

51

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO**

FACULTAD DE CIENCIAS POLITICAS Y SOCIALES



**"LA MUSICA TROPICAL EN LA RADIO DE LA
CIUDAD DE MEXICO".**

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:

**LICENCIADO EN CIENCIAS
DE LA COMUNICACION**

PRESENTA:

MARIA ANTONIETA GUEVARA ROJAS

ASESOR: ROBERTO FERNANDEZ IGLESIAS

**acompañada de disquete*

7-9/45
2001

MEXICO, D. F.





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.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO.

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES.

**"LA MÚSICA TROPICAL EN LA RADIO
DE LA CIUDAD DE MÉXICO"**

Por Ma. Antonieta Guevara Rojas.

ASESOR: Roberto Fernández Iglesias.

Gracias a Dios y a la Virgen por sus bendiciones y su luz;
por la fuerza y la voluntad que me han permitido llegar hasta aquí;
por regalarme ese don que se llama vida y por todo lo que falta.

A lo mejor de este mundo: mis padres.
Ejemplo, inspiración y apoyo incondicional...
Por ser la mano que guía,
a veces duros, a veces dulces pero siempre llenos
de amor.
A ustedes les dedico cada sonrisa y los triunfos
como este.
Gracias por creer en mí.

A mis fuentes de amor, risa y felicidad:
Mis hermanos.
Pongamos toda la fe en cada uno de nosotros que
nos espera algo muy grande.
Ánimo que lo bueno a penas empieza.

A quienes han compartido conmigo la ilusión de
crecer;
a ustedes que nunca me han permitido caer y
siempre están ahí, dispuestos a
reír o llorar, a gritar o callar, a dar un consuelo o un
regaño, pero siempre desinteresadamente por el
simple hecho de ser mis amigos de verdad.

A todos aquellos que han aparecido en mi vida
Y aunque su presencia haya sido fugaz,
dejaron grandes lecciones y detalles inolvidables en el corazón...

A mi misma por no negarme la oportunidad de
seguir sonriendo,
Por cada meta alcanzada y por las promesas que día
a día van llenando mi espacio...
Por todo lo que falta aprender y caminar pero
siempre, con la frente en alto....

Algunos ven las cosas y se preguntan ¿porqué?
Yo sueño las cosas y me pregunto ¿porqué no?

LA MÚSICA TROPICAL EN LA RADIO DE LA CIUDAD DE MÉXICO.

	Pág.
<u>I. Introducción.</u>	I
<u>1. Acerca de la música tropical.</u>	
1.1 Definición de la música tropical.	1
1.2 El peso cultural de la música afrohispana de las Antillas	2
1.3 Raíces de la música tropical.	4
1.4 El Danzón	13
1.5 El son cubano.	17
1.6 El mambo.	21
1.7 El Cha cha chá.	24
1.8 La cumbia.	26
1.9 La salsa.	30
<u>2. La música tropical y el radio... desde el principio.</u>	
2.1 Cuando la radio llegó: catedrales del cuadrante.	34
2.2 El intercambio con las cadenas de radio.	42
2.3 Otras grandes estaciones.	45
2.4 La radio se especializa.	55

3. Estaciones tropicales.

3.1 En el radio, lo importante es vender. SABROSITA 590.	61
3.2 La más vieja... AI.	64
3.3 Las grandes, grandes estaciones tropicales: RADIO ONDA	65
y la TROPIQ	71
3.4 Otros casos de estaciones tropicales.....	76
3.5 Estaciones tropicales según la CIRT	78
3.6 Un balance actual.	81

4. Conclusiones. 83

5. Bibliografía. 89

INTRODUCCIÓN.

Este trabajo pretende ser una breve introducción al mundo de lo que conocemos como música tropical; aquí hago un recuento general acerca de los orígenes de dicha música, de la manera en que ésta se desarrolló a la par de la radio en la Ciudad de México y, finalmente se incluye un pequeño recuento de las estaciones más representativas que se han dedicado a transmitir la música tropical a través de sus frecuencias.

Cabe aclarar que este trabajo es más un recuento histórico que un análisis; dicho enfoque se debe a la escasez, al momento de realizar esta tesis, de documentos o trabajos previos donde se abordaran ambos temas; insisto en que la intención es hacer un primer acercamiento a lo que es la radio de música tropical de una manera meramente informativa y que pudiera servir de apoyo para futuros estudios y análisis del tema.

Elegí este tema fundamentalmente por dos cosas: el enorme gusto que tengo hacia dicha música y por el interés en la radio como un medio donde siempre he deseado incursionar.

Si quería titularme, tenía que trabajar algo que me gustara y que gozara al mismo tiempo; aprovechando y ¿por qué no?, podría ser el boleto de entrada al lugar donde me visualizaba trabajando en un futuro.

Desde niña me ha gustado la música tropical. Recuerdo, las mañanas de los domingos en un desayuno familiar: tamales de dulce, de esos rositas con pasas, papás y hermanos reunidos en la mesa y como ruido de fondo, la TropiQ. Escuchábamos mambos, cha cha chá, sones y una que otra cumbia, entre otras cosas. Recuerdo que esa música me producía sentimientos encontrados: alegría y ganas de bailar, pero al mismo tiempo mucha paz: se quedó dentro de mí como un recuerdo de momentos francamente felices junto con mi familia, momentos con fondo musical-tropical.

Con el paso del tiempo llegaron las fiestas y la oportunidad de bailar; nunca faltaban las cumbias, el mambo, uno que otro cha cha chá y por supuesto, la salsa.

Había por ahí, en la TropiQ, un programa de salsa que conducía Alejandro Zuarth y que yo escuchaba todas las tardes cuando regresaba de la prepa; una vez hizo un especial del grupo Niche y me gustó tanto esa música que me volví fanática de la salsa.

Muchas veces me imaginé conduciendo un programa de salsa como el que solía escuchar para poner a la gente a gozar y a bailar con esta música; quería regalarles, a través del radio, un poco de esa felicidad y de las emociones que me producía esta música.

Aprovechando que me gustaba la radio y me encantaba la música tropical, decidí entonces hacer mi tesis acerca de la radio de música tropical.

Gracias a este trabajo, he podido conocer el origen, los géneros y la base de esta música que tanto me gusta. También me dió la oportunidad de transportarme en el tiempo y conocer, a través de documentos históricos de la hemeroteca nacional, cómo era la radio y el país en general durante las décadas pasadas.

Pude conocer la manera de hacer radio tropical pero también una buena parte de sus vicios. Encontré a personas que comparten el mismo gusto por la música y la radio, de ellos he aprendido cosas valiosas no solo de esta música, sino de la vida misma. Este trabajo me ha dado la oportunidad de descubrir que la vida está hecha de muchas cosas que valen la pena y que nunca hay que correr porque las cosas llegan tarde o temprano.

Aún no ha llegado la oportunidad de trabajar en la radio pero se que algún día...

Ahora que se ha puesto de moda la música cubana (2000-2001) y que mucha más gente se ha acercado a ella, ya se encuentran muchos libros que hablan de la música tropical o de sus intérpretes; algunos textos son análisis muy serios respecto al papel que juega esta música en el ámbito social. Pero, al haber aparecido después de finalizada mi tesis, no considero pertinente incluirlos debido a que este trabajo terminaría siendo otro estudio totalmente distinto.

Espero que esta tesis cumpla con el objetivo de poder compartir con quien la lea, un poco de esa emoción, interés y gusto que siento por la música tropical o afrohispana de las Antillas y que les permita tener un rato agradable y divertido.

Gracias a todos los que me ayudaron: Rafael Figueroa, enorme persona; Roberto, maestro, gracias; Manuel Durán, gran persona, la experiencia; Alejandro Zuarth, para rescatar, es importante compartir, gracias; Papá, el Jefe siempre, gracias por haber despertado este gusto en mí y haber hecho posible todo lo que soy y a donde voy; Má, ni la poesía más bella es suficiente para decirte gracias por todo; Alvarillo, mi muro y Ulises, el niño, siempre vamos pa' lante; Chip's, Tio, Gordo, Negro, soy Su Jefa y los amo.

Ma. Antonieta Guevara Rojas.

ACERCA DE LA MÚSICA TROPICAL.

Es muy complejo dar una definición exacta a lo que es la *música tropical*. No sería correcto encasillarla solamente en aquella que viene del trópico, de la costa con sus palmeras, el clima cálido-húmedo, las playas, etc. Mucha de esta música se hace en ciudades que no son costeras ni tienen nada de trópico como Nueva York o México, y sin embargo la música que se produce ahí, también es música tropical.

"En México se emplea la denominación generalizadora de 'música tropical' para designar todo tipo de música (bailable por lo general) en la cual predomine la influencia negra o caribeña." ¹

Comúnmente se conoce esta música sólo como afrontillana, afro-latina o afro-americana; personalmente comparto el término de Rafael Figueroa Hernández quien la llama *música afrohispana de las Antillas* ya que, según él, "deja muy claro el origen y devenir histórico de este grupo de géneros que nació del encuentro (transculturación) de dos universos culturales en un lugar muy preciso del mundo: las Antillas de habla hispana, específicamente Cuba, Puerto Rico y República Dominicana." ²

Así pues, denominamos *música tropical* a aquella, hecha a partir de los elementos fusionados entre las culturas africana, europea y nativo-americana; esto es, que tiene como base las raíces africanas y el resto de sus influencias son españolas e indígenas.

Para fines del presente trabajo, se usarán los términos: *música tropical*, ya concebido en la radio durante de cadenas de los años 30 y 40 y que es la manera comercial y más común de llamarle a la *música afrohispana de las Antillas*, el segundo término a usar.

1. Yolanda Moreno Rivas, *Historia de la música popular mexicana*, México, CNCA-Alianza Editorial, 1989, pp. 236

2. Rafael Figueroa Hernández, *Salsa mexicana, transculturación e identidad*, México, ConClave, 1996, pp. 19.

La música tropical está compuesta por distintas formas musicales y bailables. Algunas de ellas son: bolero, clave, conga, contradanza, danza, guaracha, danzonete, guaguancó, pregón, rumba, son, y muchos más.

Cada uno de éstos, con sus rasgos característicos y su origen diverso pero todos, producto de la mezcla cultural española, africana y de los elementos característicos del lugar donde se desarrollaron.

En este trabajo, se abordarán únicamente aquellos que han tenido especial auge y han sido las más populares, especialmente en la radio de nuestro país: danzón, mambo, cha cha chá, cumbia y salsa.

El peso cultural de la música afrohispana de las Antillas.

A pesar de haber surgido como una mezcla de elementos pertenecientes a culturas de otros continentes, la música afrohispana de las Antillas tiene, en buena parte, valores característicos de los pueblos de América Latina, lo que la convierte en un objeto propio de la cultura latinoamericana.

La música tropical es un producto transcultural debido a la forma en la que se creó y ha evolucionado con el paso del tiempo. Antes del descubrimiento, América ya tenía creada su música y danzas; después llegaron de España y África cantos, bailes y músicas. Al fusionarse las tres, nació la música tropical y su forma final está dada en función de la tradición del lugar donde se adopte.

Rafael Figueroa cita a Fernando Ortiz para definir el término *transcultural* como el "proceso mediante el cual diferentes culturas se encuentran e influyen mutuamente dando como resultado la creación de una formación cultural inédita."³

Entendemos la *cultura* como el conjunto de modos de vivir y de pensar, creados, aprendidos y transmitidos por una generación a otra entre los miembros de una sociedad en particular.

