Pons que, bajo los acordes de la orquesta de Arturo Nuñez que toca "Mamá Inés", reta la moral inquisidora de la Liga de la Decencia quien prohibía a sus fieles ver películas donde se bailaran esos endemoniados ritmos. Donde figuras como Silvestre Méndez, Rafael de Paz, Kiko Mendive, Bartolo Moré, Acerina, Miguelito Valdés, Daniel Santos, Bienvenido Granda, La Sonora Matancera o el Son Clave de Oro tocaban con una increíble maestría, pero, ¡a! Desgracia, generalmente ignorados por los comerciantes del celuloide.

Siguiendo el ejemplo de muchos músicos cubanos de esa época a finales de la década llega uno que rápidamente se coloca a la vanguardia melómana, primero como arreglista, más tarde como musicalizador fílmico y finalmente como compositor y creador de un nuevo ritmo: el mambo, que a partir de ese momento se convierte en la música característica de la populosa ciudad de México y por ende del cine nacional. Su nombre: Pablo Dímazo Jesús Pérez Prado, "Pipo".

⁶¹ Ayala Blanco, Jorge. *Op. cit.*, p. 131-135.

¿Por qué México? "Por el idioma; sea con los modismos que sea, también uno habla español... la lengua de Cervantes."⁶² Para conocer el sentimiento de Pérez Prado respecto a su preferencia por buscar un lugar similar al nuestro, es ilustrativa una cita del investigador venezolano César Miguel Rondón, quien comenta que al encontrarse en el metro neoyorquino con un músico cubano radicado en esa ciudad le ocurrió lo siguiente: "Este negro que viajaba ante la indiferencia de todos los pasajeros era María Muñoz (Papaíto), el timbalero de la Sonora Matancera, un percusionista excepcional que suscita no pocas admiraciones en los auténticos melómanos del Caribe. Visto desde Caracas, México, Panamá, o Santo Domingo, este señor debería vivir tranquilo, feliz. Pero visto desde Nueva York, este señor no hace más que compartir el anonimato del subway, sus méritos tan sólo los reconocen unos cuantos, el resto lo ignora desfachatamente. Papaíto me dijo que iba a Brooklyn, que tenía un baile en uno de esos clubs de tercera donde la puñalada salta con la misma libertad que el ron, la mariguana y la cocaína. Y decidí acompañarlo tan sólo para comprobar lo que ya temía: la indiferencia de un público aturdido que ni él ni su música merecían. Esa noche Papaíto tocó lo de siempre y como siempre, lo tocó de maravillas, excepcionalmente. Nadie, sin embargo, se percató de la virtud. El público, si acaso, aplaudía al finalizar los números, los músicos poco importaban. Papaíto, a pesar del respeto que genera a la distancia, era aquí un rumbero más, uno de esos tamborileros negros, sin nombre ni memoria, que sólo sirven para animar la noche. Y así debe estar todavía, tocando una rumba fabulosa que parece ante el peor de los desprecios."⁶³

Como se puede ver, parece ser que a Pérez Prado no le gustaba ser uno más en la Gran Manzana. Creemos que por lo mismo no emigra hacia tierras sajonas, como lo hicieron sus contemporáneos y condiscípulos o rivales del nuevo ritmo como: René Hernández, Arsenio Rodríguez, Cachao (Israel López) o la propia Sonora Matancera. Tenía la opción de hacerlo ya que sus paisanos Desy Arnaz y Miguelito Valdés lo invitaron varias veces a nacionalizarse ciudadano americano, invitación que nunca aceptó. Lo que hizo fue alternar con varios de sus compatriotas y hacer giras de promoción en la unión americana cuando fue extraditado de

⁶² Hernández, Erena. *Op. cit.*, p. 46.

⁶³ Rondón, César Miguel. *El libro de la salsa. Crónica de la música del Caribe urbano*, p. 165.

nuestro país. Es más, en su estancia en esas tierras que duró alrededor de diez años, se mantuvo en una ciudad con alta presencia hispana: Los Ángeles, California.

Si bien es cierto que, antes de venir a México, Pérez Prado ya contaba con cierto reconocimiento en su natal Cuba por los guiones y arreglos que hizo para músicos empíricos que no sabían leer música, como Silvestre Méndez, Luciano Pozo, José Carbo Menéndez, Bienvenido Julián Gutiérrez, Justiniano Barreto y otros, es en nuestro país donde el talento del matancero resurge a nivel mundial y el cine fue en gran medida un excelente medio para ello. "Siempre he sido una persona ambiciosa, he tenido ambiciones monetarias, artísticas, personales y sentía que si me quedaba en Cuba no tendría porvenir."⁶⁴

En la cuestión cinematográfica, la primera película que registra su aportación es aquella donde Emilio "Indio" Fernández hace un homenaje al salón de baile con más abolengo que haya tenido nuestra ciudad: *Salón México*. En este filme aparece tocando el conjunto Son Clave de Oro la obra de Ramón Saborit "El caballo y la montura" bajo un arreglo de Dámaso Pérez Prado.

Desde la llegada a nuestro país y hasta su deportación, ocurrida el 6 de octubre de 1953, Pérez Prado y su música aparece registrado en los anales cinematográficos en 30 largometrajes. Pero, en ese lapso se pueden escuchar mambos por lo menos en otros 24 películas más. A continuación presentamos la lista de las cintas donde aparecen tanto sus arreglos musicales como la dirección de su orquesta. Cabe destacar, que ha su llegada al cine, a Prado se le requería solamente para hacer los arreglos musicales de las cintas, ya consagrado en el gusto popular, simplemente se le pide que toque en las películas sus mambos más conocidos.

Año	Película	Actriz	Director
1949	<i>Coqueta</i>	Ninón Sevilla	Fdo A. Rivero
	<i>Perdida</i>	Ninón Sevilla	Fdo A. Rivero
	<i>Aventurera</i>	Ninón Sevilla	Alberto Gout

⁶⁴ Hernández, Erena. *Op. cit.*, p. 46.

1950	<i>Pobre corazón</i>	Guillermina Grim	José Díaz Morales
	<i>El amor no es ciego</i>	Tongolele	A. Patiño Gómez
	<i>El pecado de ser pobre</i>	Guillermina Grim	Fdo. A. Rivero
	<i>Víctimas del pecado</i>	Ninón Sevilla	Emilio Fernández
	<i>La malcasada</i>	Ma. Elena Marquez	José Díaz Morales
	<i>Que idiotas son los hombres</i>	Rosa Carmina	Juan Orol
	<i>Al son del mambo</i>	Amalia Aguilar	Chano Urueta
	<i>La reina del mambo</i>	Ma. Antonieta Pons	Ramón Pereda
	<i>Serenata en Acapulco</i>	Martha Roth	Chano Urueta
	<i>El infierno de los pobres</i>	Rosa Carmina	Juan Orol
	<i>Perdición de mujeres</i>	Rosa Carmina	Juan Orol
	<i>Hombres sin alma</i>	Rosa Carmina	Juan Orol
	<i>Los amantes</i>	Emilia Guiú	Fdo A. Rivero
	<i>El gendarme de la esquina</i>	Emma Roldán	Joaquín Pardavé
	<i>Amor perdido</i>	Amalia Aguilar	Miguel Morayta
1951	<i>Necesito dinero</i>	Sarita Montiel	M. Zacarías
	<i>Los huéspedes de la Marquesa</i>	Amalia Aguilar	Jaime Salvador
	<i>Dancing</i>	Meche Barba	Miguel Morayta
	<i>La Noche es nuestra</i>	Emilia Guiú	Fdo. A. Rivero
	<i>Del ran-cán al mambo</i>	Gloria Mestre	Chano Urueta
	<i>La niña popoff</i>	Ma. Antonieta Pons	Ramón Pereda
	<i>Porqué peca la mujer</i>	Leticia Palma	René Cardona
1952	<i>Las tres alegres comadres</i>	Amalia Aguilar	Tito Davisón
	<i>Las interesadas</i>	Amalia Aguilar	Rogelio A. González
1953	<i>De ranchera a empresario</i>	Emilia Guiú	René Cardona
	<i>Sindicato de telenovelas</i>	Emilia Guiú	René Cardona

Paralelamente a estas cintas existe un número similar de películas que incluyen mambos en su musicalización, como:

Año	Película	Director
1949	<i>Un cuerpo de mujer</i>	Tito Davisón
	<i>Nuestras vidas</i>	Ramón Peón
1950	<i>Puerto de tentación</i>	René Cardona
	<i>Una gallega baila mambo</i>	Emilio Gómez Muriel
	<i>Traicionera</i>	Ernesto Cortázar
	<i>Simbad el marceado</i>	Gilberto Martínez Solares
	<i>Sensualidad</i>	Alberto Gout
	<i>Anacleto se divaricia</i>	Joselito Rodríguez

1951	<i>Mátame porque me muero</i>	Ismael Rodríguez
	<i>Yo fui una callejera</i>	Joselito Rodríguez
	<i>Nosotras las sirvientas</i>	Zacarías Gómez Urquiza
	<i>El dinero no es la vida</i>	José Díaz Morales
	<i>El gavián pollero</i>	Rogelio A. González
	<i>Delirio tropical</i>	Miguel Morayta
	<i>Tratacalles</i>	Matilde Landeta
1952	<i>La mujer desnuda</i>	Fernando Méndez
	<i>Mujeres de teatro</i>	René Cardona
	<i>Me trates de una día</i>	Gilberto Martínez Solares
	<i>Ahora soy rico</i>	Rogelio A. González
	<i>La bestia magnífica</i>	Chano Urueta
	<i>La diosa de Tahití</i>	Juan Orol
	<i>Víctimas del divorcio</i>	Fernando A. Rivero
1953	<i>Las tres perfectas casadas</i>	Roberto Gavaldón
	<i>As negro</i>	Fernando Méndez

Las tramas de las películas antes relacionadas eran un tanto insulsas: amores tormentosos, venganzas pasionales y juramentos incumplidos. Y en muchas ocasiones, la música popular no hace otra cosa que salvar al propio filme. No por nada se dice que la música brinda a las películas la congruencia que actores, diálogos y tramas no logran obtener. Las canciones y la música popular tienen generalmente la responsabilidad de aliviar al espectador cinematográfico de la pesadez de la trama.

De esa manera los mambos de Pérez Prado logran hacer olvidar a la misma película que se está viendo. Al respecto, el crítico de cine José Felipe Coria señala que: "Pérez Prado supo darle [al cine] una imagen como contraparte del ya sobadísimo molde de la comedia ranchera: ante la presencia de un folclore petrificado en sus repeticiones, Pérez Prado usó un mambo inagotable, fresco, sensual; al charro que vivía de desplantes machistas y canciones dolorosas (siempre a la búsqueda de una significación, de la narración de una historia sentimental, de un exhibir una herida en el corazón) presentó un ritmo gozoso y de ilimitados alcances y un 'disparate verbal' que fue humor y reflejo: una faz más real de un ritmo al que dignificó y en el que se convirtió en una figura por derecho propio."⁶⁵

⁶⁵ Coria, José Felipe. "La importancia de ser Cata'o foca" en *Sábado*, suplemento cultural del diario *Unomásuno*, México, 30 de septiembre de 1989, p. 5.