3. Rafael Figueroa, *op. cit.*, p. 17.

"La cultura es aquello creado, formado y transformado; es el acto de esta transformación, el proceso de la actividad humana que se objetiva en los bienes culturales. Dichos bienes constituyen la provisión de la espiritualidad objetivada por la especie humana en el curso de la historia." ⁴

José Ferrater, en su Diccionario de filosofía, dice que la cultura podría definirse como aquello que el hombre hace, cuando se hunde para sobrenadar en la vida, pero siempre que en este hacer se cree algún valor. "La cultura debe ser, en última instancia, lo que salva al hombre de su hundimiento, una salvación que no debe ser 'excesiva', porque el hombre se pierde en su propia riqueza, y su propia cultura, vegetando tropicalmente en torno a él, acaba por ahogarlo." ⁵

En México se retoma el origen cultural de la música Afrohispana de las Antillas a raíz del auge de la llamada salsa de New York en nuestro país durante la década de los sesentas; "al grito de 'la rumba es cultura', inició un rescate de la música cubana (llámese rumba, llámese son) ahora bajo el nombre de *salsa*," ⁶ este movimiento respaldado por algunos integrantes de la élite intelectual como Froylán López Narváez, y músicos como Pancho Cataneo y Pepe Arévalo, entre otros.

Con este movimiento se logró atraer la atención de la comunidad intelectual; Pepe Arévalo dice al respecto: "se acabó aquel concepto erróneo de mucha gente de que la rumba, el cha cha chá y el mambo eran para cabaretuchos y lugares de mala muerte porque, los que realmente hicieron el movimiento, fueron los de la clase media y alta." ⁷

4. Nicola Abbagnano, *Diccionario de filosofía*, México, Fondo de Cultura Económica, 1980.

5. José Ferrater Mora, *Diccionario de filosofía*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1975. pp.391-392.

6. Rafael Figueroa, *op. cit.* pp. 86-87

7. Rafael Figueroa Hernández, *Pepe Arévalo. El Gran León*, México, CNCA, 1997. p. 53

*"Mamá yo quiero saber
de dónde son los cantantes,
que los encuentro galantes
y los quiero conocer
con su trova fascinante
yo me la quiero aprender..."
Miguel Matamoros.*

RAICES DE LA MÚSICA TROPICAL.

Por tradición, el país que ha aportado mayores elementos a la música tropical es Cuba. "Debido a la riqueza musical de la isla, presenta un equilibrio más logrado de ingredientes españoles y africanos que cualquier otro país latino; esto es, sus formas musicales tienen un origen más diáfano, tan bien fusionado que no ha cambiado con el paso del tiempo, además de ser los mismos cubanos, los que aportan los instrumentos y las estructuras rítmicas base para este tipo de música."⁸

Otro factor que contribuye a hacer de Cuba, la principal cuna de la música tropical, es su situación geográfica. La isla fue un centro estratégico en el Golfo de México; era, desde la llegada de los europeos, la llave y el asentamiento de los migrantes europeos que deseaban acceder al Norte y Centro de América.

Debido a su posición como encrucijada de rutas marítimas, Cuba recibía muchos elementos culturales del viejo continente con lo que se generó una cultura multirracial o multicultural que, de una u otra manera, tendrían alguna repercusión en la formación de su música.

En un principio, con la llegada de los españoles, la música en la isla tuvo un desarrollo muy pobre debido a que prácticamente sólo en las iglesias existía la posibilidad de cantar. Cuba era una tierra que prometía riquezas y fortuna a los recién llegados colonizadores y había que poner toda la atención en que estas

8. John Storm Roberts, *El toque latino*, México, Editores Asociados, 1982. p. 14.

promesas se cumplieran de tal forma que tanto los indios como los esclavos, y desde luego los españoles mismos, estaban casi obligados a centrar toda su atención en el trabajo, lo que daba a la música un lugar realmente poco importante .

Pese al lento desarrollo inicial de la música cubana, cabe decir que con los conquistadores y aventureros españoles venían pocos músicos. Bernal Díaz del Castillo registra solamente a tres: un cantor, un vihuelista (*instrumento de cuerdas parecido a la guitarra*) y un tañedor de vihuela y de viola. Además de ellos, venían músicos militares y la misma tripulación que entonaba cantos tradicionales de la Península llamados *romances andaluces* y que son una de las aportaciones españolas más importantes a la música cubana.⁹

Los cubanos adoptan desde muy temprano estos romances andaluces, convirtiéndolos en el *romance* que sería parte esencial de su folklore. Tanto que en nuestros días se sigue cantando principalmente entre los guajiros (campesinos cubanos). *El romance* es una narración de algo que va acompañado de una melodía y se canta a manera de aleluyas.

La música cubana también debe a los españoles el aprendizaje de los instrumentos europeos; los primeros músicos de la conquista trajeron sacabuches (trombón), arpas, vihuelas, dulzainas (instrumento parecido a las gaitas), y las chirimías (instrumento parecido al clarinete) que se tocaban en México durante los banquetes y en las "alegrías" públicas en las que se celebraban acontecimientos fastos.

Por otra parte, los españoles que arribaban a Cuba no trajeron mujeres por lo cual se amancebaban con las indias, dando por resultado el nacimiento de los *mestizos*. Las madres indias que arrullaban a sus hijos seguro que no les cantaban tonadas y coplas españolas; esos niños dormían con los cantos de sus madres que se transmitían por vía oral de generación en generación hasta quedar grabadas

9. Alejo Carpentier, *La música en Cuba, México*, Fondo de Cultura Económica, 1972.

en páginas pautadas y perpetuar así las ideas y la dulzura aborigen.¹⁰

Éste es un ejemplo de cómo la música de los nativos de la isla no se perdió sino que fue pasando de generación en generación, adoptando nuevas formas al fusionarse con elementos de otras culturas.

Se dice que los indios de Cuba eran adictos a la música y sus actos que, lo mismo de guerra como los dedicados a los dioses, eran a base de música, bailes y cantos, costumbres que nunca se perdieron del todo sino que se fueron modificando y fusionando con las costumbres, bailes, instrumentos y cultura en general de los españoles primero, y los africanos posteriormente.¹¹

El cronista Gonzalo Fernández de Oviedo habla de una forma musical llamada areíto, que practicaban los indios taínos que habitaban la isla cuando la llegada de los españoles, con la cual rememoraban las cosas y que es, sin lugar a dudas, uno de los primeros antecedentes de la música tropical.

Alejo Carpentir narra al areíto en *La música en Cuba*: "Tenían estas gentes la buena y gentil manera de rememorar las cosas pasadas e antiguas; esto era en sus cantares y bayles, que ellos llaman areyto, que es lo mismo que nosotros llamamos baylar cantando... E por más extender su alegría e regocijo, tomábanse de las manos algunas veces, e también otras trabábanse brazo con brazo, ensartados o asidos mucho en rengle (o en corro a sí mismo), e uno de ellos tomaba el oficio de guiar (o fuese hombre o muger), y aquél daba ciertos pasos adelante e atrás, a menra de un contrapás muy ordenado; e lo mismo (o en el instante) hacen todos, cantando en aquel tono alto o baxo que la guía los entona, e como lo hace e dice, muy medida e concertada la cuenta de los pasos con los versos o palabras que cantan. E

10. Elena Pérez Sanjurjo, *Historia de la música cubana*, República Dominicana, Editora Corripio, 1986. p. 306.

11. *Ibid.*, p.305.

así, como aquel dice, la multitud de todos responde con los mismos pasos e palabras, e orden; en tanto que le responden, la guía calla, aunque no cesa de andar el contrapás. E acabada la respuesta, que es repetir o decir lo mismo que el guiador dixo, procede en continente sin intervalo la guía a otro verso e palabras que el corro e todos tornan a repetir; e así sin cesar les dura esto tres o quatro horas y hasta que el maestro o guiador que les danza acaba su historia, y a veces les dura desde un día hasta otro".¹²

A los indios de Cuba, los colonizadores no les enseñaron el canto cristiano. Ellos mismos con el tiempo fueron componiendo sus propios cantos religiosos y son precisamente en areítos, las primeras composiciones cristianas de los indios cubanos.

Estos nativos mezclaban sus cantos con un tambor idiófono que responde al mismo principio que los clásicos troncos ahuecados y resonantes, conocidos por muchos pueblos del África, de América del Sur y de Oceanía. A este tambor se unían unos cascabeles muy sutiles hechos de madera, muy artificiosamente, con unas piedrecitas dentro. Este tipo de forma musical se conserva hasta ahora, modificado desde luego, pero es un principio básico de los ritmos tropicales.

"De sus instrumentos se sabe que los más usados fueron los rítmicos, como atabales y el mayohuacan, tambores hechos de maderas huecas. Tenían también flautas hechas de caña y huesos de animales, bejucos y guamos que eran unos caracoles marinos cercenados por un extremo quedando como una bocina."¹³ Los únicos instrumentos aborígenes que han perdurado, son las *maracas* y el *guiiro*, similares a otros existentes en el África y que los negros traídos a Cuba, por lo mismo, adoptaron fácilmente.¹⁴

12. Alejo Carpentier, *op. cit.*, p.28.

13. Elena Pérez, *op. cit.* p. 307.

14. Alejo Carpentier, *op. cit.* p. 31.

Actualmente, la música de los llamados guajiros, que son las personas que nacen y viven en los campos de Cuba, se puede observar que toda ella está influenciada por lo español. Los guajiros viven en casas llamadas bohíos y en sus fiestas, acompañan el canto y el baile con la guitarra, instrumento que trajeron consigo los españoles.

En cuanto a la parte negra, hay que decir que los africanos empezaron a llegar a Cuba en 1513 y con ellos trajeron sus tradiciones, ritos religiosos y costumbres de las diferentes regiones de donde ellos venían, además de un genio musical innato.

Entre los grupos que procedían de distintas partes del África, estaban los Dahomey o Dajomé, los Carabalí, los Conga y los Yorubas o Nagós, conocidos en Cuba como Lucumí; de modo que la fuente rítmica procede de diversos tipos de tambores y otros instrumentos según la tribu o región a que pertenecieran.

La condición de los africanos se tornó realmente agobiante cuando la trata de esclavos quedó organizada como negocio de gran rendimiento y se constituía una burguesía criolla para la cual el trabajo del esclavo era garantía de bienestar y base de todo un sistema económico.¹⁵

Sólo algunos acontecimientos como calamidades públicas, epidemias, huracanes, incursiones de piratas, carencias y penurias daban al negro una mayor categoría humana; algunas veces tenían actos de heroísmo; otros eran ilustres, realizaban curas milagrosas, etc., todo esto hacía más estrecha la convivencia entre negros y blancos.¹⁶

Los negros en el fondo continuaban con su devoción a los dioses del Africa a pesar de que la iglesia cristiana ejerció una atracción sobre ellos desde el primer momento. "El africano no encontraba elemento alguno por el cual ambas potencias

15. Alejo Carpentier, op. cit. , p. 37.

16. Ibid., p.38

no pudieran convivir en buena armonía; más aún, por el proceso de sincretismo muchas divinidades cristianas fueron a enriquecer el panteón africano sustituyendo con sus imágenes las de las antiguas representaciones antropomorfas y zoomorfas conservando bailes y música característicos de sus rituales.”¹⁷

La importancia de las celebraciones de los negros radica en que en ellas guardaban el inmenso caudal rítmico que poseían. Desde 1839 se concedió a los esclavos la posibilidad de cantar y bailar sus danzas al estilo y usanza de su país de origen, en los días de fiesta, pero siempre vigilados por los mayores de la finca en que trabajaban, y no se les permitían esclavos que trabajaran en otros cabildos, acudir a las fiestas.¹⁸

Cuando se permitió a los esclavos dichas celebraciones, empezó a aparecer lo que se conoce como comparsa o conga: grupos organizados en una cola acompañada por cantos y ritmos de tambores, y los bailarines marcando el ritmo con movimientos de sus cuerpos.¹⁹

Ya para 1902 estas comparsas eran usadas por políticos para sus campañas electorales. Más tarde pasaron a los salones de baile populares, y entonces se hacía una cola que recorría el salón al ritmo de los tambores y cantos. “Este tipo de baile se llegó a bailar en Estados Unidos y París pero cambiadas y adaptadas a un ambiente más elegante.”²⁰ Así es como los tambores, que habían salido a la calle desde el siglo Xvi, se mezclan con el romance español.