De la lista de películas arriba señalada podemos notar que aparecen por lo menos cinco que hacen referencia directa al mambo, hablamos de *Al son del mambo* (1950), *Del can-can al mambo* (1951), *La reina del mambo* (1950), *La niña popoff* (1951) y *Una gallega baila mambo* (1950). En las dos primeras Pérez Prado tiene presencia física, inclusive *Al son del mambo* es un filme dedicado a él. En *Del can-can al mambo* se refleja un México tradicional en constante cambio, rumbo a la modernidad, donde se puede ver un México de noche, un México dinámico, lleno de luz y lleno de vida. Las otras tres sólo utilizan la música como una especie de gancho para atraer público.

Pero veamos con un poco más de profundidad las películas antes mencionadas. Por ejemplo, *La reina del mambo* no es más que la historia recurrente del cine mexicano de la época: una muchacha provinciana e inocente es seducida, mediante un narcótico, por un cinturita que la tiene impresionada y que al lograr su cometido la lleva al lugar común, el cabaret, donde ella triunfa bailando. Con la experiencia que logra en el lugar y segura de sus atributos físicos huye a la capital, donde encuentra trabajo de lo único que sabe hacer: bailar. Ahí, se desempeña como la máxima figura del sitio, logrando con ello la atracción de los hombres que asisten, pero ella siempre los rechaza y los desprecia ganándose por ello el mote de Carmen, "la Tirana". En el nuevo lugar de trabajo un día llega su antiguo explotador que la trata de golpear, pero ella responde dándole un botellazo en la cabeza, por lo que es recluida en la cárcel. En ese recinto conoce a una dipsómana que resulta ser una persona muy rica y además tía de su antiguo novio, Carmen "la Tirana" ayuda a esta señora que al salir, y en pago a las atenciones recibidas, le regala un exclusivo cabaret. Pero, ¡oh! cruel destino, al término de su baile se le presentan al mismo tiempo, su gran amor y su explotador y examante, quienes pelean por el cariño de la dama y por supuesto por la misma dama, que al reencontrar el amor que creía perdido intercede en la lucha, en pleno forcejeo se escucha un disparo y cae muerto el villano de la película. Las apariencias culpan directamente a "la Tirana", pero en pleno juicio irrumpe en el escenario la mujer madura que conociera en prisión, que no es otra que Sara García, que declara que ella fue la que disparó el arma homicida.

La trama de este filme es de lo más común que presentaba por esa época el cine mexicano, lo rescatable de ella y otras películas similares es la gran cantidad de música popular utilizada

en su banda sonora. En esta realización aparecen varios géneros musicales como el corrido ("El corrido del norte" y "El coleadero"), el son ("Los guajolotes"), el mambo ("El ruletero" y "La reina del mambo") y la rumba ("Esta no porque me hiere" y "Rumba abierta").

Algunos de los temas musicales que se interpretan en el filme no los tocan sus creadores, tal es el caso de "El ruletero" que no es Pérez Prado quien la ejecuta sino la Orquesta de Luis Arcaraz. En lo que se refiere a los otros géneros musicales, éstos son presentados por Pepe Guizar, el Trío Los Caporales y en el caso de las rumbas la orquesta que se encarga de ello es la de Enrique Tapan, mejor conocido como "Tabaquito". La película se estrenó el 28 de febrero de 1951 en el cine Teresa, donde permaneció durante cuatro semanas.

El caso de *Una gallega baila mambo* no es muy diferente al anterior, sólo que en esta película la heroína no es una rumbera sino una gallega argentinizada y su hija, que han venido a menos; pero, que aún conservan ese abolengo que tienen los ricos en desgracia: la ofensa y la humillación. Mismas que descargan en los seres aún más desgraciados: los choferes de la línea camionera Peralvillo-Cozumel y anexas que tienen la desgracia de haberse mudado junto al hogar de estas engreídas gachupinas. Gachupinas que presumían de jamás haber trabajado. Cándida (Nini Marshall) y su hija Carmina (Silvia Pinal) vivían desde que salieron de España de la pensión que el marido y padre recibe de sus parientes españoles como parte de su herencia. Desde su llegada a México, Cándida ha estado falsificando la firma de su esposo ya fallecido, pero sin que los familiares españoles estén enterados, puesto que ello frenaría la llegada de la pensión. Pero a consecuencia de la muerte en España de la abuela de Carmina, los parientes deciden entregarle al hijo pródigo la parte que le toca de herencia, sólo que antes un albacen debe verificar que éste se encuentra en perfectas condiciones físicas y mentales, por lo que un emisario español llega a la casa de Cándida. Ante esta tragedia, de tintes económicos, la gallega decide, muy a su pesar, contratar los servicios de el chofer Bofes (Joaquín Pardavé) que, mediante la suma de mil de aquellos pesos, acepta pasar por el marido de la española y de paso bajarle los aires de presunción que posee.

Con la relación de padre amoroso, el Bofes y su amigo Gilberto (José del Río) se introducen en la vida cotidiana de estas mujeres, y nace poco a poco una atracción amorosa entre

el Bofes y Cándida y entre Gilberto y Carmina. Como consecuencia, el Bofes decide contarle toda la verdad al enviado ibérico, argumentando que con el dinero en la mano la gallega los abandonará por ser pobres. En esta nueva situación y ya sin el dinero de la herencia, Cándida decide vender todo lo que tiene y regresar a su patria, donde realmente trabajaba de sirvienta en la casa del padre de Carmina. Paralelamente el Bofes y Gilberto se cambian, al igual que todo la línea, a otro sitio de trabajo y al terminar su día se van a recordar su anterior relación con las hispanas, al único lugar donde encuentran alivio a sus penas: el salón de baile Los Ángeles, donde llegan Cándida y Carmina pues se han dado cuenta que se han enamorado de los choferes. En ese espacio Cándida rescata, mediante una pelea, al Bofes que se encuentra prisionero de los brazos de "La siete pisos", una cabaretera de abolengo del lugar, mientras que Gilberto y Carmina bailan un bolero que canta suavemente Toña "La negra".

En esta cinta el director Emilio Gómez Muriel y su guionista Joaquín Pardavé tratan de mostrar pobremente que el amor florece hasta en los rincones inimaginables y entre personas de estratos sociales diferentes, y que mediante mensajes moralizantes esas limitantes pueden desaparecer ("rotos desgraciados la verdadera aristocracia está en el trabajo, en las manos encallecidas"). Y si a lo anterior le agregamos un poco de música de Los Panchos, María Antonieta Peregrino y de Pérez Prado el problema está resuelto. Con la música y el baile, en el populósimo Los Ángeles, se le da carta de naturalización populachera, no sólo a las hijas de la virgen del Carmen, sino al mundo entero.

Otra de las películas con nombre de mambo es *La niña popoff*, su productor y director Ramón Pereda tomó como tema otro éxito de Pérez Prado para que su esposa, María Antonieta Pons, luciera a ritmo de mambo su encantadora figura, que con sus movimientos provocaba a los espectadores las más infinitas e irrealizables fantasías sexuales.

El argumento de la cinta es de lo más sencillo: a una bailarina le proponen un papel estelar en una revista musical, proposición que rechaza y el único razonamiento que encuentran los productores de la revista sobre la negativa de la danzarina es que se trata de una "niña popoff" que baila por el simple placer de hacerlo.

Ante el rechazo de laumbera el empeñoso director de la revista la visita constantemente para persuadirla de su negativa. Con el tiempo y las frecuentes visitas, ella se enamora del director y termina aceptando el papel que le ofrecen. La duración de esta película es de 87 minutos, de los cuales 40 de ellos son de números musicales, es decir que la música salva los incongruentes diálogos de los protagonistas. Una de las características principales de dicho filme es su especial atención a los diferentes géneros de la música popular afroantillana. En ella se escuchan creaciones de varios autores caribeños, como Eliseo Grenet ("En la loma"), Alejandro Tovar ("Pachito E'Ché"), Gabriel Ruiz ("Usted"), Miguel Pazos ("Mi último refugio"), Eduardo "Tato" Ardin ("Mi Puerto Rico"), Manuel García ("Llanero es"), Antonio Martínez ("Nicolasa"), Miguel Ángel Balladares ("Miseria"), Manuel Esperón ("Mambo flamenco") y Dámaso Pérez Prado ("La niña popoff").

De las cinco películas citadas dejamos a propósito *Del can-can al mambo* y *Al son del mambo* al final, porque en éstas dos últimas películas, Pérez Prado, su orquesta y por supuesto sus candentes mambos son parte fundamental de la historia argumental, mientras que en las anteriores su música es sólo el pretexto para mostrar una historia incongruente, donde el mambo es utilizado como mera atracción mercantilista.

En lo que respecta a la película *Al son del mambo* se narra la historia de un empresario (Resortes) cansado de su rutinaria vida. Ante eso decide romper con todo y con todos los seres del ámbito empresarial, pues se ha dado cuenta que todos ellos son seres más interesados en su dinero que en su persona. Ante este panorama decide viajar de incógnito a Cuba, donde encuentra un reconfortable lugar llamado El Paraíso, que tiene por norma procurar la alegría y la diversión de los concurrentes. Este sitio se encuentra plagado de bellas mujeres y paradisíacos escenarios, donde la vida transcurre lenta y agradablemente.

El lugar hace olvidar al excéntrico empresario todas sus penalidades y se divierte escuchando a los músicos y bailando con las mujeres del lugar. Uno de esos músicos es nada menos que Pérez Prado que, también en plan de visitante, busca el camino que le ayude a encontrar el sonido del mambo. En el lugar el cara e'foca toma en cuenta todos los sonidos que la naturaleza emite y los reproduce, primeramente en su piano y después en otros instrumentos.

Así con la unión estructurada de los sonidos naturales y los instrumentos sonoros Pérez Prado acierta en sus investigaciones y descubre el nuevo sonido del mambo.

La campaña publicitaria de la cinta señalaba que era "la revista musical del momento, la más alegre y sabrosa que se ha hecho en México" y en efecto el mencionado filme presenta de manera recurrente intervenciones musicales de Rita Montaner, el "Chamaco" Domínguez, Juan Bruno Terraza y Pérez Prado, que al frente de su orquesta, dirigiéndola como solo él sabía hacerlo, con pies, manos y sonidos guturales, hacía mover todo lo movible a los huéspedes de El Paraíso, especialmente a las Dolly Sisters que con sus lujuriosos meneos hacen ver a Resortes y sus epilépticos movimientos como una simple caricatura. Se cuenta que el siete de octubre de 1950, día de su estreno, el cine Orfeón se encontraba aglomerado por la concurrencia y así se mantuvo durante las tres semanas que la cinta se exhibió en dicho lugar.

Para terminar con estas películas que introdujeron en su título alusiones al mambo, hablemos ahora *Del can-can al mambo*. En esta película su director Chano Urueta nos relata la transformación que se dio en ese tiempo en la capital y en todo el país entero. Esta cinta sirvió de pretexto para contar que en el pueblo de Tómpiajillo se vive como en los tiempos porfirianos, es decir con una educación y una moral restringida. El ejemplo de lo anterior es el colegio de señoritas del lugar, donde su director don Susanito Llueva o Truene (Joaquín Pardavé) es el encargado de hacer cumplir, mediante todos los medios e inclusive, castigos, esa educación. Los acontecimientos que suceden en el mencionado colegio son la muestra de los que ocurren en el pueblo entero, donde todo pasa tranquilamente, hasta que un día un sobrino (Ariel Salazar) de don Susanito llega con ideas y nueva información de lo que ocurre en la ciudad de México. Al escuchar la narración del sobrino, don Susanito recuerda, por medio de un flash back, su juventud en la ciudad y cómo se había enamorado de una tiple (Rosita Fornés).