Hubo otro tipo de manifestación de la música negra. Desde un principio, la música fue el elemento que atrajo a los negros a las iglesias ya que eran las únicas salas de conciertos; algunas veces los negros cantaban y usaban el güiro por la escasez de instrumentos y por los pocos músicos que había en Cuba.²¹

17. Ibid., p. 39

18. Elena Pérez, op. cit. p. 320

19. Ibidem.

20. Ibid. p. 321

21. Alejo Carpentier, op. cit. pp. 40

Debido a la escasez de ejecutantes capacitados, la profesión de músico excluía tácitamente la posibilidad de una discriminación racial. Todo aquel que fuera conocedor de algún instrumento musical o de cualquier cosa que tuviera que ver con el arte musical, automáticamente tenía la oportunidad de desarrollarse como músico y aportar elementos para la formación de lo que sería la música cubana; los negros comenzaron a ganar terreno aquí debido a su riqueza musical innata y a que no se les permitió desarrollarse en otros ámbitos.

Con el nacimiento del teatro en Cuba, se da un nuevo impulso al desarrollo musical en la isla. En 1573, el obispo Vara Calderón pidió que se "sacara una danza" con motivo de la fiesta del Corpus. Con esta oportunidad el pueblo comenzó a construir danzas que llegaron a adquirir tal importancia y calidad que, cinco años después, quedó decretado que "haya una obra buena y de regocijo para solemnizar las fiestas."²²

En un principio este teatro formado por danzas sólo se hacía con pífanos (flautas agudas) y tambores de la guarnición, así como una que otra guitarra y chirimía (flautas de madera). Con el tiempo las obras-danzas iban cobrando mayor lucimiento a medida que transcurrían los años debido a que se incorporaban danzas mejor trabajadas, personajes y figuras que representaban ángeles, demonios o animales; se llevaban bustos de santos y algunos de éstos iban ya precedidos de cantos, tamboriles y sonajas africanas.²³

Así pues, el negro tendría la oportunidad de asimilarse melodías de la Península, aportando a su vez un elemento de enriquecimiento rítmico y percusivo. Con el transcurso del tiempo fueron surgiendo variaciones de danzas y ritmos musicales gracias a la fusión entre lo indio, lo español y la grandeza musical y dancística de los africanos.

22. *Ibid.*, op. cit. pp. 53- 54

23. *Ibid.*, p. 55

La riqueza rítmica de las orquestas cubanas reside básicamente en la calidad y uso de sus percusiones tocadas por negros. La influencia negra se encuentra en el abundante uso de la percusión que cuenta con sonajas, güiros, cascabeles, botijas, tamboriles, triángulos, cencerros, marímbula, campanas y todo tipo de tambores.

Los tambores africanos no se tocan para sacarles un ruido caprichosamente como muchas personas piensan. Algunos tienen una afinación determinada, la cual se les fija con calor (candela), ya que entonces no existían las llaves que hoy conocemos en los tambores modernos.²⁴

Otra aportación, igual de importante y valiosa, es el uso del cinquillo que es un ritmo puro africano, presente en gran cantidad de música latina y en el constante empleo de la síncopa (nota emitida en un tiempo débil y continuada en uno fuerte).

Las danzas también son producto de la fusión cultural y van ligadas al desarrollo de la música; algunas tienen como antecedente los bailes de la península europea que se enriquecían con gestos y figuras de origen africano. Otras eran danzas africanas sin el carácter ritual y otras tantas creadas por los pueblos de América.

Así pues, se crea el tango²⁵ que desde sus inicios estuvo acompañado por las primeras contradanzas publicadas en la Habana en 1803, y también por guarachas muy anteriores;²⁶ también se crea la habanera, baile muy parecido al tango.

Nacen también danzas más aceleradas derivadas directamente de las africanas como el chuchumbé, la rumba y posteriormente el zapateo que todavía se baila.

24. Para más información acerca de los tambores, se puede consultar Elena Pérez, *op. cit.* p. 316.

25. A mediados del s. XIX Bachiller y Morales da formalmente el nombre de tangos a todas las danzas callejeras de esclavos., aunque este nombre, relacionado igualmente con los esclavos, aparece desde el S. XVII.

26. Alejo Carpentier, *op. cit.* p 62.

Una vez establecidas las colonias después de la Conquista y con la trata de esclavos administrada por los españoles, se formaron grupos sociales con rasgos parecidos en diferentes partes de América como los guajiros en Cuba, los jíbaros en Puerto Rico y la República Dominicana, los llaneros en Colombia y Venezuela, los jarochos en Veracruz;²⁷ entre otros.

Esto permitió que nacieran los diferentes formas musicales que, con el tiempo, caracterizarían la cultura de cada uno de dichos grupos; el tango en Argentina, la samba en Brasil; el reggae en Jamaica; el guaguancó, la rumba, el danzón, el son y otros en Cuba.

Aunque México no es creador de algún ritmo afrohispano de las Antillas, siempre se ha alimentado de esta música y la ha sabido reconocer como un pariente muy cercano a la que recibe sin necesidad de protocolo alguno.²⁸ "Circunstancias geográficas, políticas y económicas condujeron a que la comunicación entre las Antillas de habla hispana y México fuera un fenómeno cotidiano, primero a través de las regiones geográficamente más cercanas como Yucatán y Veracruz y después directamente con el centro de la República y a través de él con todo el resto de la población mexicana."²⁹

Para fines de este trabajo, abordaremos solamente los géneros más aceptados en nuestro país y que se han explotado comercialmente en la radio. Así pues, está el danzón desde la primera década del siglo; el son que llegó a México en los veinte; el mambo, que floreció en nuestro país durante los cuarenta; el chachachá de los cincuenta; la cumbia en los sesenta y la salsa de los setentas hasta nuestros días.

27 Rafael Figueroa, *op. cit.*, p. 28.

28. *Ibid.*, p. 35.

29. *Ibidem.*

*iHey Familia,
Danzón dedicado a...!*

El danzón.

El danzón es un baile de salón que ha permanecido por más de 80 años en el gusto de la gente. De este baile se derivan otros como el mambo y el cha cha chá.

Su origen se remonta al s. XVII en Inglaterra donde había una tradición musical que se bailaba en el campo llamada *country dance* y consistía en música tocada por pequeñas bandas de viento de procedencia militar regidas por un timbal que animaba un baile de figuras y cuadros colectivos.³⁰ Este baile se exportó al resto de Europa gracias a la actividad mercantil británica.

Al llegar a Francia, la *country dance* se arraigó entre los comerciantes y medianos propietarios terratenientes galos quienes, con el paso del tiempo le llamaron *contre dance*. Era tal su aceptación que la *contre dance* compitió contra los ritmos nacionales franceses pero nunca pudo ascender en la escala social de este país; Alejo Carpentier dice a este respecto que los cortesanos franceses rechazaron la *contre dance* porque provenía de plebeyos y porque no ofrecía ninguna dificultad coreográfica.

La burguesía francesa, al querer vestirse y bailar como la aristocracia, introdujo elementos propios de los bailes aristocráticos tales como las cadenas, paseos, hileras y hasta figuras menestrales como lanceros y bastoneros.

La *contre dance* llegó a América a finales del siglo XVII cuando los colonizadores franceses fueron a establecerse a Santo Domingo poniendola de moda en ese país. Los esclavos de las plantaciones azucareras asimilaron la *contre dance* de las fiestas de sus esclavizadores y lo empezaron a bailar. Carpentier advierte que debido a la solemnidad versallesca y en su carácter colectivo de

30. Angel Trejo, *iHey, familia, danzón dedicado a...!*, México, Plaza y Valdés, 1993. p. 9

origen, es que el negro antillano encontró los elementos "mágicos" que le cautivaron de la *contre dance*. Los negros enlazaron este nuevo ritmo a su tradición musical africana primero, bailandola con más libertad y de manera más alegre; luego, introduciendo en ésta el ritmo propio de los tambores rituales de Africa: el cinquillo.³¹

El cinquillo es una figura rítmica basada en cinco golpes de tambor lentos por cinco acelerados; y es el cinquillo la pieza maestra con que años más tarde se integrarían la mayoría de los ritmos afrohispanos de las Antillas: el danzón, el merengue, la rumba, etc.³²

De esta forma la *contre dance*, que había sumado al timbal y los instrumentos de metal la suavidad del violín, el bajo, el violoncello y la viola, sufrió una vital transformación que con los años la llevaría a convertirse en el danzón.³³

Cuando llegó la inmigración francesa procedente de Santo Domingo a Cuba, con motivo de la revolución y levantamiento de los esclavos negros en 1793, la *contre dance* contagió de inmediato a los negros y mestizos cubanos y derivó, en muy corto tiempo, en la promoción de una música bailable que los nativos denominaron *contradanza*.

De ésta nació el danzón y se convirtió en un baile de expresión popular. Se habían desechado la solemnidad y la dificultad de los cuadros, figuras, paseos y cadenas; este era un baile más lento, más alegre y más vulgar, que no compatibilizaba con los giros rápidos y estirados de la *contradanza*.³⁴

Para la mitad del siglo XIX este baile denominado danzón había alcanzado tal popularidad entre las clases medias y bajas de Cuba, que ya se hacían certámenes en ciudades importantes como Matanzas, Guantánamo y la propia Habana.

31. Ibid. p.12

32. Ibidem.

33. Ibidem.

34. Ibidem.

Fue Miguel Faílde y Pérez quien compone el primer danzón y que tituló *A las alturas de Simpson*, en éste logra una pieza musical de 16 compases que se desarrolla a un ritmo más lento y suave que la contradanza.³⁵ Faílde se considera el padre del danzón porque logró musicalizar una coreografía que su pueblo había creado a partir de una música importada.³⁶

Este nuevo ritmo tuvo colaboraciones de diferentes músicos. José Urfé, por ejemplo, le dio al danzón la libertad que aún conserva; Aniceto Díaz lo innovó introduciéndole voz para crear el danzonete o danzón cantado.

El danzón era mucho más que música bonitaailable: para el pueblo cubano fue también un vehículo de expresión popular que funcionó como periódico oral, como cartelera de anuncios publicitarios y como pasquín político revolucionario.

Durante la guerra de independencia contra España, el danzón se usó para transmitir proclamas que buscaban mover al pueblo cubano contra el viejo y obsoleto colonialismo europeo. Al triunfo de la República, hubo danzones que hablaban del acontecimiento revelando un claro contenido político.

El danzón se mantuvo como baile nacional por muchos años pero en 1916 se empezó a debilitar su auge coincidiendo con la llegada a Cuba de la primera compañía de negros norteamericanos con su "jazz band" y con la vivacidad de sus bailes lo que trajo por consecuencia que el gusto del público se tornara en favor de esa nueva corriente por la inquietud de imitar a los americanos.³⁷

"Como todo en este mundo tiene sus cambios y nada perdura, para fines del año 1920 ya resultaba que el baile de moda lo era el Son oriental, por lo tanto en esas distintas controversias humanas el Danzón quedó destronado completamente."³⁸

35. *Ibid.* p.17.

36. *Ibid.*, p.p. 18-19

37. Elena Pérez, *op. cit.* p. 349.

Aunque el danzón nació en Cuba, se convertiría en un ritmo multinacional que hasta hoy sigue vigente en todo su apogeo. Uno de los pueblos que fue más cautivado por los dulces sonos del danzón, es México; país al que puede considerarse como su segunda patria.

El danzonero Consejo Valiente Roberts, mejor conocido como *Acerina*, tiene una frase que para él, define la procedencia de esta música: " El danzón nació en Cuba pero se baila en México." ³⁹

38. Ibidem.

39. Angel Trejo, op. cit., p.27.

*Son de la loma
o son de Santiago...*

El Son Cubano.

El son es un género de canción anecdótica que surgió a finales del siglo XIX entre los campesinos de la provincia de Oriente de Cuba. Quizá el son es la forma más antigua y, con toda certidumbre, la más clásica de lo afrocubano; es casi un balance perfecto entre los elementos hispánicos y africanos.⁴⁰

Aparece en La Habana por ahí de 1917 cuando, en ese entonces, el danzón era el baile nacional. Aunque tiene los mismos elementos que el danzón, el son es diferente en su forma y gracias a él los instrumentos africanos salieron a animar las orquestas típicas, explotando el enorme caudal rítmico que trajeron los esclavos y que no se usaba entre los grupos de músicos hasta entonces.

Así pues apareció el bongó, la marímbula, la quijada, los timbales criollos, los cencerros, la botijuela (vasija ancha de barro que suena como tuba), el diente de arado; pero además de todos estos medios ruidosos también se sacan efectos con las palmadas, sin faltar el güiro y las maracas.⁴¹

Los instrumentos se sustituyen; el contrabajo entra en vez de la botija (vasija que suena como tuba) y la marimba, los grupos se llaman ahora *sextetos*. Cuando se agrega una trompeta por influencia de las bandas de jazz, los grupos de soneros cambian su nombre a *septetos*.

La forma del son consiste en la repetición de un estribillo de cuatro compases que desde los principios se le llamó "montuno" el que se cantaba a coro respondiendo a un solista.⁴²

40. Storm Roberts, *op. cit.* p. 295.

41. Elena Pérez, *op. cit.* p. 358.

42. *Ibid.* 359.

"Repudiado en un principio por la burguesía, el son se ve marginado a los barrios negros de La Habana. Pero paradójicamente serán primero los clubes de blancos quienes lo acogen ya que la sociedad de 'negros finos' desapruueba esta música 'demasiado' africana para su gusto, que puede desacreditarlos frente a la alta sociedad."⁴³

Su llegada a la capital de la isla, coincide con la de las bandas norteamericanas de jazz que también ponen de moda el *fox trot* conquistando a la gente debido a la vivacidad de sus bailes desarticulados que nada tienen que ver con la formalidad del danzón bailado hasta entonces.

Junto con la moda de bailar *fox trot*, también se populariza el son oriental; los soneros empiezan a tocar los ritmos norteamericanos y los músicos gringos aprenden el son; esto resulta una ventaja porque así sale de Cuba y se da a conocer al resto de América y Europa.

Hacia finales de los años veinte, las disqueras norteamericanas contratan a los grupos de son más importantes como el Sexteto Boloña, el Sexteto Habanero, el Sexteto Occidente y el Septeto Nacional. El éxito de las primeras grabaciones propician el ascenso social de este género musical. Los blancos se lo apropian y conquista también a la alta clase social negra.⁴⁴

Cuando el son entró triunfalmente en los Estados Unidos y Europa, le abrió el camino a la rumba, la conga, la guaracha y el guaguancó en todos los cabarets y centros nocturnos. La música cubana se ponía de moda.

Uno de los más famosos soneros es Ignacio Piñeiro, director del Septeto Nacional y autor de "Échale salsita", que sirvió para que el compositor norteamericano de música clásica, George Gershwin, compusiera su "Obertura Cubana".

43. Isabelle Leymarie, *La música latinoamericana, ritmos y danzas de un continente*, Barcelona, Ediciones Grupo Zeta, colecc. Biblioteca de Bolsillo. Claves, 1997, p. 37

44. *Ibid.* p. 38.

Otra institución en el son, es el Trio Matamoros que con sus canciones impregnadas de savia oriental ("Son de la Loma", "El que siembra su maíz", "Lágrimas negras"), ha difundido el son por el mundo entero.

En cuanto a las grandes agrupaciones soneras más importantes, no se puede dejar de mencionar a la llamada "El decano de los conjuntos de América", La Sonora Matancera. Esta institución cubana, que originalmente se llamó La Tuna Liberal (1924), posteriormente fue Estudiantina Matancera, únicamente actuaban en bailes durante sus inicios (década de los veinte), y llegaron a compartir los escenarios con las agrupaciones más importantes de Cuba en ese momento: el Septeto Habanero, Septeto Boloña, Septeto Nacional, Trio Matamoros, Septeto Matancero y Septeto Pinareño

Fue durante la década de los treinta, época en la que la radio se expandía, cuando la agrupación decide cambiar su nombre por el se Conjunto Sonora Matancera. La fama de este ejército musical, traspasó las fronteras isleñas, gracias a Radio Progreso, donde todas las noches la Matancera ofrecía una hora de programación en la que estrenaba todas las obras que le ofrecían diversos compositores, formando parte de la época de oro de la música cubana que se desarrolló a mediados de los cuarenta y hasta finales de los cincuenta.

Entre los muchos nombres de personajes que han hecho historia participando con la Sonora Matancera están los cubanos Miguel de Gonzálo (1947), Alfredivo Valdés (1947), Celia Cruz (de 1950 a 1965), Manuel "Puntillita" Licea (1951), Miguelito Valdés (1951 y 1977), Vicentico Valdés (1953 a 1958), Celio González (1955 a 1965); así como el puertorriqueño Daniel Santos (de 1948 a 1953), el colombiano Nelson Pinedo (de 1953 a 1958), los mexicanos Emilio "el jarocho" Domínguez (1961) y Toña La Negra (1974) entre otros muchos, no menos importantes.

De sus éxitos, podemos nombrara algunos como "Tu voz", "El yerberito moderno", "Burundanga" (en voz de Celia Cruz); "Total", "Vendaval sin rumbo" (con Celio González); "Ay cosita linda", "Anoche soñé contigo" (Con Carlos Argentino) entre muchos otros éxitos más.

En un intento por resumir un poco la enorme historia de la Sonora Matancera (historia que aún no se termina de escribir), podríamos decir que en cifras la Sonora Matancera tiene y ha tenido:

- 75 años de existencia. * 1057 grabaciones originales.
- 46 cantantes de 9 nacionalidades han dejado su voz en el acetato. De ellos 11 mujeres (24%). Por aquí pasaron 26 cubanos (57%), 11 puertorriqueños (24%). Se incluyen también 2 colombianos (4%), dos argentinos y dos mexicanos. Ubicamos además a una haitiana, un venezolano, un uruguayo y un dominicano.
- 29 cantantes ha realizado coros. * 50 instrumentistas han actuado.
- 22 cantantes han sido acompañados en sus actuaciones sin llegar a grabar.
- 12 sellos disqueros han acogido sus grabaciones.
- 52 ritmos musicales han estado presentes en sus acetatos.
- 8 películas dan testimonio de su calidad musical.
- 29 países han visitado, varios en más de un ocasión.⁴⁵

A finales de los años treinta entra el apogeo del jazz latino representado principalmente por Mario Bauzá y Frank Grillo *Machito*, ambos músicos cubanos. Las llamadas big bands se ponen de moda en los cuarenta y para los años cincuenta llegarán el mambo y el cha cha chá.

Éste género musical ha sido cultivado e interpretado por muchas agrupaciones y solistas. Actualmente (finales de los noventa), gracias a compañías disqueras como la llamada Discos Corason, este género musical que había dejado de

45. Reseña Histórica de la Sonora Matancera en www.geocities.com/sunsetstrip/studio/9537

difundirse, está siendo promocionado comercialmente; el material que se vende es interpretado por tradicionales músicos cubanos y conserva la esencia, los instrumentos y todos los elementos del son original. Cabe mencionar que este material "nuevo" ha tenido gran aceptación en Europa, África y América.

*Mambo, que rico el Mambo,
Mambo, que rico e'...*
Dámaso Pérez Prado.

El mambo.

Durante los años 40 estaban de moda los ritmos norteamericanos como el *blues* y el *swing*, en tanto que la euforia por la música cubana como la conga, la rumba y la guaracha empezaba a quedar atrás.

A finales de estos años cuarenta, surge un nuevo ritmo llamado mambo que aunque nació de la inspiración de un músico cubano y pertenece musicalmente a la tradición cubana, fue en México donde se popularizó y "muchos nos atrevemos a decir que el mambo no se hubiera podido crear en otra parte."⁴⁶

El mambo causó furor en la sociedad mexicana pues iba muy bien con la época en que predominaba la vida nocturna y la atmósfera de fiesta colectiva entre los ricos, listos a festejar las ganancias desorbitadas que les propiciaba el régimen alemanista. Para el pueblo fue una oportunidad de sacudirse la desesperación que causaba la creciente dureza de la vida.⁴⁷

Aunque se considera a Pérez Prado como el creador del nuevo ritmo, parece que el mambo ya era conocido con anterioridad. Diferentes relatos pretenden explicar su origen. El que persiste se lo atribuyen a Orestes López, pianista, contrabajista y compositor de los años 30, quien creó un danzón cuya parte final la llamó "mambo", con un motivo sincopado similar al que se utiliza para un montuno. Poco después, en 1938, esta innovación fue adoptada por la orquesta de Antonio Arcaño, añadiendo una instrumentación en la que aparecían un piano y un cencerro.⁴⁸

Dámaso Pérez Prado creó un nuevo estilo de hacer música afrohispana de las Antillas, tomando elementos anteriormente existentes como las estructuras

46. Rafael Figueroa, *op. cit.*, p. 53.

47. *Ibidem*.

48 Yolanda Moreno, *op. cit.*, p. 241.

rítmicas que las adaptaba a su estilo pero él seguía ejecutando guarachas, sones montunos, boleros, etc. En resumen el mambo de Pérez Prado es un nuevo estilo de hacer música afroantillana.⁴⁹

Rafael Figueroa cita al director de orquesta Juan García Esquivel, quien respecto al mambo dice: "Comprendí la idea del mambo, porque Pérez Prado combina los efectos y las armonizaciones netamente americanas con un ritmo cubano y le dio en el clavo pues a nosotros los mexicanos nos gustan ambas cosas, las americanas y las cubanas."⁵⁰

Algunos calificaban al mambo como "música de salvajes" o digna de "arranque de carnavales" pero, no se daban cuenta de la cualidad más importante de la música del mambo: su modernidad, el uso del lenguaje armónico que nada tenía que ver con el danzón tradicional.⁵¹

El mambo causó sensación; la orquesta de Pérez Prado fue muy pronto solicitada en todos los clubes nocturnos. Pérez Prado y su mambo garantizaban una taquilla exitosa en los teatros de revista y en el cine.

En los años 47, 48 y 49 cantó con él, el que fuera el mejor cantante de música tropical en mucho tiempo: Beny Moré, *el bárbaro del ritmo*. Dámaso al contratarlo le dijo imperativamente: "Tú te quedas conmigo de ahora en adelante"⁵² pero solo serían algunos años y más de sesenta canciones grabadas. "La orquesta de Pérez Prado lanza el mambo con una orquestación que suena a dinamita, un cataclismo del ritmo; los vocales de Beny Moré van de lo sublime a lo increíble".⁵³

49. Rafael Figueroa, *op. cit.*, p. 53-54.

50 *Ibid.*, p. 54

51 Yolanda Moreno, *op.cit.*, p. 242

52 Gente Caribe, *Swing Latino*, Caracas, El Palacio de la Música, 1985, p. 135

53 José Manuel Gómez, *Guía esencial de la salsa*, Valencia, Edit. Máscara, 1995, p. 44.

"Beny era una llama ardiente y agitada, estremecida dentro de sí mismo, todo movimiento, poseedor de una garganta prodigiosa, de allí su apodo: *El bárbaro del ritmo*; logró conjugar con su voz el bolero-mambo, y el sabroso son montuno." ⁵⁴ Él fue su mayor exponente y cultor del frenesí de los amantes de este ritmo. Su mambo más conocido: "Bonito y sabroso".