El sobrino convence a don Susanito de las ventajas que trae aparejadas la modernidad e instalan en el sótano de la escuela y a escondidas de la prefecta (Maruja Griffel) un televisor, donde las alumnas llegan por las noches a admirar las fantasmales imágenes del nuevo invento. Una de las alumnas (Rosario Gutiérrez) se enamora perdidamente del sobrino y para atejarse de ella invita a don Susanito a viajar a la ciudad de México. Con el pelo teñido y vestido a la

moda, el director del colegio viaja a la capital y ya en ella, tío y sobrino asisten a un lujoso cabaret donde bellas mujeres, de buen ver y mejor tocar, bailan con los recién llegados viajeros unos sabrosos mambos. sólo que las acciones que se desarrollaban en el cabaret estaban siendo transmitidas por el nuevo adelanto tecnológico, por lo que ambos son observados y descubiertos por las colegialas y la prefecta. Resultado, don Susanita es destituido de su cargo y el sobrino, que se ha dado cuenta que está enamorado de la alumna, es mandado por ésta al diablo.

Ante ello, el antiguo director trata de convencer a los habitantes del pueblo y al patronato escolar de las bondades que trae consigo la modernidad, representada por la televisión y el nuevo ritmo del mambo. Para lograr lo anterior, decide irrumpir en la fiesta del plantel nada menos que con las bailarinas de la capital y la orquesta completa de Pérez Prado que ejecuta "Rico mambo", incitante ritmo que hasta la neurótica prefecta se anima a bailarlo.

Evidentemente, el director utiliza como sinónimo de modernidad la televisión y el mambo, amén de las imágenes de la ciudad, donde aparecen majestuosos edificios, anchas avenidas, lujosos automóviles y confortables centros nocturnos, llenos de luces, de música y sobretodo de bellas y apetecibles mujeres.

Este grupo de películas sólo son una muestra de lo que se hacía en materia cinematográfica durante el sexenio, inclusive a finales del alemanismo el género de cabaret prostibulario y de arrabal empieza a desgastarse de manera considerable. Por ello pensamos que no es gratuito que los productores recurrieran al ritmo de moda para recuperar su inversión, bastaba con poner a una bailarina, no importa si es o no la tradicional rumbera, y a un grupo de músicos tocando mambos para que el filme fuese atractivo al público. Bajo este contexto aparecen las películas antes comentadas.

En ese momento y dado al éxito del mambo, la sociedad mexicana se enfrentaba a una moral anquilosada, donde el erotismo de las bailarinas como Ninón, Carmina, Aguilar, Barba, Pons, las adorables Dolly Sisters (Esperanza y Caridad) y muchas más, provocaron la ira parroquial, y como émulos de aquellos representantes de la Santa Inquisición, que prohibían bailar, cantar e inclusive mirar los sabrosos sonos y jarabes gatunos, so pena de castigos

corporales y divinos, los nuevos representantes de la pureza celestial pedían a gritos que se castigara a todo aquel que tocara, escuchara o bailara mambo, al igual que a las exuberantes bailarinas que convertidas en sacerdotisas desviaban a los parroquianos de los preceptos fundamentales de la santa madre Iglesia, hacía una nueva religión: el mambo.

Estos censuradores olvidaban que la música afroantillana es altamente lúdica, debido a que nace del contacto con la naturaleza y llega a América con los esclavos africanos que no tenían ningún perjuicio al bailar semidesnudos. Incluso a través del baile y la música, éstos trataban de comunicarse de una manera más directa con sus deidades. Bajo la mirada de la cultura dominante, con otros dogmas religiosos y otra ideología, estos movimientos representaban una afrenta a las buenas costumbres.

A las prohibiciones de párrocos nacionales como el obispo de Culiacán, que prohibía a todos sus fieles el baile llamado mambo, porque se sabe que tiene movimientos pecaminosos que alteran la fe en dios, se unió toda la iglesia latinoamericana para desafiar la religión que había proclamado Dámaso Pérez Prado: el baile de mambo. Por ejemplo, en Colombia los párrocos negaban el perdón a los simpatizantes del mambo, porque aquel que lo bailaba cometía pecado, ya que era un baile inmundísimo y de horrenda corrupción. No obstante el castigo divino, los danzantes desafiaban tal prohibición clandestinamente. En Venezuela también fue un rito proscrito, incluso antes de la llegada de Dámaso y María Antonieta Pons, se decía que El rey del mambo y la Mari-Toña eran la verdadera encarnación del diablo y que andaban itecendiando personalmente al mundo.⁶⁶ O como lo retrata el escritor peruano Mario Vargas Llosa:

Cuando Pérez Prado llegó a Lima con su esposa fuimos a esperarlo a la Córpac, y Cuéllar consiguió abrirse paso entre la multitud, llegó él, lo cogió del saco y le grita '¡Rey del mambo!'. Pérez Prado le sonrió y también le dio la mano, le firmó su álbum de autógrafos. Lo seguimos, confundidos en la caravana de hinchas, en el auto de Boby Lozano, hasta la plaza San Martín y a pesar de las prohibiciones del Arzobispo y de las advertencias de los Hermanos del Colegio Champagnat, fuimos a la Plaza de Acho, a Tribuna de Sol, a ver el campeonato nacional de mambo.⁶⁷

⁶⁶ Iván Restrepo, "El Rey del mambo" en *La Jornada*, México, 15 de septiembre de 1989, p. 1.

⁶⁷ Vargas Llosa, *Mario. Los cachorros*, p. 73.

Con respecto al mambo en el cine, este ritmo "nunca fue ligado al verdadero contexto social en el que ejerció su influjo sino que se le construyó a los estrechos límites del show convencional. Es imposible separar el recuerdo de la capital mexicana en esos años del de las hileras que en fiestas de todas las clases sociales formaban los bailarines del sincopado y frenético mambo, música apreciada incluso por los melómanos más serios. El ritmo de mambo marcó el comienzo de una nueva forma de atraer al público: durante las décadas de los 50 y 60, el cine nacional declararía una y otra vez, su insuficiencia protegiéndose muchas veces en los prestigios de la música popular en boga".⁶⁸

El cine ofreció al mambo lo que no podían brindar los salones de baile ni los centros nocturnos: un auditorio de millones de personas, tanto a nivel nacional como internacional. Aunado al hecho de que Pérez Prado fue un excelente publicirrelacionista, puesto que lo mismo se presentaba en los mencionados salones de baile, como en los centros nocturnos, que en los cines donde se exhibían sus películas, como lo demuestra el siguiente testimonio:

*No había logrado conocer a Pérez Prado; primero por no poder entrar a salones de baile y segundo, porque no había lugar que diera cabida a sus seguidores; dos funciones diarias y las tres del domingo, eran insuficientes en cualquier teatro, ya que la demanda superaba a la capacidad. Los cines de la Cadena de Oro, grandes salas en las que cabrían varios de los actuales, se veían por todos los rumbos y fue precisamente en uno de ellos, el cine Acapulco, donde el mes de octubre de 1950, pude escuchar, conocer y disfrutar en vivo a la Orquesta de Pérez Prado; feliz idea que además de las películas, hubiese, en los cines de la cadena, esas presentaciones personales, ahí estaban Yeyo y las hermanas Montoya con la Orquesta, y todo, por la exorbitante suma de \$1,50 o 2 pesos. Esto sucedía por todos los barrios y colonias de la ciudad y así sin contar todavía con la televisión; a pesar del desgaste por el ir y venir de un cine a otro, actuaban para las masas menos privilegiadas; puedo pensar que así llegó a la cima de la popularidad entre nosotros.*⁶⁹

Y si el cine proporcionó a Pérez Prado un gran público, la radio no se quedó rezagada, sus mambos se escuchaban a través de todas las emisoras. Cada una de ellas trataba de brindar, y por supuesto ganar radioescuchas, con lo mejor del "Cara'e foca". Así en la XEB se

⁶⁸ García Riera, Emilio. *Historia documental del cine mexicano*. Tomo IV. p. 210-246.

⁶⁹ Rodríguez Ramos, Lázaro. "¿Qué es Dámaso Pérez Prado para mí?" en *El Día*. México, 5 de julio, 1989. p. 8.

programaba "Al son del mambo", mientras en la XEW "A escuchar mambo". Había estaciones radiodifusoras, como la XEPH, *Radio 590*, que mantenía dos audiciones diarias, una por la mañana y otra por la tarde: "La hora del mambo" y "A ritmo de mambo". Dado que en ese momento sólo unos cuantos poseían las "modernas" consolas con tocadiscos integrado, las sinfonolas, colocadas en lugares de cómodo esparcimiento, servían de medio para conocer los fabulosos mambos que convulsionaban a los 3 millones de habitantes que conformaban la ciudad de México.⁷⁰

Tras el arduo trabajo, llega primero el éxito, después la fama y con ello el dinero. Ya en plena etapa triunfadora, y para ir forjando su mito, Pérez Prado se manda hacer un traje de piel de foca, se compra un cadillac blanco para contrarrestar con el negro color de su piel, manda a quitar la aterciopelada vestidura del coche y la forra con auténtica piel de tigre, además exige, mediante contrato, que en sus presentaciones le pongan una alfombra roja desde que baja del auto hasta el escenario, con el único fin de no ensuciar las suelas de sus enormes zapatos blancos.

Al respecto, este músico "encarnación del diablo" decía: "vivo bien, como mejor, no me preocupo por el mañana. Los millones de pesos ya se fueron. No soy rico". Y a pregunta que le hicimos en cierta ocasión: ¿por qué números en lugar de nombres a los mambos?, jactanciosamente contestó: "Si Beethoven enumeraba sus obras, yo por qué no habría de hacerlo".

Sobre su deportación se ha especulado mucho: que quería hacer a ritmo de mambo maestro himno nacional, que fue a consecuencia de tener por amante a la esposa de un cachorro de la revolución, o que la Liga de la decencia lograba al fin su cometido de sacarlo del país por sus endemoniados mambos. Oficialmente se sabe que fue debido al incumplimiento del contrato que tenía con el Teatro Cervantes, al trabajar en el Follies del Chato Guerra. Por ello fue deportado a su natal Cuba, pero como todo genio que no soporta ataduras, tomó por residencia Los Ángeles, California, desde donde voló hacia otras ciudades de la unión americana para alternar

⁷⁰ *Medin, Tzvi. Op. cit., p. 143-144.*

con otros grandes músicos, como Frank Grillo "Machito" (su rival en la ejecución del mambo), Tito Puente, Tito Rodríguez (el gran boquerista), Dizzy Gillespie (el virtuoso trompetista), Stan Kenton (su gran admirador), así como Charlie Parker (el enorme saxofonista de raza negra), entre otros.