La RCA vendió miles de discos con el nuevo ritmo que ya se comenzaba a solicitar en países sudamericanos y en los Estado Unidos. Los títulos de mambo se sucedían unos a otros; después de "Rico mambo", vinieron mambos universitarios, politécnicos y hasta numerados, cual si se tratase de música clásica. Pérez Prado, junto con Tongolele, se convirtieron en la figura máxima del espectáculo.⁵⁵

"En su orquesta, doce músicos filarmónicos que hacen sonar a sus instrumentos, como si fueran cincuenta. En primer plano, la exuberante anatomía de las *Dolly Sisters*, que bailaban con una sincronización pocas veces vista, hacían contrapeso a la docena de feos. Y por un extremo o al frente, o donde le viniera en gana, Pérez Prado, dirigiendo con las manos, con la cabeza, con los pies y con el extraño sonido gutural que a la postre le diera tanta fama." ⁵⁶

A fines de los años 50 había terminado el apogeo del mambo. Sin embargo, aún se componían guarachas-mambo, bolero-mambo y danzones-mambo. El mambo se seguía tocando junto con danzones y ritmos norteamericanos, convertido en un ritmo más. Sin embargo, muchos compositores trataron de crear un ritmo nuevo, capaz de lograr la popularidad y el éxito de Pérez Prado.

De estos intentos sólo sobresalió el cha cha chá, que trajeron los cubanos Enrique Jorrín y Ninón Mondéjar.

54. *Gente Caribe*, op. cit., p. 137.

55. Yolana Moreno, op. cit. p. 242.

56. Hector Madera Ferrón, "...Y el mambo venció a swing!", en *Claridades*, 22 de Julio de 1979, p.25.

*Las clases del cha cha chá,
las vamos a comenzar;
aquí se enseñará,
el baile del cha cha chá.
Ramón Marqués.*

El cha cha chá.

El cha cha chá se desarrolló alrededor de 1953 y es también de origen cubano. Unos cuantos dicen que el cha cha chá derivó de la segunda acción del danzón, algunos otros que es un mambo lento. Algunas veces se le llamó mambo doble.⁵⁷

A comienzos de los años cincuenta, en La Habana, Enrique Jorrín, miembro de la charanga Orquesta América, empieza a simplificar el ritmo del mambo en sus composiciones creando un nuevo ritmo que se llamaría cha cha chá.

Este nuevo ritmo empezó a introducirse en las orquestas populares de Cuba desde el año de 1940, especialmente por Antonio Arcaño. Pero se le atribuye mayormente el triunfo del cha cha chá a Enrique Jorrín que escribió una buena parte de ellos, buscando el ritmo que realmente se adaptara a su idea de facilitar los pasos al bailaror.⁵⁸

Al cha cha chá se le llama así por el sonido onomatopéyico que produce al ser bailado. Enrique Jorrín, el inventor de este ritmo que sigue haciendo bailar al mundo, explica que "en un lugar muy famoso en La Habana estaba en las calles de Prado y Neptuno, había un salón de baile en un segundo piso, que ya no existe; allí tocaba yo con mi orquesta; los bailarores de este lugar empezaron a cambiar el estilo de bailar al conjunto de mi estilo y empezaron a mover los pies con un ruido que dice cha cha chá."⁵⁹

57. Storm Roberts, *op. cit.* p. 282

58. Margarita Pérez, *op. cit.* p. 341.

59. Margarita García Flores, "El Cha- Cha- chá es un baile sin igual", en *Novedades* No. 324, 26 de agosto de 1979.

La característica del cha cha chá es que se produce una acentuación que dice: cha-cha-chá, uno, dos, cha, cha, chá y según se produce ese movimiento en el baile, la música incita a que se diga cha-cha-chá. Cuando se mide esa célula con lo que es el baile, ve que coinciden exactamente.⁶⁰

Los grupos que empezaron a tocar este ritmo tenían el formato de la charanga francesa, similar al de los conjuntos que en el siglo pasado tocaban los ritmos en los que se gestó el cha cha chá: danzas, contradanzas, danzonetes y danzones.

La charanga dedicada al cha cha chá se integraba por una sección de cuerdas (2 ó 3 violines y 1 viola), una flauta solista, una sección de percusiones cubanas y 2 ó 3 cantantes que generalmente entonaban al unísono tanto las canciones como los coros.⁶¹

En México, el cha cha chá dominó la década de los 50, en cuanto a la música cubana se refiere. El furor causado por este ritmo hizo que músicos dedicados a otros géneros, empezaran a tocar el ritmo de moda. Tal es el caso de Ramón Marquez, quien no empleó una charanga sino una orquesta grande; una *jazz band*, con lo cual logró cierta originalidad. Marquez es autor de canciones clásicas dentro del cha cha chá como "Las clases del cha cha chá", "Rico vacilón" y "El mandarín".

60. *Ibidem*.

61. Fernando Mejía Barquera, "El cuadrante afrontillano", en *El Nacional*, 9 de septiembre de 1990.

*!! Cuum- bia !!***La cumbia.**

En la década de los años sesenta llegaron a México dos tipos de música que cambiarían el panorama de la música popular y aunque llegaron de partes diferentes, no fueron tan ajenas entre sí: por un lado estaba el rock que penetró con una fuerza inédita y, por el otro, la cumbia en manos de Carmen Rivero.⁶²

El rock se apoderó del gusto popular pero hubo grupos como la Sonora Veracruz y Lobo y Melón que lograron mantener prendida la flama de la música caribeña en México. Asimismo, la aparición del rockero Carlos Santana permitió que un mayor número de personas se interesara en los ritmos afrohispanos de las Antillas que utilizaba en su música.⁶³

Asimismo, la revolución cubana que derribó la dictadura de Fulgencio Batista, cambió la historia de la música cubana y su difusión por el mundo; por un lado, debido al bloqueo económico que los Estados Unidos le impusieron a la isla y por otro, a la posición que asumió el recién implantado gobierno cubano,⁶⁴ la tradicional música cubana se enmudeció por un buen tiempo dando paso a la trova con exponentes como Pablo Milanés, Silvio Rodríguez, Amauri Pérez, entre otros, y teniendo como característica principal, los contenidos políticos en sus letras.

La cumbia colombiana fue introducida formalmente a nuestro país por Carmen Rivero en 1964. Antes que ella, en la década de los 50, vino a México Luis Carlos Meyer, cantante de porros y cumbias pero quien no logró establecer este último género en el gusto de la gente. Desde entonces la cumbia tuvo, y sigue teniendo muchas modificaciones que van desde cumbia rockera hasta cumbia andina, pasando por la tecno cumbia y la cumbia rap.

62. Rafael Figueroa, *op. cit.* p.p. 68- 69.

63. *Ibid.*, p. 69.

64. Fernando Mejía, *op. cit.*

"Fue a mediados de los sesentas y durante los setentas que, surgieron un sin fin de intérpretes de la cumbia, había quienes la tocaban de manera casi ortodoxa (Carmen Rivero o Linda Vera) y luego la modificaron (Mike Laure y sus Cometas), hasta dejarla prácticamente irreconocible (Rigo Tovar, Javier Pasos o el Acapulco Tropical). Surgieron finalmente, híbridos como las rancheras y hasta cumbias rockeras, subgénero en el que sin duda, Rigo Tovar ha sido el más representativo."⁶⁵

En esa década de los sesenta, surgieron nuevas orquestas o ganaron popularidad las que ya existían anteriormente: Sonora Santanera, Sonora Maracaibo, Sonora Veracruz; Sonora América y Acapulco Tropical, todas copias de la Sonora Matancera. Pero en general, lo que parecía distinguir a todos estos grupos era un enfoque netamente comercial.⁶⁶ Por esto los ritmos cubanos quedaron relegados de los medios de comunicación, especialmente la radio, y confinados a ser tocados por los viejos soneros en cabarets y centros nocturnos.

Los grupos Sonora Santanera, Sonora Casino y Sonora Santiesteban desarrollaron un estilo entre tropical y arrabalero que tenía poco que ver con el Caribe y mucho con los barrios de la Ciudad de México.⁶⁷

Grupos de jóvenes trataron de crear un género nuevo con algo de tropical y algo de balada. *Los Ángeles Negros*, *Los Freddys*, *Los Babys* son algunos de los grupos que no llegaron a ser ni rocanroleros ni rumberos.⁶⁸

La cumbia trajo consecuencias nefastas para la música afrohispana de las Antillas en nuestro país; no tanto porque la cumbia tenga algo de malo sino por el uso que se le dio. Desde la aparición de "La rajita de canela" de Mike Laure, hasta Rigo Tovar, pasando por el Acapulco Tropical, la cumbia ha servido como un chivo expiatorio de un contubernio entre músicos y medios de comunicación en el cual se

65. *Ibidem*.

66. Yolana Moreno, *op. cit.*, p. 243.

67. Fernando Mejía, *op. cit.*

68. Yolanda Moreno, *op. cit.*, p.243

ha degradado sensiblemente la calidad de la música popular producida en México.⁶⁹

Como ya se mencionó al principio de este apartado, el rock y la cumbia se relacionaron ya que, según lo citado por Yolanda Moreno, "los conocimientos limitados de algunos músicos de rock que no pudieron enfrentarse a las estructuras complejas del son cubano, tuvieron que contentarse con ejecutar cumbias, muy mal tocadas por cierto."⁷⁰

Rafael Figueroa escribe: "es preciso apresurarse a apuntar que esasseudocumbias por algunos llamadas "Acapulco Tropical" en honor a un grupo que vendió millones de discos, son un híbrido perpetrado por tráfugas del rocanrol que por angas o por mangas decidieron refugiarse en la música afrontillana-colombo-panameña. (...) En realidad, tener una imagen clara del fenómeno cumbiero obliga a retroceder en el tiempo y tomar nota de la gran cantidad de conjuntos que, por hambre, por lavados de cerebro o por simple afán de figurar, dejaron el inclemente mundo del rock para lanzarse al chuntatachún guapachoso."⁷¹

"Originalmente el género fue aprovechado por grupos rumberos como los Wawancó y Lobo y Melón. Aparentemente, estos músicos resultaban demasiado finos y el público - esa manada de bestias- se mostraba mejor dispuesto para acoger versiones simplificadas por roqueros descarriados. Así pues, encontrar los antecedentes del rigotovarismo obliga a fijarse en Mike Laure y sus Cometas - quien conoció varios años de auge gracias a diversas cumbias: "La rajita de canela", "La cosecha de mujeres", "Tiburón a la vista" y "La banda borracha", así como en otros menos afortunados entre quienes cuentan los teenagers ("Cumbia popular", "La tabaquera"), Paco Cañedo ("El orangután"), Los Llopis ("La pollera colora´) y Toño Quirazco (lo que se terciara)."⁷²

69. Ibidem.

70. Ibid., p. 70.

71. Rafael Figueroa, op.cit. p 70.

72. Ibidem.

De esta manera, rock y cumbia se enseñorearon sobre el ambiente musical de México y dejaron pocos resquicios para la música caribeña de calidad que se había venido practicando en nuestro país. La cumbia, desde esta época, se apoderó del ambiente y su fantasma recorrería además de buena parte del país, también permanentemente, las oficinas de las disqueras que en no pocas ocasiones, con buenas o malas artes, obligaron a buenos grupos afrontillanos a grabar cumbias de la peor ralea. La buena música y la esperanza, empero, perviven.⁷³

73. Rafael Figueroa, *op. cit.* p. 71.

*"Salsa, somos salseros
reconocidos en el mundo entero..."
Machito.*

LA SALSA.