A su regreso a la capital azteca, en 1964, Dámaso Pérez Prado trae consigo otros ritmos de su propia invención, como el suby, la chungu, el mambo-twist, el rockambo y el dengue. Pero el público siempre siguió fiel al primero: el mambo. Tanto así, que hasta la fecha se sigue bailando y gozando ese frenético y endiablado ritmo.

CONCLUSIONES

Tras lo expuesto en el presente trabajo podemos ver que históricamente el elemento negro ha estado presente en nuestra cultura especialmente en lo que se refiere a la cuestión musical. Así desde el arribo de los primeros conquistadores españoles a tierras aztecas, la presencia africana también se hizo manifiesta, ya que los hombres de raza negra llegaron en el mismo momento en que lo hicieron los peninsulares, sólo que los africanos lo hicieron en la condición de esclavos. Con su llegada, los hombres de ébano inmediatamente se mezclan con los indígenas y en menor medida con la población española, conformando con ello la base de lo que posteriormente sería la sociedad mexicana.

En el transcurso del tiempo esa savia africana poco a poco fue diluyéndose, pero siempre dando manifestaciones de su origen. En lo que respecta a las cuestiones musicales, su presencia se puede notar desde la aparición de las primeras tonadillas del "chuchumbé" o el "zacamandú" que se tienen registradas en el año de 1776, o posteriormente en sones más recientes como el de "La negra" que florece en la región del Bajío o el de "La bamba" que se ensonea por todo el espacio de las Huastecas y parte del golfo, no por nada estos dos sones mexicanos son los más populares y conocidos, el primero nacionalmente y el segundo a nivel internacional.

Con el correr de los años, provenientes de otras latitudes arriban a tierras mexicanas otras ritmos de fuerte presencia negra como el danzón, la rumba, la guaracha, el bolero y el son, mismo que dado su origen similar a los engendrados por estos suelos, inmediatamente tomaron cartas de naturalización dentro del territorio nacional, principalmente en las zonas costeras del golfo y en la capital de la República. Pero, no fue sino hasta 1949 cuando la diluida savia africana del pueblo mexicano se enerva con el nuevo sonido del mambo.

Si bien es cierto que en la ciudad de México se bailaba son, danzón, rumba, guaracha y bolero, fue hasta finales de la década de los cuarenta cuando la sociedad mexicana irrumpió de manera sorpresiva en el ambiente social con su preferencia por el arrollador ritmo del mambo. Ello no es gratuito, ese ambiente social respiraba aires de modernidad; en el aspecto económico la sociedad creía en los sofismas gubernamentales que difundían discursos de prosperidad y bienestar social. El mambo es el ritmo que identifica este contexto.

Para esa modernidad y a falta de un ritmo propio que le diera identidad, la ciudad adoptó y se adaptó inmediatamente al crispante sonido que reflejaba el momento de optimismo que vivía la población capitalina. Dánaso Pérez Prado tuvo la virtud de traducir en músicaailable el diario acontecer urbano. Prado y su música encarnaron lo festivo de ese momento. El mambo es el rostro urbano de la posguerra, ese ritmo es la imagen de una década en que las propuestas musicales populares parecían agotarse.

A través de su mambo, Pérez Prado creó un estilo y una forma de desafiar a la moral existente, el baile del mambo retaba a esa moral imperante que se negaba a ver los nuevos tiempos, las nuevas formas de sensualidad y los nuevos caminos que, según los dogmas religiosos, conducían al templo del placer y del pecado.

La propuesta de Pérez Prado fue una constante que, increíblemente no se ha agotado, es una propuesta que sigue sonando con una fuerza sorprendente e intacta que se muestra con sublime alegría y con un feliz y loco frenesí. El mambo en ese momento fue el anticipo latino del escándalo que posteriormente provocaría el anglosajón ritmo del rock and roll.

Visto a la distancia, resulta ahora, que el mambo fue una música que creó su propia historia, su propio tiempo y su propio mito. Surge precisamente en el momento en que la industria filmica mexicana necesitaba un sonido que la identificara, una música que le diera presencia y ubicuidad a nivel internacional, una propuesta que se opusiera a la que sostenía el music hall del imperio hollywoodense, que había capitalizado para su propio beneficio y elevado a rango de suprema representación sonora para el espacio filmico toda la música popular latinoamericana.

El mambo no sólo sirvió de marco para que las actrices y rumberas del cine ya consagradas regocijaran con su presencia las ensoñaciones sexuales de los asistentes a las salas cinematográficas; no, el mambo también sirvió de plataforma para que nuevas caras y nuevos cuerpos aparecieran en el escenario; por eso el mambo tiene diferentes rostros y multiplicidad de cuerpos, tanto femeninos como masculinos: Ninón Sevilla, Rosa Carmina, Maritoña Pons, Meche Barba, Lilia Prado, Resortes, Tin-Tán, Amalia Aguilar, Tongolele, Rosita Fornés, Pedro Infante, Antonio Badú, Elsa Aguirre, Silvia Pinal, María Victoria, Marga López, Andrés Soler, Joaquín Pardavé, Abel Salazar, Gabriela Iturbide, Miroslawa, las Dolly Sister, Rosario y Anabel Gutiérrez, Katy Jurado, Amanda del Llano, Emilia Guiú, Fernando Fernández, Leticia Palma, Guillermina Grim, Nini Marshall, Anuro de Córdoba, Marija Griffel, Joan Page, Irasema Difián, Chachita, Rosita Quintana, Rosario Granados, Cantinflas, Vitola, Luis Aguilar, David Silva, Marta Roth, María Elena Marquez, Sarita Montiel, Gloria Mestre, Roxana Podesta, Silvana Mangano, etcétera, etcétera, etcétera.

El mambo logró lo que ningún otro ritmo había hecho: materializar el ser urbano en la pantalla cinematográfica. Con el nuevo ritmo se privilegió el espectáculo fílmico y se permitió el disparate verbal y corporal a través de su baile. Con el mambo Pérez Prado logró sublimar el acontecer urbano de la capital.

Con la llegada del mambo a la pantalla, el acontecer fílmico se fortalece, ante un cine que mostraba ya síntomas de decadencia, la música de Pérez Prado supo darle a la cinematografía nacional una nueva imagen plena de frescura y vitalidad, esa nueva imagen fue la contraparte del recurrente molde que presentaba la comedia ranchera. Ante la invariable presencia de un folclore petrificado en constantes repeticiones, Pérez Prado opuso un ritmo inagotable, un ritmo fresco, alegre y sensual, que además logró conjuntar a públicos de diferentes generaciones, como los añorantes porfirianos hasta los modernísimos estudiantes politécnicos y universitarios.

Así como revitalizó la anquilosada industria del celuloide, el mambo también fortaleció otros caminos como el de la propia música popular, puesto que logró romper con los monótonos patrones rítmicos del momento. El mambo, basado generalmente en el contrapunteo de los

metales y las percusiones, impuso nuevas variantes rítmicas, desconocidas hasta ese momento, variantes que lograron destrabar sonoridades que la naturaleza ocultaba. En cuanto al canto y el baile, Prado propone, al esquema meloso de los cantantes románticos del momento, una nueva forma de cantar: a gritos y sonidos guturales incoherentes. En lo que respecta al baile, a patadas y movimientos de manos y cuerpo Dánaso inaugura el camino por el que posteriormente transitarían otros ritmos futuros. Además, el mambo fortaleció a la disciplina dancística con el acrobático giro, la irrepetible proeza de los pasos y sobre todo la enorme resistencia física de sus fieles seguidores.

Y a pesar de que la cinematografía nacional encasilló el baile del mambo en dos planteamientos paralelos: el baile cómico o bufo (Pardavé, Resortes, Rafael Baledón, Nini Marshall, Vitola, Tin-Tán) y el serio o clásico (las Dolly Sisters, Ninón Sevilla, Gloria Mestre, María Antonieta Pons, Amalia Aguilar), no fue obstáculo para que el público urbano lo tomara de una manera formal y gozosa. Es más, Pérez Prado y su mambo no sólo dieron rostro a la cinematografía nacional, también dieron identidad a los personajes urbanos del México de los cuarenta y cincuenta. Prado logró romper con el remanente campesino que en esos momentos aún se respiraba en el ambiente citadino. Sus frenéticos mambos ubicaron de manera ejemplar a los nacientes sectores de nuestra sociedad, los títulos de sus mambos reflejaban esos núcleos de población que buscaban un lugar en el mapa urbano: los estudiantes (politécnicos y universitarios), los ruleteros, panaderos, limpiabotas, papeleros, secretarías, locutores, gasolineros, normalistas, futbolistas, pachucos, deportistas, gallegos.

Además, Prado a través de sus mambos mostró su excepcional admiración por las mujeres, no en balde la mayoría de los títulos de sus obras hacen referencia a esa debilidad tan encantadoramente humana: Lupita, Patricia, Silvana, La Chula linda, Elsie, La Muchachita, Ana, Jaqueline, Caroline, Lola, Norma, María Victoria, Macarena, Marilyn, María Isabel, María Eugenia, Paulina, Roberta, Rosina, Samia, Zenaida.

Pero, el mambo no sólo se circunscribe a ese tiempo y a esa atmósfera. Al mambo le salieron alas y voló, voló tan alto y tan lejos que llegó a otras latitudes donde le reconocieron su calidad, su dimensión y su sabor, tan es así que varios directores cinematográficos de fama

mundial lo tomaron para sus películas como Federico Fellini que filma en 1960 *La dulce vida* donde utiliza el mambo "Patricia" para hacer bailar a Marcelo Mastrollani y Anita Ekberg. Guillo Pontecorvo lo vuelve a utilizar en *La batalla de Argel* (1966), donde el mambo "Rebeca" es sinónimo de modernidad en esa sometida ciudad. A esas películas podemos agregar otras más como: *Inmensas bolas de fuego*, (USA-1989) de Jim Mc Bride; *El baile* (Italia-1983) de Ettore Scola; *Amor sin barreras* (USA-1961) de Robert Wise; *Santa sangre* (Francia-Italia-1990) de Alejandro Jodorosky; *La máscara del dolor* (USA-1957) de Charles Vidor; *Mambo* (Italia-1954) de Renzo Matarazi; *Volver al futuro* (USA-1985) de Robert Zemekis; *Casada con la mafia* (USA-1988) de Jonathan Demme; *Vivir* (Japón-1952) de Akira Kurosawa.

Después de la expulsión del país de Pérez Prado se especuló que ello limitaría su trabajo musical, pero ¡oh! sorpresa es cuando mejoró su calidad musical, prueba de lo anterior son los excelentes trabajos que realizó en la Unión Americana como: "La suite de las Américas", donde realiza una recopilación de música latinoamericana que con sus arreglos particulares dio una verdadera muestra de la expresión latina, llena de acordes tristes, alegres, nostálgicos y amorosos. "Concierto para bongo", donde se escuchan 18 minutos de toques de bongo, ejecutados magistralmente por Salvador Agüero (Rabito), que de una manera susurrante provoca la evocación de aquellos espacios africanos de donde sus ancestros fueron violentamente arrancados por los conquistadores. "Vudu mambo", homenaje y plegaria a las deidades africanas que aún siguen presentes en la mente de la población negra que vive en el Caribe. Con estas creaciones Pérez Prado es un tanto intimista, son armonías muy propias, muy de adentro es —pensamos— una introyección en sus raíces y en el modo de ver su pasado. Sus detractores señalan que con obras como las anteriores Prado se aparta de las cuestiones populares y con ello desprecia a quienes fiehmente lo seguían, pero eso no es así, creemos que por el contrario, esas obras son una muestra más de la enorme versatilidad y creación musical de Dámaso Pérez Prado.