Como consecuencia del triunfo de la revolución cubana en 1959 y el establecimiento del nuevo régimen independentista, Estados Unidos rompe sus relaciones diplomáticas con Cuba. Cuando Castro anuncia abiertamente simpatizar con el marxismo, numerosos músicos cubanos emigran a Estados Unidos y popularizan su música. En tanto que los músicos latinos de Nueva York, ahora privados de sus contactos cubanos, vuelven la mirada hacia los ritmos puertorriqueños y afroamericanos en busca de inspiración.⁷⁴

Hacia finales de los sesenta, las minorías étnicas estadounidenses vuelven a cuestionar su marginalidad y reivindican sus derechos de plena ciudadanía. Esta toma de conciencia política y cultural lleva a los latinos neoyorkinos a volverse hacia un estilo de vida más auténtico y más próximo a sus raíces. Se valen entonces del son cubano y el *rhythm 'n blues* con sus letras en *spanglish* (argot que une el español y el inglés) para reflejar la realidad de los barrios.⁷⁵

Conocida con el nombre de *salsa*, esta nueva música exalta el amor, la musicalidad de la raza negra y la belleza de la patria (Cuba o Puerto Rico) y expresa la dureza de la calle, infestada de drogas y gangsters.⁷⁶

El nombre de salsa se da a las interpretaciones de los ritmos cubanos tradicionales - especialmente el son- a los que se han añadido algunos toques jazzísticos en ciertas armonías y en los solos de trompeta, saxofón, trombón, cuatro, percusiones y piano; este *nuevo producto* fue originado en Nueva York y exportado por la mercadotecnia estadounidense.⁷⁷

74. Isabelle Leymarie, *op. cit.* p. 82.

75. *Ibidem.*

76. *Ibidem.*

77. Mejía Barquera, *op. cit.*

Algunos importantes músicos como Celia Cruz y Tito Puente definen a la salsa como toda la música cubana y sus variantes bajo un nombre comercial, que vende.

"Esta Música Afrohispana de las Antillas maneja ese nombre al equipararse la buena ejecución musical con elementos gastronómicos y ya desde los albores del son, Ignacio Piñeiro tenía un número titulado *Échale salsita* en el que utilizaba a la palabra salsa como sinónimo de fuerza interpretativa." ⁷⁸

"El uso moderno que se le da parece tener su origen en la Venezuela de los años 60 cuando se comienza a llamar a toda la música de las Antillas de habla hispana como salsa (esto fue en el programa de radio "la hora de la salsa y el bembé) La palabra encuentra eco en la gente y después con el resonador tan importante que fue la comunidad latina de Nueva York, se expande por todo el mundo." ⁷⁹

Con el éxito de esta música, los latinos de Nueva York recobran los valores de identidad y orgullo. En un principio, Ray Barreto, Willie Colón, Eddie y Charly Palmieri, de origen puertorriqueño, y el flautista Johny Pacheco, nacido en Santo Domingo, son los principales exponentes de esta música.

Machito, Tito Puente y la cantante cubana Celia Cruz se unen a la corriente de la salsa y aparecen nuevas estrellas como los cantantes Pete *El Conde* Rodríguez, Cheo Feliciano, Justo Betancourt, Hector Lavoe e Ismael Miranda, capaces de improvisar las letras en vivo, siguiendo la tradición del son cubano.⁸⁰

El cantante panameño Rubén Blades con las letras de sus canciones ("Pedro Navajas", "Juan Pachanga", "Plástico", "Buscando América") saca la salsa del barrio neoyorkino, extendiendo su temática por toda América Latina. La influencia de la salsa en Venezuela, Colombia y en otros países de América Latina pone de relieve

78. Rafael Figueroa, *op. cit.* p. 19.

79. *Ibidem.*

80. Isabel Leymarie, *op. cit.* p. 83.

que la salsa no es únicamente una música de gusto sino una forma de expresión reconocida, una suerte de lengua franca que une a todo el universo afrolatino.

Esta música comenzó a llegar a México a mediados de los setentas, con grabaciones hechas por una compañía llamada *Fania*; la Fania es el nombre de la disquera que saca de los Estados Unidos a la salsa, comercializandola por el mundo entero. Sus fundadores son los músicos Larry Harlow, Johnny Pacheco y Jerry Masucci.

En el otoño de 1973, se llevó a cabo la que fuera la primera y más importante manifestación masiva de la salsa durante un concierto en el estadio de los Yankees de Nueva York; se anunció a un grupo de artistas bajo el nombre *The Fania All Stars* a quienes más de 40 mil personas coreaban sus canciones: ya eran conocidos y eran todo un éxito.

La Fania llegó a ser la referencia más importante en materia de salsa de tal manera que el público llegó a considerar que si un músico no pertenecía a este grupo, no podía llamarse salsero.

Actualmente, el fondo político de la salsa ha quedado atrás. Fue con la llamada *Salsa erótica* que esta música se hizo popular; la letra de las canciones y el ritmo másailable permitieron que la gente se identificara con ella y actualmente es el género afrohispano de las Antillas más comercializado.

LA MUSICA TROPICAL Y EL RADIO... DESDE EL PRINCIPIO.

Para poder determinar desde cuándo la música tropical se escucha a través de la radio en la Ciudad de México hemos de decir que, cuando la radio llegó a nuestro país durante los años veinte, lo que más se escuchaba en la radio era el tango. Su auge se debía al impulso propagandístico que le diera el actor Rodolfo Valentino al llevarlo a la pantalla. El tango se convirtió en la inclinación sentimental de los autores mexicanos: Alfonso Esparza Oteo, María Grever y el mismo Agustín Lara escribían tangos que fueron posteriormente transformados en simples canciones o en nuevos ritmos, según la necesidad de cada ocasión.¹

Además del tango, estaban de moda algunas creaciones ligadas a las zarzuelas y se usaba mucho el fox-trot (ritmo norteamericano de moda en los años veinte) a la mexicana. A pesar de la popularización de los estilos norteamericanos y argentinos, la influencia que pudieron ejercer en la creación de tipo romántico fue meramente circunstancial y/o superficial.²

En realidad, la música que se escuchaba en estos años estaba más influida por el bolero cubano que fue tan aceptado por la canción mexicana al punto de considerarse como una forma típicamente nacional; "otra influencia determinante en la canción fue ejercida por los autores cubanos o caribeños. Se trató de una influencia posterior a la de los trovadores yucatecos. Autores como Ernesto Lecuona, y el puertorriqueño Rafael Hernández dieron un sabor rítmico y más tropical al bolero tradicional."³

1. Yolanda Moreno, op. cit., p. 125.

2. Ibid., p. 126

3. Ibid., p.130.

Con el fin de mostrar la manera en la que la música afrohispana de las Antillas ocupaba espacios no solo en la radio sino en el mundo del espectáculo en general dentro de la Ciudad de México, a continuación se presenta un recuento general de dicha situación.

Obras como "Siboney", "Junto al palmar" y "El jibarito", fueron características del estilo caribeño. Ernesto Lecuona y Bola de Nieve, cantante cubano, se presentaban al lado de Agustín Lara. La musicóloga Yolanda Moreno concluye que la canción mexicana tuvo momentos francamente acubanados o caribeños con "Oración caribe" y "Cumbancha" de Agustín Lara y aun en algunas obras de influencia más discreta como "Angelitos Negros" de Álvarez Maciste. Ya fuese como imitaciones o influencias más o menos asimiladas, las canciones de estilo tropical fueron determinantes en la evolución del bolero romántico.⁴

Desde sus inicios, la radio fue (y lo sigue siendo hasta nuestros días) el medio de difusión más poderoso de la música y ha transmitido piezas que si bien no son totalmente tropicales, si tiene una influencia significativa de los ritmos afrohispanos de las Antillas, en este caso el bolero.

Cuando la radio llegó; catedrales del cuadrante.

Después de dos años de radiodifusión experimental, en 1923 se fundan las primeras estaciones comerciales: La CYL, establecida por Raúl Azcárraga Vidaurreta, propietario de la Casa de la Radio, en sociedad con el periódico El Universal y la CYB, propiedad de la cigarrera El Buen Tono, y que hoy en día difunde bajo las siglas XEB.⁵

4. Ibidem.

5. Ma. Antonieta Rebel Corella, Alma Rosa Alva de la Selva e Ignacio Rodríguez Zárate (comp.), *Perfiles del cuadrante. Experiencias de la radio*, México, Trillas, 1991. p.p. 36.

La CYL difundía noticias de manera regular a diferencia de la CYB que desde un principio se convirtió en una estación propiamente de espectáculo y entretenimiento.

Recordando que el objetivo de este trabajo es hacer un recuento histórico de lo que ha sido la radio que transmite música tropical, nos enfocamos pues, a la CYB ya que fue ésta la primera estación en la Ciudad de México que incluyó dentro de su programación, música afrohispana de las Antillas.

"En septiembre de 1923 se creó la CYB (hoy XEB) que se convirtió, durante los veinte, en una estación con gran auditorio. Fundó ésta la entonces más poderosa estación comercial, la fábrica de tabacos El Buen Tono. La empresa se financió con capital de la Société Financière pour L'industrie au Mexique, la cual invirtió en el sector bancario e industrial mexicano."⁶

El éxito de la estación se debía a que sus programas eran los más espectaculares y atractivos: incluían, entre otras cosas, concursos, radionovelas y recitales donde se presentaban los cantantes y músicos del momento; además permitía al público asistir y formar parte de dichos programas ya fuera de manera gratuita o a cambio de cajetillas de cigarros Buen Tono. Como dato curioso, a sus artistas se les pagaba \$1.50 por actuación.

Algunos de los artistas que se presentaban en la B ya eran conocidos, pero la mayoría "se formó y se hizo famoso en esta casa"⁷ aunque después se cambiaran a otra estación por motivos de mayor proyección y económicos principalmente. Entre los artistas que actuaron en la XEB estaban el Trío Chachalacas, Trío Janitzio, Joaquín Pardavé, Trío la Lira Criolla, Miguel Prado, Charros de Ameca, Carmen del Rio, Isabelita Durán, Hnas. Ruiz Armengol, Paco del Rey, Judith Armengol, Margarita Romero, Pedro Infante, Adelita Trujillo, Marta Zeller, Mary Christi, etc.

6. Karin Bohman, *Medios de comunicación y sistemas informativos en México*, México, Alianza Editorial, 1994. p. 94.

7. Así se afirma en varios números de la revista *Radiolandia*.

Al final de la década de los veinte, aparecen los llamados intérpretes, que eran cantantes de calidad casi operística: tenores o barítonos de timbre demasiado atiplado para el gusto actual, pero que resultaban ideales para los requerimientos del momento. Destacan pues: Juan Pulido, barítono español; Juanito Arvizu, *el tenor de la voz de seda*, Alfonso Ortiz Tirado; Luis G. Roldán; Néstor Mesta Chaires; José Mojica y Ramón Vinay; y, más avanzados los años treinta, Emilio Tuero, Genaro Salinas, Carlos Puig, Ramón Armengol y Pedro Vargas.

Del lado femenino estaban las Hermanas Águila, Ana María Fernández, la bolerista Chela Campos, las Hermanas Hernández, las Hermanas Landín, Lupita Palomera, Ana María González y Chelo Flores.

Aquí, en la estación de El Buen Tono, se inicia propiamente la radio de música tropical ya que son los primeros en transmitir los boleros que, como ya mencionamos, se derivan del bolero cubano y están basados en la música afrohispana de las Antillas; así mismo, la CYB es la primera en sacar la música tropicalailable de los salones y centros nocturnos, permitiendo a miles de personas conocerla y escucharla al mismo tiempo vía radio.

"En una gran transmisión en que participaron distinguidos artistas de la B, hizo su debut Miguelito Valdéz, formidable intérprete de la música del trópico(...) El famoso creador de "Babalú", reconocido en casi toda América como el más genuino intérprete del género afrocubano debutó el viernes de la semana pasada en XEB(...) Para darle la bienvenida estuvieron presentes la cronista Margarita Romero, Pedro Infante, el Trío de las Hermanas Ruiz Armengol, Paco del Rey, el Trío Janitzio, Socorro la del Bajío y el compositor Antonio Escobar (...) La Lotería Nacional presentará todos los miércoles y viernes de cada semana a las 8 p.m. sus acostumbrados programas con la actuación exclusiva de este formidable antillano."⁸

8. *Radiolandia*, No. 34, Junio 4, 1943.

Durante los veinte, el danzón era el ritmo afrohispano de las Antillas que estaba en boga y aunque ya tenía más de un lustro de haber llegado directo de Cuba a nuestro país, el gusto por este ritmo era más notorio en los estados del sureste (Yucatán y Veracruz principalmente) donde se tocaba y bailaba por todos lados; a diferencia de la ciudad, donde prácticamente se le escuchaba sólo en salones de baile como el Salón México. La radio transmitía música tropical como rumbas, congas, guarachas, sones y ocasionalmente danzones.

Y aunque muy pocos eran los representantes de este ritmo en los micrófonos, personajes como Rafael Hernández, *El jibarito*, que la hacía de compositor, cantante y director de orquesta, ya se escuchaban por la CYB; también había grupos musicales que aunque no son muy conocidos actualmente, tocaban música tropical como por ejemplo un trío llamado Los Cadetes.⁹

Los contenidos de la radio en sus inicios estuvieron llenos de experimentos y discursos presidenciales; posteriormente noticias, asuntos y discursos políticos; música y temas culturales. Con el tiempo fueron variando hasta situarse en aquellos que pudieran entretener, por un lado, y vender por el otro.

Para 1929 había ya 17 estaciones comerciales y 2 culturales; Karin Bohmann dice que "los programas de estas primeras estaciones comerciales consistían en gran parte de música y radionovelas, para las que se contrataron a renombrados artistas mexicanos, con lo cual, a su vez, se incrementó el atractivo de las emisoras. Las empresas comerciales que paralelamente poseían estaciones de radio anunciaban sus productos a través de ellas. En 1929 la CYB logró antes que nadie, cubrir sus costos y obtener ganancias con campañas publicitarias."¹⁰

9. Estos datos han sido obtenidos de la revista *Radiolandia* y aunque la información acerca de músicos o programas de corte tropical es sumamente escasa, el haber podido conocer la existencia de un personaje tan importante como *El Jibarito* cantando en la CYB, permite afirmar que desde entonces ya hay una radio que transmite música tropical.

10. Karin Bohman, *op. cit.* p. 95.

La radio comercial ayudó a la expansión del mercado interno, mediante el anuncio publicitario y, por ende, participó en la economía nacional favoreciendo la creación de empleos y el pago de impuestos. Así mismo, la radio comercial continuó con el impulso de los nuevos valores musicales.

En la década de los 30 surge el establecimiento de las bases para lo que será la radiodifusión hasta nuestros días: "Los propósitos de los pioneros de la radio comercial mexicana se consolidan en 1930 en la Ciudad de México con la fundación, por Emilio Azcárraga Vidaurreta, de la XEW, que se convertiría en la estación más influyente que ha existido en México. A partir de entonces y en respuesta al patrón de centralización de la vida nacional, el funcionamiento y operación de las estaciones de radio en la primera metrópoli del país marca la pauta a seguir en el manejo de las estaciones radiofónicas mercantiles que funcionan en la república."¹¹

La XEW nace el 18 de septiembre de 1930 como una de las estaciones más potentes de Latinoamérica. Sus programas se escuchaban en todo el territorio nacional, en Cuba y en Sudamérica. Ya desde su discurso inaugural, "la Voz de América Latina desde México" decía que su alcance, claridad y transparencia le permitían ser la fuerza impulsora de la cultura más allá de nuestras fronteras.

Emilio Azcárraga Vidaurreta utilizó la radio en gran medida como difusora publicitaria. La política de difusión comercial de la W consistió en juntar programas y publicidad dando la pauta a las distintas radiodifusoras en nuestro país. Así mismo, su gran popularidad la debía a sus renombrados locutores, comentaristas y artistas que, por primera vez, obtenían sueldos equivalentes a sus elevados méritos.

"Durante los treinta, multitud de intérpretes y cantantes difundieron a través de la radio miles de canciones que demostraban las muchas facetas,

11. Ma. Antonieta Rabeil, Alva y Rodríguez, *op. cit.* p.37.

influencias y modalidades de la canción mexicana. En sus programas, encontró acogida tanto la nueva canción ranchera (Trío Calaveras, Trío Tariácuri, Lucha Reyes, Trío Garnica Asencio) como la canción romántica (Lara, Curiel, Greever o Cárdenas, interpretada por los Hermanos Martínez Gil, Fernando Fernández, Juan Arvizu, las Hermanas Landín, las Hermanas Aguilar) y hasta un regionalismo adaptado a las necesidades radiofónicas representado por Los Costeños, Los Cancioneros del Sur, Los Vaqueros, etc.¹²

Insistimos en el alcance de la XEW ya que gracias a la enorme difusión y la posibilidad de llegar a miles de hogares, así como al sueño de la popularidad y los sueldos que se creían espectaculares, comenzaron a llegar al DF músicos y cancioneros de todas las regiones de México. Algunos encontraron acomodo en la W o en alguna de las estaciones menores, otros en teatros de revista, en tanto que la mayoría terminó vagando por calles y mercados.

Así llegaron a la capital los primeros sones de mariachis, los sones de Veracruz, los huapangos, las canciones de Yucatán y las chilenas de Guerrero. Atraídos por el auge radiofónico arribaron también a México numerosos artistas extranjeros con su equipaje de congas, rumbas, puntos, guajiros y tangos.¹³

Llegaban los años cuarenta y los boleros continuaban en auge; mientras los discos de Lara se vendían como pan caliente, la radio se llenaba de programas de concursos y música de orquesta; en tanto, la música tropical se desarrollaba en los centros nocturnos principalmente: ésta era, la época de las rumberas.

Así pues, la gente pudiente se concentraba en lugares como el Sans Souci o en el Folis Bergere para ver a Amalia Aguilar, la Venus Tropical, al lado del Son Clave de Oro; en El patio se presentaba la orquesta cubana de Arturo Nuñez.

12. Yolanda Moreno, op. cit., p. 86.

13. Ibid.

Myrta Silva, el Torbellino Borinqueño; Kari Berjano; Mayita Montes y Celeste Grijo, la vedette internacional dominadora de todos los ritmos, bailaban también en los centros nocturnos. Los teatros y cines como Colonial, Alameda, Bucareli, Fábregas o Arbeu, presentaban a Ma. Antonieta Pons en su película más reciente.

En esos años cuarenta, la W ya tenía su plantilla de artistas exclusivos, algunos de los cuales se iniciaban en los micrófonos y trascendían a las pantallas cinematográficas, a los teatros y centros nocturnos o viceversa.

La lista estaba formada por solistas como Amanda Ledezma, Amparo Guerra Margain, Adelita Trujillo, Chelo Flores, Chela Campos, Elvira Ríos, Fanny Anitúa, Gloria Aguilar, Lucha Reyes, Lupe Alday, La Torcacita, Ma. Luisa Carbajal, Ma. Luisa Bermejo, Toña la Negra, Alfonso Ortiz Tirado, Fernando Fernández, Juan Arvizu, Juan Villanueva, Jorge Negrete, José Hernández, Jaime Nolla Reyes, Pedro Vargas, Pepe Guízar, Ramón Armengol, Tito Guízar, Wello Rivas.

En cuanto a grupos vocales, conjuntos y orquestas estaban Angelina y Toño, Hermanas Aguilar, Dueto Guadalajara, Hermanas del Mar; los conjuntos de Alberto Domínguez, Alfredo Nuñez de Borbón, Elías Breeskin, Francisco Cárdenas, Juan García Esquivel, Juan S. Garrido, José Sabre Marroquí, Julian Carrillo, Paco Treviño, Roberto Téllez Oropeza y Teté Cuevas, entre otros.

La música tropical se había extendido al resto de América y Europa. En los espacios de la radio que transmitía música tropical se escuchaba al Conjunto Casino, el grupo Son Clave de Oro, Orquesta Cubana de Arturo Nuñez y a Rafael Hernández, El Jibarito, quien dejó la CYB para convertirse en exclusivo de la W; también se escuchaba al Trío Habana, Julio Vichard y Amalia Aguilar; a la cantante cubana Rosa María y Oscar López, el ciclón de Camagüey, entre otros. Los artistas más famosos como Ignacio Villa, Bola de Nieve, llegaban directo a los micrófonos de la XEW al tiempo que hacían presentaciones en centros nocturnos, algunos intervenían en películas.

Durante los cuarenta ya había programas en la XEW que transmitían exclusivamente música tropical: "La alegría de vivir" se transmitía diariamente de 23:15 a 23:30; se describía así: para los amantes de la músicaailable, diversión con el trombón y su orquesta.¹⁴

En la revista Radiolandia se hace referencia a un programa que, al parecer fue de lo más destacado en cuanto a programas de música tropical: "Difícilmente podrá haber otro programa de música tropical que se pueda igualar al que presentó Mejoral en XEW y decimos que es difícil porque no en donde quiera hay un Rafael Hernández que con sus canciones y su forma magistral de dirigir orquesta, pueda proporcionar esa alegría hasta el delirio y ese incontenible deseo de bailar como sólo él lo sabe hacer (...) Toña la Negra, Wello Rivas y la gran orquesta formada para estas radiodifusiones hicieron digno marco a la presentación del Jibarito Hernández y desde luego lo seguirán haciendo en los subsecuentes conciertos."¹⁵

"Melodías y cantares" aparecía todos los lunes de 19:45 a 20:15 hrs. con el patrocinio de Cristalería Roxy. Actuaban Esmeralda, Luis Perez Meza, Trío Tamaulipeco y la orquesta de Rafael Hernández.¹⁶

El programa de los Laboratorios Roberina tenía como elenco artístico al compositor puertorriqueño Rafael Hernández, al frente de su orquesta, y a los cantantes Margarita Romero y Wello Rivas: dueto que ha venido actuando con el jibarito desde hace unos 10 años.¹⁷

Entre los más importantes de la década y que era muy populares se encontraban "los programas Delicados que aquí o allá, donde quiera que se presenten son premiados por el éxito. Aquí aparecen en el estudio de la XETF de Veracruz durante la actuación de Toña la Negra y Son Clave de Oro." ¹⁸

14. *Boletín Radiofónico*, 7 Marzo, 1947, p.4

15. *Radiolandia*, enero 20, 1943, No. 26.

16. *Radiolandia*, marzo 28, 1947, p.4

17. *Radiolandia*, abril, 20, 1943, p. 2.

Y para darnos una idea del tiempo que ya tenía la música tropical en la radio y en el gusto de los mexicanos, notas como ésta nos auxilian: "Se le rindió homenaje al Son Clave de Oro que durante muchos años han venido actuando con gran éxito en la W. Es un acto de justicia a la labor de años desarrollado por uno de los mejores conjuntos sin discusión; uno de los mejores de música tropical que hemos tenido en el ambiente radiofónico."¹⁹

Asimismo, hay mensajes ocasionales que muestran cómo la música afrohispana de las Antillas tenía un lugar importante en el gusto musical de los mexicanos: "El famoso conjunto cubano Casino, triunfa en el Sans-Souci y a través de los canales de la XEW."²⁰ "El ciclón de Camagüey, Oscar López con gran éxito ha venido actuando en la XEW."²¹

"Julio Vichards y Amalia Aguilar, maravillosos intérpretes de la música tropical, que haciendo honor a su fama adquirida en otras ciudades del continente, han logrado grandes triunfos en XEW y principales teatros y centros nocturnos de esta capital."²²

El intercambio con las cadenas de radio.