En la actualidad el mambo es una música que no se agota, al contrario a través de músicos contemporáneos como el dominicano Wilfrido Vargas, los boricuas Ray Barreto y Gilberto Santa Rosa, el colombiano Fruko, e inclusive grupos roqueros mexicanos como La Lupita, Café

Tacuba y Maldita vecindad, retonan sus vertiginosos arreglos, los actualizan y ponen de moda ese inmarcesible ritmo.

En cuanto al ámbito cinematográfico, éste sigue abrevando en el manantial antillano y el mambo y otros ritmos caribeños se pueden seguir disfrutando en cintas nacionales e internacionales de reciente factura como por ejemplo: *My family* (1995), *Entre Pancho Villa y una mujer desnuda* (1995), *La familia Pérez* (1995), *Tacones lejanos* (1993), *Comer, beber y amar* (1995), entre otros. Es más, ahora el mambo empieza a incursionar en espacios más sofisticados como la literatura con novelas como *Los Reyes del mambo tocan canciones de amor* de Óscar Hijuelos, obra en 1993 obtuvo el premio "Pulitzer", lo que demuestra que el mambo es una música para ser escuchada, bailada y leída; cualidades que muy pocas sonoridades pueden presumir de llevarlas en sus acordes. En fin, el Mambo es una música que evoca tiempos de pasión, pero también de un vibrante y diario acontecer.

BIBLIOGRAFÍA

1. ACOSTA, Leonardo. *Música y Descolonización*. Presencia Latinoamericana. México, D.F., 1982.
2. ACOSTA, Leonardo. *Del tambor al sintetizador*. Letras Cubanas, 2ª edición. La Habana, Cuba, 1989.
3. AGUILERA OSORNIO, Felipe. *Autografía del corrido mexicano*. Tomo III. México, D.F., 1978.
4. AGUIRRE BELTRÁN, Gonzalo. *Cuijla, Esbozo etnográfico de un pueblo negro*. Fondo de Cultura Económica / Secretaría de Educación Pública. México, D.F., 1985.
5. AGUIRRE BELTRÁN, Gonzalo. *El negro esclavo en Nueva España*. Fondo de Cultura Económica. México, D.F., 1994.
6. AGUIRRE BELTRÁN, Gonzalo. *La población negra en México*. Fondo de Cultura Económica, 1ª reimpresión. México, D.F., 1984.
7. ARETZ, Isabel (compiladora). *América Latina en su música*. Siglo XXI Editores / UNESCO. 6ª edición. México, D.F., 1987.
8. ARTEAGA, José. *La música del Caribe*. Voluntad. Santafé de Bogotá, D.C., Colombia, 1994.
9. AYALA BLANCO, Jorge. *La Aventura del cine mexicano*. Posada, 6ª edición. México, D.F., 1988.
10. ILIZZIO, Sergio. *El son del Africa*. Fondo de Cultura Económica. México, D.F., 1993.
11. BORGES, Edgar. *Sonido urbano, calle, salsa y cuentos*. Tropykos. Caracas, Venezuela, 1992.
12. BRECHT, Bertold. *Escritos sobre teatro*. Tomo II. Nueva visión. Buenos Aires, Argentina, 1973.
13. BRENNAN, Juan Arturo. *Cómo acercarse a la música*. Plaza y Valdés / Secretaría de Educación Pública. México, D.F., 1988.

14. BROUWER, Leo. *La música, lo cubano y la innovación*. Letras Cubanas. La Habana, Cuba, 1989.
15. CARPENTIER, Alejo. *La Música en Cuba*. Fondo de Cultura Económica. México, D.F., 1984.
16. CASTILLEJOS, Silvia. *La Internacional Sonora Sautanera*. Plaza y Valdés. México, D.F., 1987.
17. CASTILLO ZAPATA, Rafael. *Fenomenología del bolero*. Monte Avila Editores. Caracas, Venezuela, 1990.
18. COLOMBRES, Adolfo (Compilador). *La cultura popular*. Premia editores, La red de Jonás, 5ª edición. Puebla, México, 1987.
19. DALLAL, Alberto. *El Dancing Mexicano*. ERA / Secretaría de Educación Pública. Colección Lecturas Mexicanas. México, D.F., 1986.
20. DEPESTRE CATONY, Leonardo. *Homenaje a la música popular cubana*. Oriente. Santiago de Cuba, Cuba, 1989.
21. FLORES Y ESCALANTE, Jesús y DUEÑAS HERRERA, Pablo. *Cirilo Marmolejo, historia del mariachi en la ciudad de México*. Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos, A.C. México, D.F., 1994.
22. FLORES Y ESCALANTE, Jesús. *Imágenes del danzón*. Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos, A.C. México, D.F., 1994.
23. FLORES Y ESCALANTE, Jesús. *Solón México, historia documental y gráfica del danzón en México*. Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos, A.C. México, D.F., 1993.
24. FUENTES SOLORZANO, Fernando y RUISTRÁN RAMÍREZ, Laura. *La cabaretera en el cine mexicano durante el alemanismo (1946-1952)*. tesis de Licenciatura en Comunicación, UNAM, ENEP Aragón. México, 1985.
25. GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Las Culturas populares en el capitalismo*. Nueva Imagen, 2ª edición. México, D.F., 1984.
26. GARCÍA GUTIÉRREZ, Gustavo. *La década perdida*. Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco. México, D.F., 1986.

27. GARCÍA RIERA, Emilio. *Historia del cine mexicano*. Secretaría de Educación Pública. México D.F., 1986.
28. GARCÍA RIERA, Emilio. *Historia documental del cine mexicano*. ERA, tomo IV. México D.F., 1973.
29. GARRIDO, Juan S. *Historia de la música popular en México (1896-1973)*. Extemporáneos. México, D.F., 1974.
30. GIMÉNEZ, Catalina H. *Así cantaban La Revolución*. Grijalbo / Secretaría de Educación Pública. México, D.F., 1991.
31. GIRO, Radamés (Compilador). *El Mambo*. Letras Cubanas. La Habana, Cuba, 1993.
32. Gorostiza, Celestino. *teatro mexicano del XX*. Secretaría de Educación Pública. México, 1956.
33. HERMES, Rafael. *Origen e historia del mariachi*. Katún. México, D.F., 1983.
34. HUIUELOS, Óscar. *Los reyes del mambo tocan canciones de amor*. Ciruela. Madrid, España, 1990.
35. *Jarabes y fandanguitos, imagen y música del baile popular*. Museo Nacional del Arte / Secretaría de Educación Pública. México D.F., 1990.
36. JIMÉNEZ, Armando. *Cabarets de antes y de ahora en la ciudad de México*. Plaza y Valdés. México D.F., 1991.
37. KRAUZE, Enrique. *Siglo de caudillos*. Tusquets. México D.F., 1994.
38. KURI ALDANA, Mario y MENDOZA MARTÍNEZ, Vicente (Recopiladores). *Cancionero Popular Mexicano*. Dirección General de Culturas Populares / Secretaría de Educación Pública. 2 tomos. México, D.F., 1987.
39. LADRÓN DE GUEVARA, Moisés (Coordinador). *Política cultural del Estado Mexicano*. Secretaría de Educación Pública. México, D.F., 1983.
40. LEÓN, Argeliers. *Del canno y del tiempo*. Pueblo y Educación. La Habana, Cuba, 1974.
41. LE RIVEREND, Julio (Compilador). *La órbita de Fernando Ortiz*. Unión de escritores y artistas de Cuba. La Habana, Cuba, 1973.

42. LOYOLA, Rafael (Compilador). *Entre la guerra y la estabilidad política. El México de los 40*. Grijalbo / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. México D.F., 1990.
43. MAGAÑA ESQUIVEL, Antonio. *Sueño y realidad del teatro*. Instituto Nacional de Bellas Artes / Secretaría de Educación Pública. México D.F., 1949.
44. MEDIN, Tzvi. *El sexenio alemanista*. ERA. México D.F., 1990.
45. MENDOZA, Vicente. T. *Corridos mexicanos*. Fondo de Cultura Económica / Secretaría de Educación Pública. Colección Lecturas Mexicanas. México, D.F., 1985.
46. MENDOZA, Vicente. T. *Panorama de la música tradicional de México*. UNAM, 2ª edición. México, D.F., 1984.
47. MENDOZA, Vicente. T. *La canción mexicana*. Fondo de Cultura Económica. 2ª edición. México, D.F., 1988.
48. MONSIVÁIS, Carlos. *Amor perdido*. ERA / Secretaría de Educación Pública. Colección Lecturas Mexicanas. México D.F., 1986.
49. MONSIVÁIS, Carlos. *Escenas de pudor y liviandad*. Grijalbo, 3ª edición. México D.F., 1988.
50. MONSIVÁIS, Carlos. "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX" en *Historia General de México*. Tomo IV. El Colegio de México. México, D.F., 1976.
51. MORALES, Salvador. *Auge y ocaso de la música mexicana*. Contenido. México D.F., 1975.
52. MORENO RIVAS, Yolanda. *Historia de la música popular mexicana*. Alianza editorial / Secretaría de Educación Pública. México D.F., 1989.
53. NOMLAN, John B. *Teatro mexicano contemporáneo*. Instituto Nacional de Bellas Artes / Secretaría de Educación Pública. México D.F., 1967.
54. ORTA VELÁZQUEZ, Guillermo. *Elementos de cultura musical*. Porrúa. México D.F., 1980.
55. ORTIZ, Fernando. *La música afrocubana*. Jucar. Barcelona, España. 1975.

56. PÉREZ FERNÁNDEZ, Rolando. *La música afroestilizada mexicana*. Universidad Veracruzana. Xalapa, México, 1990.
57. PÉREZ MONTFORT, Ricardo. *Estampas de nacionalismo popular mexicano*. CIESAS / Secretaría de Educación Pública. Colección Miguel Othón de Mendizábal. México D.F., 1994.
58. PRICE, Richard (Compilador). *Sociedades cimarronas*. Siglo XXI Editores. México D.F., 1981.
59. REUTER, Jas. *La música popular de México*. Panorama, 1ª reimpresión. México D.F., 1994.
60. RONBÓN, César Miguel. *El libro de la salsa. Crónica de la música del Caribe urbano*. Arte. Caracas, Venezuela. 1980.
61. ROURA, Víctor. *El viejo vals de casa, textos de periodismo cultural*. Universidad Autónoma de Puebla. Puebla, México, 1985.
62. SALDIVAR, Gabriel. *Historia de la música en México*. Gernika / Secretaría de Educación Pública. México, D.F., 1987.
63. SÁNCHEZ, Luis Rafael. *La guaracha del Macho Camacho*. Argos / Vergara. Barcelona, España, 1982.
64. SÁNCHEZ, Luis Rafael. *La importancia de llamarse Daniel Santos*. Diana Literaria. México, D.F., 1989.
65. SERNA, Carlos S. y BARROS ARIZA, Marco T. *La Sonora Matancera*. Fuentes. Medellín, Colombia, 1990.
66. STORM ROBERS, John. *El Toque Latino. El impacto de la música latinoamericana en los Estados Unidos*. Edamex. México, D.F., 1982.
67. TREJO, Ángel. *¡Hey familia, danzón dedicado a ...!* Plaza y Valdés. México D.F., 1992.
68. VALVERDE, Umberto. *Reina rumba, Celia Cruz*. Universo. México D.F., 1982.
69. VARGAS LLOSA, Mario. *Los cachorros*. Lumen. Barcelona, España, 1973.

HEMEROGRAFÍA

1. ALONSO, Armando. "Dámaso Pérez Prado" en *Ovaciones*. México, D.F., 7 de agosto, 1989.
2. BEJAR NAVARRO, Raúl. "Qué es la cultura popular" en *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*. N° 95-96. UNAM. México. D.F., enero- junio, 1979.
3. BLANCO, José Joaquín. "Aguafuertes de narrativa mexicana (1950-1980)" en *Nexos*. N° 56. México, D.F., agosto, 1982.
4. CHAVARRI, Enrique (Juvenal). "Crónica" en *El Monitor Republicano*. México, D.F., 6 de septiembre, 1896.
5. CORIA, José Felipe. "La importancia de ser cara'e foca" en *Sábado de Unomásmo*. México, D.F., 30 de septiembre, 1989.
6. "Crónicas de la cultura en México. Cultura popular de fin de siglo." en *Memoria de papel*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. N° 11. México D.F., septiembre, 1994.
7. "Expediente de la cordillera del Jarabe Gatuno" en *Archivo General de la Nación. Romo Inquisición*. Tomo 1410, México, D.F., s/f.
8. GARCÍA HERNÁNDEZ, Arturo. "El rey del mambo musicalizó el optimismo de una época" en *La Jornada*. México, D.F., 17 de septiembre, 1989.
9. GÓMEZJARA, Francisco. "México, historia de un urbaneicidio" en *Revista de revistas*. N° 248. México, D.F., noviembre, 1977.
10. GÓMEZ POMPO, Federico. "Pérez Prado, ¡Uhj! Cadena perpetua con el mambo" en *Proceso* N° 42. México, D.F., 22 de agosto, 1977.
11. MÁRQUEZ, Ernesto. "Tito Puente, el gurú de la música latina III" en *El Nacional*. México, D.F., 5 de septiembre, 1994.

12. MARTRE, Gonzalo. "El debut de Pérez Prado un domingo a las cinco en punto" en *El Universal*. 1º de julio, 1989.
13. *Nexos*. N° 191. México D.F., noviembre, 1993.
14. "Nuevas fronteras de la música popular en América Latina" en *Comunicación y Cultura*. Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco. México D.F., octubre, 1984.
15. *Nuevo Cine*. N° 45. México, D.F., noviembre, 1961.
16. "Proceso contra María, mujer de Manuel Gachupín" en *Archivo General de la Nación. Ramo Inquisición*. Tomo 1399, México, D.F., s/f.
17. RAMÍREZ CUÉLLAR, Héctor. "Alemán o la desviación de la Revolución" en *El Día*. México, D.F., 19 de mayo, 1983.
18. RESTREPO, Iván. "El Rey del Mambo" en *La Jornada*. México, D.F., 15 de septiembre de 1989. p. 1.
18. RODRÍGUEZ RAMOS, Lázaro. "¿Qué es Dámaso Pérez Prado para mí?" en *El Día*. México, D.F., 5 de julio, 1989.
19. SATÍN PEÑA, Edmor. "Los salarios en el sexenio alemanista" en *El Día*. México, D.F., 19 de mayo, 1983.

FILMOGRAFÍA BÁSICA

1. AL SON DEL MAMBO.
P: (1950) Filmadora Chapultepec, Pedro Galindo, México 1950. D: Chano Urueta. G: Chano Urueta, basado en un argumento de Guz Águila y Eduardo Galindo. F: Agustín Jiménez. E: José Bustos. M: Jorge Pérez, Los Tres Diamantes, Chucho Martínez Gil, Dámaso Pérez Prado ("Rico mambo", "Al son del mambo", descarga de piano y otras). I: Amalia Aguilar, Adalberto Martínez *Rexartes*, Joan Page, Rita Montaner, Las Dolly Sisters. Estrenada el 7 de octubre de 1950 en el cine Orfeón. Duración 100 minutos.
2. AMANTES, LOS.
P: (1950) Producciones Calderón, Pedro A. y Guillermo Calderón, México, 1950. D: Fernando A. Rivero. G: Fernando A. Rivero y José G. Cruz, basado en un argumento de José A. Cruz. F: Enrique Wallace. E: Alfredo Rosas Priego. M: Antonio Díaz Conde, Los Tres Calaveras, Alberto Domínguez, Gonzalo Curiel, Dámaso Pérez Prado ("Rico mambo", "Tocineta" y otros). I: David Silva, Emiliaa Guíú, Rodolfo Acosta, Luis Aldás, Fernando Galiana, Luis G. Roldán. Estrenada el 11 de julio de 1951 en el cine Teresa. Duración 84 minutos.
3. AMOR NO ES CIEGO, EL.
P: (1950) CLASA Films mundiales, Salvador Elizondo. México 1950. D: Alfonso Patiño Gómez. G: Alfonso Patiño Gómez. F: Ezequiel Carrasco E: Jorge Bustos. M: Rosalfo Ramírez, Federico Ruiz, Luis Arcaraz, Rafael Hernández, Dámaso Pérez Prado ("rico mambo"). I: David Silva, Silvia Pinal, Fernando Soto *Manequilla*, Nelly Montiel. Estrenada el 26 de julio de 1950 en el cine Nacional. Duración 93 minutos.
4. AMOR PERDIDO.
P: (1950) Gustavo de León. México 1950. D: Miguel Morayta. G: Miguel Morayta bajo un argumento de Víctor Mora. F: Ezequiel Carrasco. E: Carlos Savage. M: Jorge Pérez H., Pedro Flores, Luis González Pérez, Juan Bruno Terrazas, Nico Saquito y Dámaso Pérez Prado ("Mambo del papelero", "Mambo universitario", "La chula linda"). Estrenada el 24 de mayo de 1951 en el cine Mariscala. Duración 101 minutos.

* Abreviaturas: P = Producción, D = Dirección, G = guión, F = Fotografía, E = Edición, M = Música, I = Interpretes.

5. AVENTURERA.

P: (1949) Producciones Calderón. Pedro A. y Guillermo Calderón. México 1949. D: Alberto Gout. G: Alvaro Custodio. F: Alex Phillips. E: Alfredo Rosas Priego. M: Antonio Díaz Conde, Agustín Lara, Alberto Domínguez, Ana María González, Pedro Vargas, Los Ángeles del Infierno, Los Panchos, Ray Montoya y Dámaso Pérez Prado ("Mambo # 8", "Rico mambo", "Silvando mambo", "Mambo yambo"). I: Ninón Sevilla, Tito Junco, Andrea Palma, Rubén Rojo, Miguel Inclán. Estrenada el 18 de octubre de 1950 en el cine Mariscal. Duración 101 minutos.

6. COQUETA.

P: (1949) Calderón Films. Pedro A. y Guillermo Calderón. México 1949. D: Fernando A. Rivero. G: Mauricio Magdaleno. F: Alex Phillips. E: Alfredo Rosas Priego. M: Antonio Díaz Conde, Agustín Lara, Dizzy Gillespie, Esmeralda, Kiko Mendive, Los Diablos del Ritmo y Dámaso Pérez Prado. I: Ninón Sevilla, Agustín Lara, Víctor Junco, Armando Silvestre, Lupita Torrentera. Estrenada el 2 de julio de 1949 en el cine Orfeón. Duración 87 minutos.

7. DANCING.

P: (1951) Producciones Zacarías, Miguel Zacarías. México 1951. D: Miguel Morayta. G: Miguel Morayta, basado en una historietita gráfica de José G. Cruz. F: Jorge Stahl, Jr. y Alex Phillips. E: José Bustos. M: Gonzalo Curiel, el conjunto Escuadrón del Ritmo, Dámaso Pérez Prado ("Mambo dancing", "Caballo negro" y otras). I: Fernando Fernández, Meche Barba, Bárbara Gil, Manolo Fábregas, Roberto Cobo, Eulalio González *Piporro*. Estrenada el 5 de febrero de 1952 en el cine Teresa. Duración 100 minutos.

8. DEL CAN CAN AL MAMBO.

P: (1951) Producciones Calderón, José Luis, Pedro A. y Guillermo Calderón. D: Chano Urueta. G: Chano Urueta y José Luis Celis. F: Víctor Herrera. E: Alfredo Rosas Priego. M: Antonio Díaz Conde, Los Tres Diamantes, Pedro Vargas, Yeyo Estrada, Tony Camargo y Dámaso Pérez Prado ("Mambo latino", "Muchachita", "Qué rico mambo" y otros). I: Joaquín Pardavé, Rosita Fornés, Abel Salazar, Rosario Gutiérrez, Gloria Mestre, Maruja Grifell. Estrenada el 15 de noviembre de 1951 en el cine Mariscal. Duración 107 minutos.

9. DE RANCHERO A EMPRESARIO.

P: (1953) Teleproducción Internacional. Manuel Zecceña Diéguez, y Producciones Calderón. D: René Cardona. G: Manuel Zecceña, René Cardona y Rafael García Travesí. F: Domingo Carrillo. E: Juan José Marino. M: Antonio Díaz Conde, Tito Guízar, Ernesto Grenet, Consuelo Velázquez, José Alfredo Jiménez, José Padilla, Juan Sigar, Jorge del Moral, Antonio Ortega, Francisco Morales, Pedro Vargas, Los Churumbeles de España, Trío Las Aguilillas, Alejandro Algara, Dámaso Pérez Prado ("Sombras"). I: Tito Guízar, Emilia Guiú, Eduardo Noriega, Guadalupe Morán, Armando Soto la Marina *El Chicote*, Fannie Kaufman *Viola*, Jorge Treviño, Gina Romand,

- Fernando Nava. Gloria Mestre. Estrenada el 29 de diciembre de 1954 en los cines Nacional y Ermita. Duración 75 minutos.
10. GENDARME DE LA ESQUINA, EL.
P: (1950) Cinematográfica Grovas, Jesús Grovas. D: Joaquín Pardavé. G: Joaquín Pardavé. F: Raúl Martínez Solares. E: Gloria Schoemann. M: Manuel Esperón, Dámaso Pérez Prado ("Silvando mambo"). I: Joaquín Pardavé, Rubén Rojo, Miguel Ángel Ferriz, Emma Roldán, Guadalupe Llaea, Isabel del Puerto, Diana Ochoa, José Chávez, Celia Duarte. Estrenada el 8 de junio de 1951 en el cine Orfeón. Duración 118 minutos.
 11. HOMBRES SIN ALMA.
P: (1950) España Sono Films, Juan Orol. G: Juan Orol, basado en la obra *Percal* de José G. Cruz. F: Domingo Carrillo. E: Juan José Marino. M: Antoni Rosado, José Luis Aguirre, Juanita Riverón, Jorge Atristáin, Trío Urquiza, Dámaso Pérez Prado ("Yo también haré lo mismo", "Aquí esperando estoy", "¿Qué te pasa a tí?", "Tócame la campana"). I: Rosa Carmina, Tito Junco, José G. Cruz, Arturo Martínez, Manuel Arvide, Salvador Lozano, Conchita Gentil Arcos, Víctor Alcoocer, Queta Lavat. Duración 86 minutos.
 12. HUÉSPEDES DE LA MARQUESA, LOS.
P: (1951) Gustavo de León. D: Jaime Salvador. G: Jaime Salvador. F: José Ortiz Ramos. E: Juan José Marino. M: Nacho García, Luis Arcaz, Eliseo Grenet, Rosa María de Morales, Gabriel Ruiz, José Alfredo Jiménez, Dámaso Pérez Prado ("Qué rico mambo"). I: Amalia Aguilar, Ramón Armengod, Carlota Solares, Prudencia Grifell, José Jasso, Joaquín García. Estrenada el 10 de octubre de 1951 en el cine Teresa. Duración 94 minutos.
 13. INFIERNO DE LOS POBRES, EL.
P: (1950) España Sono Films, Juan Orol. D: Juan Orol. G: Juan Orol, bajo el argumento de la historia de *Percal* de José G. Cruz. F: Domingo Carrillo. E: Juan José Marino. M: Antonio Rosado, Juanita Riverón, Jorge Atristáin, Trío Urquiza, Dámaso Pérez Prado ("Mambo # 5"). I: Rosa Carmina, Luis López Somoza, Arturo Soto Rangel, Beatriz Ramos, Amelia Wilhelmy, Jorge Mondragón, Conchita Gentil Arcos. Duración 90 minutos.
 14. INTERESADAS, LAS.
P: (1952) Mier y Brooks, Felipe Mier y Óscar J. Brooks. D: Rogelio A. González. G: Antonio Monsell y Sebastián Gabriel Rovira, con argumento de Janet Alcoriza. F: Raúl Martínez Solares. E: Carlos Savage. M: Manuel Esperón, Las Tres Conchitas, Luis Aguilar, Dámaso Pérez Prado (mambo del ruletero). I: Amalia Aguilar, Lilia Prado, Lilia del Valle, Manolo Fábregas, Roberto Font, Francisco Martínez, Georgina González, Humberto Rodríguez, María Luisa Pazos. Estrenada el 31 de octubre de 1952 en el cine Orfeón. Duración 106 minutos.

15. MALCASADA, LA.
P: (1950) Vicente Saisó Piquer y Mauricio de la Serna. D: José Díaz Morales. G: José Díaz Morales y Carlos Sempelayo. F: Agustín Jiménez. E: Alfredo Rosas Priego. M: Antonio Díaz Conde, Federico Ruiz, Dámaso Pérez Prado. I: María Elena Marquez, Carlos Cores, Carlos Navarro, Patricia Morán, José María Linares Rivas, Liliana Durán, Elvira Villaseñor, Alfredo Varela, Juan Orraca, Las Dolly Sisters. Estrenada el 5 de octubre de 1950 en el cine Nacional.
16. NECESITO DINERO.
P: (1951) Producciones Zacarías. D: Miguel Zacarías. G: Edmundo Báez y Miguel Zacarías. F: Jorge Stahl Jr. E: José Bustos. M: Manuel Esperón, Dámaso Pérez Prado. I: Pedro Infante, Sarita Montiel, Irma Dorantes, Gustavo Rivero, Elda Peralta, Marija Grifell, Ángel Infante, Armando Velasco. Estrenada el 1 de enero de 1952 en el cine Orfeón. Duración 102 minutos.
17. NIÑA POPOFF, LA.
P: (1951) Pereda Films, Ramón Pereda. D: Ramón Pereda. G: Ramón Pereda. F: Agustín Jiménez. E: Carlos Savage. M: Manuel Esperón, Alex Tovar, Gabriel Ruiz, Miguel A. Pazos, Tato Ardín, Eliseo Grenet, Manuel García Matos, Tony Martínez, Miguel Ángel Valladares, Dámaso Pérez Prado ("La niña popoff"). I: María Antonieta Pons, Ernesto Velázquez, Delia Magaña, Luz María Núñez, Fernando Casanova, Jorge Reyes, José Baviera. Estrenada el 6 de marzo de 1952 en el cine Atlas. Duración 87 minutos.
18. NOCHE ES NUESTRA, LA.
P: (1951) Producciones Calderón, Pedro A. y Guillermo Calderón. D: Fernando A. Rivero. G: Fernando A. Rivero y Víctor Mora, basado en la novela *Irresponsables* de Pedro Mata. F: Domingo Carrillo. E: Alfredo Rosas Priego. M: Antonio Díaz Conde, Luis Arcaraz, Víctor Cordero, Carmelo Larrea, Gabriel Ruiz, Jorge Zamora, Agustín Lara, Gonzalo Curjel, Ana María González, Los Tres Diamantes, Los Churumbelos de España, Juan Bruno Terraza, Fello Vergara, La Orquesta Femenina Anacaona, Dámaso Pérez Prado ("Qué rico mambo", "El mambo tiene rarezas"). I: Jorge Mistral, Emilia Guíú, Ramón Gay, César del Campo, Aurora Walker, Jorge Saleri, Gloria Jordán, José Luis Vidal, Celia Viveros, Gloria Mestre. Estrenada el 28 de marzo de 1952 en el cine Opera. Duración 79 minutos.
19. PECADO DE SER POBRE, EL.
P: (1950) Producciones Calderón, José Luis Calderón. D: Fernando A. Rivero. G: Fernando A. Rivero y José G. Cruz. F: Alex Phillips. E: Alfredo Rosas Priego. M: Antonio Díaz Conde, Bobby Capó, Eric Madrignera, Miguel Prado, Agustín Lara, Ana María González, Pedro Vargas, Dámaso Pérez Prado ("Qué rico mambo"). I: Ramón Armengod, Guillermina Grin, Tito Junco, Roberto Soto, Virginia Serret, Mercedes Soler, Anparo Arozamena, Gloria Alonso, Las Dolly Sisters, Roberto Cobo. Estrenada el 11 de noviembre de 1950 en el cine Mariscala. Duración 84 minutos.

20. PERDICIÓN DE MUJERES.
P: (1950) España Sono Films, Juan Orol. D: Juan Orol. G: Juan Orol Basado en la obra Peral de José G. Cruz. F: Domingo Carrillo. E: Juan José Marino. M: Antonio Rosado, José Luis Aguirre, Juanita Riverón, Trío Urquiza, Jorge Atristáin, Dámaso Pérez Prado ("Tango Peral", "Mambo Mongo mongo"). I: Rosa Carmina, Tito Junco, María Luisa Zea, Juan Orol, José G. Cruz, Arturo Martínez, Salvador Lozano, Queta Lavat. Duración 122 minutos.
21. PERDIDA.
P: (1949) Producciones Calderón, José Luis, Pedro A. y Guillermo Calderón. D: Fernando A. Rivero. G: Fernando A. Rivero, Carlos Sanpelayo y José Revueltas. F: Alex Phillips. E: Alfredo Rosas Priego. M: Antonio Díaz Conde, Miguel Ángel Valladares, Agustín Lara, Jesús Navarro, Marcos Perdomo, Felipe Valdés Leal, Amalia Cristera, Linda Rey, Pedro Vargas. Trío Los Panchos, Los Ángeles del Infierno, Matilde Sánchez *La Torcasita*, Mariachi Vargas de Tecalitlán, Dámaso Pérez Prado. I: Ninón Sevilla, Domingo Soler, Antonio Velázquez, Florencio Castelló, César del Campo, Maruja Grifell, Miguel Manzano. Estrenada el 10 de junio de 1950 en el cine Mariscal. Duración 91 minutos.
22. POBRE CORAZÓN.
P: (1950) Producciones Calderón, Pedro A. y Guillermo Calderón. D: José Díaz Morales. G: Alvaro Custodio. F: Alex Phillips. E: Alfredo Rosas Priego. M: Antonio Díaz Conde, Agustín Lara, Pedro Flores, Jesús Monge, Los Ángeles del Infierno, Las Hermanitas Julián (Araceli, Elena y Rosalía), Pedro Vargas, Salvador García, Dámaso Pérez Prado ("Qué rico mambo"). I: Jorge Mistral, Guillermina Grin, Andrea Palma, Tito Junco, Lilia Prado, Jorge Mondragón, Jorge Martínez de Hoyos. Estrenada el 17 de mayo de 1950 en el cine Mariscal. Duración 88 minutos.
23. POR QUÉ PECA LA MUJER.
P: (1951) Producciones Calderón, Pedro A. y Guillermo Calderón. D: René Cardona. G: Antonio Guerrero Tello. F: Víctor Herrera. E: Alfredo Rosas Priego. M: Antonio Díaz Conde, Juan Bruno Terrazas, Agustín Lara, Bob Russell, Harold Spina, Fernando Morelada, Arturo Morelada, Manuel Esperón, Cuco Sánchez, Pedro Vargas, Hermanas Águila, Los Churumbeles de España, Trío Janitzio, Dámaso Pérez Prado ("Qué rico mambo"). I: Leticia Palma, Abel Salazar, Luis Aguilar, César del Campo, María Victoria, Emma Roldán, Jorge Saleri, Tito Novaro. Estrenada el 10 de julio de 1952 en el cine Opera. Duración 92 minutos.
24. QUE IDIOTAS SON LOS HOMBRES.
P: (1950) España Sono Films, Juan Orol. D: Juan Orol. G: José G. Cruz. F: Domingo Carrillo. E: Juan José Marino. M: Antonio Rosado, Luis Carlos Meyer, Armando Valdespi, Jesús Monge, Mario Alvarez, Medalia, Trío Urquiza, Dámaso Pérez Prado ("Mambo # 5"). I: Rosa Carmina, Víctor Junco, Aurora Segura, José Pulido, Juan Pulido, Jorge Mondragón, Roberto Corel, Tana

- Lynn, Javier Puente. Estrenada el 14 de junio de 1951 en los cines Atlas y Apolo. Duración 85 minutos.
25. REINA DEL MAMBO, L.A.
P: (1950) Pereda Films, Ramón Pereda. D: Ramón Pereda. G: Ramón Pereda y Alfredo Varela Jr, bajo el argumento de Adolfo Fernández Bustamante y Alfredo Varela. F: Domingo Carrillo. E: Carlos Savage. M: Mammel Esperón, Tony Fergo, Fernando García, Tony Martínez, Ary Barroso, Salvador Valverde, Luis Arcaraz, Pepe Gufzar, Carlos Petrel, Trío Los Caporales, Enrique Tapan *Tabaquito*, Dámaso Pérez Prado ("El ruletero"). I: María Antonieta Pons, Sara García, Gustavo Rojo, José Baviera, Arturo Soto Rangel, Gloria Mange, Miguel Manzano, Delia Magaña. Estrenada el 28 de febrero de 1951 en el cine Teresa. Duración 99 minutos.
26. SERENATA EN ACAPULCO.
P: (1950) Filmadora Chapultepec, Pedro Galindo. D: Chano Urueta. G: Eduardo Galindo. F: Víctor Herrera. E: José Bustos. M: Jorge Pérez, Juan Bruno Terrazas, Agustín Ramírez, Alejandro Tovar, Pedro Galindo, Gonzalo Curiel, Trío Calaveras, Los Tres Diamantes, Dámaso Pérez Prado ("Mambo universitario", "Mambo # 5", "Pido pido", "Rico mambo"). I: Martha Roth, Roberto Romaña, Óscar Pulido, Andrés Soler, María Victoria, Las Dolly Sisters. Estrenada el 23 de febrero de 1951 en el cine Orfeón. Duración 105 minutos.
27. SIMBAD, EL MAREADO.
P: (1950) Mier y Brooks, Felipe Mier y Óscar J. Brooks. D: Gilberto Martínez Solares. G: Gilberto Martínez Solares y Juan García. F: Víctor Herrera. E: Jorge Bustos. M: Rosalío Ramírez, Federico Ruiz, Facundo Rivero, Dámaso Pérez Prado ("Mambo be-bop"). I: Germán Valdés *Tin tan*, Telma Ferriño, Marcelo Chávez, Jacqueline Evans, Juan García, Fannie Kaufman *Vitola*, Jorge Reyes, Wolf Ruvinskis, Arturo Castro, José René *Tin tin*. Estrenada el 14 de octubre de 1950 en el cine Palacio Chino. Duración 96 minutos.
28. SINDICATO DE TELEMIRONES.
P: (1953) Teleproducción Internacional, Manuel Zeceña Diéguez, y Producciones Calderón. D: René Cardona. G: Manuel Zeceña Diéguez, René Cardona y Rafael García Travesí. F: Domingo Carrillo. E: Juan José Marino. M: Antonio Díaz Conde, Jesús Martínez Gil, George Weiss, Ramón Portela, Tito Gufzar, Lorenzo Barcelata, José Alfredo Jiménez, Los Churumbelos de España, Wello Rivas, Trío Las Aguilillas, Los Armónicos, Dámaso Pérez Prado. Estrenada el 18 de noviembre de 1954 en los cines Colonial, Popotla y Tacubaya. Duración 86 minutos.
29. TRES ALEGRES COMADRES, LAS.
P: (1952) Mier y Brooks, Felipe Mier y Óscar J. Brooks. D: Tito Davison. G: Tito Davison, Julio Alejandro y Jesús Cárdenas. F: Raúl Martínez Solares. E: Carlos Savage. M: Manuel Esperón,

José Antonio Méndez, Dámaso Pérez Prado ("Mambo del ruletero", "El cafetal"). I: Amalia Aguilar, Lilia Prado, Lilia del Valle, Joaquín Cordero, Tito Novaro, Wolf Ruvinskis, Gloria Mestre, José Ruíz Vélez, Diana Ochoa. Estrenada el 22 de agosto de 1952 en el cine Olimpia. Duración 113 minutos.

30. UNA GALLEGA BAILA MAMBO.

P: (1950) Filmex, Gregori Walerstein. D: Emilio Gómez Muriel. G: Mauricio Wall (Gregorio Walerstein) y Joaquín Parlavé. E: Agustín Martínez Solares. E: Rafael Ceballos. M: Sergio Guerrero, Toña la Negra, Luis Arcaraz, Trío Los Panchos. I: Niní Marshall, Joaquín Parlavé, Silvia Pinal, Pepe del Río, Miguel Arenas, José Pulido, Antonio Viveros, José Baviera, Víctor Alcocer, Francisco Pando. Estrenada el 18 de mayo de 1951 en el cine Orfeón. Duración 95 minutos.

31. VÍCTIMAS DEL PECADO.

P: (1950) Producciones Calderón, Pedro Calderón. D: Emilio Fernández. G: Emilio Fernández y Mauricio Magdaleno. E: Gabriel Figueroa. E: Gloria Schoeman. M: Antonio Díaz Conde, Pedro Vargas, Rita Montaner, Toña *La negra*, Los Ángeles del Infierno y Dámaso Pérez Prado. I: Ninón Sevilla, Tito Junco, Rodolfo Acosta, Ismael Pérez, Carlos Riquelme, Gloria Mestre, Estela Matute. Estrenada el 2 de febrero de 1951 en el cine Orfeón. Duración 105 minutos.

DISCOGRAFÍA BÁSICA

Larga duración en la compañía discográfica RCA Victor

CAM 378. CABALLO NEGRO CON PÉREZ PRADO

La Atómica - Gateando - Mambo de Chatanooga - Al compás del Mambo - Mambo Latino - Alekum Salem - Caballo Negro - Jumbo Jumbo - Pasó un Lucero - Broadway Mambo.

CAMS 485. PÉREZ PRADO Y SU ORQUESTA "BATIRI RCA"

María Cristina - Los Norteños - Mambo del Papelero - Piquito de Oro - Kaldoba - Batiri RCA - Cuao - Leyenda Mexicana - Manhattan Mambo - Moliendo Café.

CAMS 625. MÁS ÉXITOS CON EL REY DEL MAMBO

Mambo del Fútbol - Bésame Mucho - Tacuba - Tom Cat Mambo - Skokian - Rompiendo el Piano - Sabor a mí - Mambo a la Billy May - Historia de un Amor - Quien Será.

MKL 1020. HAVANA 3 A.M. PÉREZ PRADO

La Comparsa - Desconfianza - La Faraona - Bésame Mucho - Mambo Autopista - Granada - Almendra - Bacoa - Manicero - Bahía - Historia de un Amor - Mosaico Cubano.

MKL 1060. SATÍN LATINO PÉREZ PRADO

Perfidia - Lamento Gitano - Quizás, Quizás, Quizás - Aquellos Ojos Verdes - Quién Será - Acérete más - Frenesí - Solamente una vez - Estrellita - Tabú - Sortilegio - Adiós.

MKL 1124. PÉREZ PRADO - MAMBO EN SAX

Que Rico Mambo - Martinica - Mambo # 8 - Mambo Universitario - Ni Hablar - Mambo a la Kenton - Mambo # 5 - Mambo en Sax - Cerezo Rosa - Mambo del Politécnico - Mambo del Ruletero - La Chula Linda.

MKL 1159. PÉREZ PRADO "PATRICIA"

Patricia - El Vuelo de la Abeja - Cucurruceú Paloma - Lullaby on Birdland - Machaca - La Borrachita - María Bonita - Why Waji - Martha - Torna a Sorrento - Fire Works - Adiós mi Chaparrita.

MKL 1197. PÉREZ PRADO LA NIÑA POPOFF

La Niña Popoff - Gateando - La Coca Leca - Mambo de París - Silvando Mambo - Mucho, Mucho, Mucho - Paso Baklán - Que te parece Cholito - Mambo Ete - Las Mangoleles - Mona Lisa - Elsi Mambo.

MKL 1287. PÉREZ PRADO Y ORQUESTA "LAS NOVIAS DEL MAMBO"

La Chula Linda - Elsie - Anna - Marilyn Monroe - Silvana Mangano - Lupita - Mona Lisa - Estrellita - Patricia - Marta - Catalina - María Bonita.

MKL 1337. ROCKAMBO PÉREZ PRADO

Rockambo a la Prado - Mi nombre es Julia - San Remo - El Rikitiki - Envidias - Guadalajara - Rockambo Baby - Rockambo # 4 - Oh, Oh, Rosi - María - Rockambo Bop - Samia.

MKL 1371. AL RITMO DE CHUNGA - PÉREZ PRADO Y ORQUESTA

Ritmo de Chunga - El Escrupuloso - La Chunga - Chunga, la Chunga - La Rica Chunga - La Toalla - Teresita la Chunga - El Saco y la Camisa - Chunga es - Bailando la Chunga - La Vinda de Zaragoza - El Barro.

MKL 1424. TODO EN TWIST CON PÉREZ PRADO

Tipitín - Twist - The Twist of Hava Nagila - Sway Twist - La Raspa Twist - Venezuela Twist - Patricia Twist - San Louis Blues Twist - Sabra Twist - Cachita Twist - Anna Twist - Cherry Pink and Apple Blossom White Twist (Cerezo Rosa) - Saigon Twist.

MKL 1428. BIG HITS BY PRADO

Mambo Jumbo - Cerezo Rosa - Why Wait - Guaglione - Mambo # 5 - París - In a little Spanish town - Patricia - El Ruletero - Mambo # 8 - My Roberta - Caballo Negro.

MKS 2354. 15 GRANDES ÉXITOS DE PÉREZ PRADO Y SU ORQUESTA

Que Rico Mambo - Mambo # 8 - La Chula Linda - Lupita - Mambo en Sax - Cerezo Rosa - Mambo del Politécnico - Patricia - Mambo del Ruletero - La Niña Popoff - Caballo Negro - María Cristina - Ni Hablar - Mambo Universitario - Mambo # 5.

MKLA 44. LO MEJOR DE PÉREZ PRADO

El Manicero - Tacuba - José - Macome - Mambo a la Kenton - Mambo en Sax - Que Rico Mambo - Mambo # 5 - María Cristina - Mambo del Ruletero - Mambo # 8 - La Chula Linda - Mambo del Papelero - Mambo Universitario - Batiri RCA - Elsi Mambo - Caballo Negro - mambo París - Mambo del Politécnico - Kaldoba - El Suby - Anna - Cerezo Rosa - Patricia - Skokian - María Bonita - Catalina - Guaglione - Leyenda Mexicana - Quien Sera - Mood Indigo - Historia de un Amor - La Chunga - Sabor a mí - Moliendo Café.

MKLA 74. PÉREZ PRADO Y SU ORQUESTA. GRANDES ÉXITOS.

Mona Lisa - Gateando - Lindisima - Guao - Lupita - Abril en Portugal - Enamorado - Guadalajara - Adiós mi Chaparrita - Bahía - Bésame Mucho - Granada - Tabú - Quizás, Quizás, Quizás - San Remo.

MKLS 1771. PÉREZ PRADO ESTÁ IN

Norma la de Guadalajara - Tamara - Si yo fuera el Mundo - Sobre el Arco Iris - Musita - Los ojos de Texas - Mary Esther - Tema de los Monkees - Mi Prima Lidia - Emma - Llévame a la Luna - Saltando.

VIK 005. SUPERMAMBOS CON PÉREZ PRADO

Kaldoba - Broadway Mambo - Paso un Lucero - Moliendo Café - Bésame Mucho - Jumbo Jumbo - Manhattan Mambo - Mambo Latino - A la Billy May - Ni Hablar - Pata Pata - Historia de un Amor - Gateando - Llévame a la Luna - Sobre el Arco Iris.

Sencillos en la misma compañía discquera

- 71 - 751. Isla de Capri - Carolina.
- 75 - 8315. Mambo de Chatanooga - Mambo # 5.
- 75 - 8357. Mambo del Ruletero - Mambo # 8.
- 75 - 9630. Cerezo Rosa - Ana La Polaca.
- 76 - 417. Qué Esperas - Patricia.
- 76 - 691. Muñeca Bonita - Cosé, Cosé.
- 76 - 828. Leyenda Mexicana - Adiós Pampa Mía.
- 76 - 1074. Sabor a mí - Julia.
- 76 - 1954. Caballo Negro - Qué Rico Mambo.