Con el apoyo del Estado a la radiodifusión se crean cadenas de radio y por ende surgen más estaciones, logrando así un fortalecimiento para el grupo de radiodifusores. La importancia de las cadenas se encuentra principalmente en el interés por conquistar mercados en todo el país y en el continente entero. Detrás de las intenciones económicas, existe el beneficio de la apertura e intercambio cultural que a nosotros interesa ya que, gracias a las cadenas, la música, entre

19. *Radiolandia*, Agosto 10, 1942.

20. *Radiolandia*, diciembre 24, 1943.

21. *Radiolandia*, enero 7, 1944.

22. *Radiolandia*, septiembre 22, 1944.

otras muchas cosas, se pudo escuchar por todo el mundo logrando así su desarrollo.

Para 1938 Azcárraga estableció una cadena con el apoyo de Columbia Broadcasting System (CBS); en 1941 funda como agrupación central Radio Programas de México (RPM) que estaba supeditada a las cadenas XEW (La Tricolor) y XEQ (La Azul). También las redes que respaldaban a RPM: la CBS y la NBC/RCA extendieron su radio de acción y penetración comercial y cultural

Otras dos sociedades radiofónicas que trataron de poner pie en México, aunque sin tanto éxito como las anteriores, fueron la British Broadcasting Corporation (BBC) y la Mutual Broadcasting System (MBS) . La cadena Radiodifusoras Asociadas S.A. (RASA) se crea a partir de 1942 y le siguieron Radio Ventas de provincia, S. A. (RAVAPESA) y Radiodifusoras Unidas Mexicanas, S.A. (RUMSA)²³

No está por demás decir que los programas, y todo lo que se incluía en las estaciones pertenecientes a cada una de las cadenas radiofónicas, eran escuchados en la Ciudad de México. La importancia, insisto, de estas cadenas radiofónicas radica en la posibilidad de intercambio cultural entre todos los países a los que llegaba la señal de las estaciones integradas a cada una de las cadenas radiofónicas.

Así pues, eran común escuchar anuncios acerca de la música tropical en la radio y que muestran cómo la música afrohispana de las Antillas no sólo era conocida sino que era lo suficientemente importante como para tener espacios en este medio por lo que también a éstos se les podría llamar radio de música tropical.

"Graziella Párraga, exquisita cantante cubana cuyas lindas interpretaciones se escuchan todos los miércoles y sábados por medio de las emisoras internacionales de la National Broadcasting Company. "²⁴

23. Karin Bohmann , *op.cit.*, pp.100, 101.

24. *Radiolandia*, 21 de Mayo de 1942.

"El programa de la NBC 'Caravana Tropical' que tanto éxito ha tenido durante el mes de mayo, continuará el presente mes presentando artistas latinoamericanos (...) los artistas que actuaron en este programa semanal fueron el cubano René Cabell y Victoria Córdoba; el tenor argentino Enrique Ruiz y la soprano Carolina Segrera. Acompaña el conjunto orquestal que dirige el Prof. Emilio de la Torre. El programa sigue irradiándose los sábados desde el Radio City de 8:30 a 9:00 p.m." ²⁵

Ahora bien, en octubre de 1943 se inaugura en Cuba la cadena de radio CMQ que tenía un gran alcance y se escuchaba tanto en México como en el resto de América. La importancia de esta cadena para la radio de música tropical es muchísima. Tanto como que se encontraba en la cuna de la música afrohispana de las Antillas y era el medio por el cual se transmitía la música y la cultura cubana en general; también le daba mucha cabida a la música mexicana y a sus intérpretes. Por lo que pude conocer acerca de esta cadena (no existe en nuestro país mucha información al respecto), tenía un esquema y modo de funcionar muy parecido a la XEW; de hecho intercambiaban locutores y cantantes. Gracias a la CMQ, a los cubanos les eran muy familiares los grandes artistas mexicanos como Jorge Negrete, Cantinflas, Tin Tan, etc.

Algunas notas referentes a la cadena cubana: El mundo escucha Cuba a través de CMQ, dictaba su identificación. Orlando de la Rosa, conocido en México por sus composiciones "No vale la pena" y "Vieja luna" pertenece al circuito exclusivo CMQ de la Habana. Daniel Santos triunfa en Cuba como locutor de la CMQ.

Muchos nombres pasaron por los micrófonos de la CMQ, la mayoría desconocidos en nuestro país pero otros tantos sí que se recuerdan. He aquí una lista con algunos de los exclusivos de la CMQ de La Habana:

25. *Radiolandia*, 11 de Junio de 1943, Num. 40.

Cantantes y actores: René Cabell, Rosita Fornés, Alberto Mouset, Gladys Carrasco, Mercedes Villaverde, Esther Borja, Mario del Nar, Joseíto Nuñez, Hermanos Rigual, Hermanas Lago. Olga Rivero.

Compositores: Gonzalo Puig, Osvaldo Farrés, Alfredo Brito, Julio Gutiérrez, Antonio Matas, Mario Fernández Porta, Obelleiro Carbajal, Bobby Collazo, Orlando de la Rosa y por supuesto Miguel Matamoros.²⁶

OTRAS GRANDES ESTACIONES.

El 31 de octubre de 1938, Emilio Azcárraga junto con Enrique Contel y Emilio Balli, fundan la XEQ- Radio Metropolitana. Durante los años cuarenta, la Q se consolidaría junto con su hermana la XEW, ambas ganando el interés del público y haciendo grandes inversiones.

En esta emisora se presentaba una programación variada desde música clásica hasta tangos, boleros, etc. Entre sus artistas exclusivos estaban Irma González, Ramón Vinay, María Luisa y Avelina Landín, Nicolás Urcelay, Consuelito Velázquez, Panseco y Ferrusquilla.

También actuaban Linda del Rey, el Trío Durango, las Hermanas Ruela, Nestor Mesta Chaires, el gitano de México; Nicanor, el Charro Cantor; Gonzálo Curiel; José Sabre Marroquí; Carlos Puig; Lupe Acevedo; Gullermo Álvarez; Amparo Montes y el barítono Ramón Vinay.

En cuanto a música afrohispana de las Antillas, estaba el cubano Sergio de Karlo con sus canciones "Flores negras" y "la Última rumba", Pepe Alak y su conjunto tropical; la orquesta Gamboa Ceballos y las composiciones de Miguel Matamoros; Leopoldo Francés, cantante especializado en ritmos afrontillanos y Alfreedito Valdés.

26. Ibidem.

Había en esta XEQ un programa sumamente popular llamado "General Popo" donde junto con los concursos y todo tipo de conciertos musicales, intervenían los tropicales con mucha frecuencia.

Entre los programas tropicales de la XEQ: "El Patio", programa diario que presentaba en vivo espectáculos de cantantes, grupos, orquestas y bailarinas, una buen parte de ellos, tropicales.

Ma. Luisa Landín, Los Angeles del Infierno y la Orquesta de Sabre Marroquí se presentaban en el programa de Nescafé presentando obras norteamericanas y clásicas adaptadas a ritmos tropicales.²⁷

A algunos de sus artistas tropicales se les anunciaba así: "Orlando de Cárdenas es la última adquisición hecha por la XEQ quien el sábado 18 de los corrientes debutó por sus micrófonos acompañado por la gran orquesta tropical del maestro Rafael de Paz."²⁸ Ramón Echalaz, artista de la XEQ que canta junto al conjunto tropical de Heriberto Pino.²⁹

Para entonces, la aparición de las orquestas al estilo norteamericano de los años cuarenta, generó la creación de canciones que, por sus lineamientos más estándares y más cercanos al gusto internacional, resultaron fácilmente exportables. "Prisionero del mar" (Luis Arcaraz), "Solamente una vez" (Agustín Lara), "Perfidia" y "Frenesí" (Alberto Domínguez), "Te quiero dijiste", "Muñequita linda" (María Grever) y "Bésame mucho" (Consuelo Velázquez) son los ejemplos más famosos de un estilo de canción que había logrado liberarse de todo "color local" adaptándose a los lineamientos de un mercado internacional, especialmente accesible a los autores latinoamericanos durante los años de la Segunda Guerra Mundial.³⁰

27. *Boletín radiofónico*, febrero 27, 1948.

28. *Radiolandia*, julio 22, 1942.

29. *Radiolandia*, Febrero 1, 1946, No. 175.

30. Yolanda Moreno, *op. cit.*, p. 131.

Así pues, prácticamente todos los espacios musicales de la radio se encontraban llenos por orquestas que amenizaban con ritmos y estilos gringos. Entre otras destacan Luis Arcaraz, Juan S. Garrido, Venus Rey, Juan García Esquivel, Gonzalo Curiel, Mario Ruiz Armengol, todos con su respectiva orquesta.

De esta manera los ritmos bailables dejaban de ser los tropicales que le cedían paso a los ritmos modernos bailables como el swing gringo. En la radio prácticamente todos los programas tenían a su orquesta, algunas de las cuales trascendían hasta los centros nocturnos. "Los sábados a las nueve por la XEQ, el programa 'México Baila' con la orquesta que hace bailar parejas; la de Juan S. Garrido."³¹

La década de los años cuarenta marca también la gestación de nuevos gustos e influencias en la canción mexicana. En 1942 se puso de moda el *begin* en México, y algunos compositores escribieron canciones en una forma híbrida llamada *bolero-begin*. El acentuado bolero estilo cubano, comenzaba a debilitarse pero seguía siendo cultivado por los compositores Federico Baena, Wello Rivas, Miguel Prado, Gabriel Ruiz, Gilberto Parra, Miguel Ángel Pazos y una nueva generación de intérpretes románticos: María Luisa Carbajal, Nicolás Urcelay, Jorge Fernández, Chela Campos, Verónica Loyo y Carmela Rey.³²

*En 1941 existían en México 126 estaciones de radio (34 en el Distrito Federal) de las cuales ocupaba un papel fundamental la XEW, misma que a lo largo de poco más de una década, había logrado una popularidad enorme en todo el territorio nacional, con base en una buena organización administrativa, el impulso de artistas de arraigo popular y el apoyo de las grandes cadenas norteamericanas; por lo que ocupaba, como se aprecia, un papel clave dentro de la comunicación social en

31. *Radiolandia*, septiembre 11, 1945, No. 156

32. *Ibid.*, *op. cit.*, p. 132.

México. Por su parte la XEB y la XEQ, como estaciones medianas, buscaban estar en pelea, pero no con mucho éxito, a pesar de las fuertes inversiones que estaban haciendo en equipos e instalaciones.”³³

Para 1942, el negocio de la radio era fuertemente competitivo, pero aún era posible la creación de una difusora como Radio Mil con los lineamientos de las antiguas radiodifusoras: transmisiones en vivo y con buena cantidad de artistas locales como Emilio Tuero, Ana María González, Cuco Sánchez, etc.

Desde su inauguración, Radio Mil (XEOY) impactó, no sólo por los controles remotos que llevó a cabo desde el Palacio de Bellas Artes, sino especialmente por las contrataciones de artistas nuevos y ya famosos, por los que pagó, según referencias periodísticas, sumas millonarias para su época.

La nueva estación XEOY, comenzó a contratar a los artistas más destacados de la radio de tal manera que, en muy poco tiempo, los más famosos estarían en las filas de Radio Mil. Su gerente, Ricardo Hinirosa, logró que varios artistas abandonaran a la XEB y a la XEW tales como Tata Nacho, Mario Talavera, el tenor Carlos Puig, los Hermanos Huesca, Chucho Martínez Gil, Emilio Tuero, Mario Ruiz Armengol, Sara García, Carlos y Mercedes Rufino y el trompetista Juan Arteta.

“Seguro que lo más adecuado era debilitar a la W ‘pirateando’ a varios de sus artistas exclusivos, Radio Mil contrató, al iniciar el año de 1943, al compositor Antonio Escobar, al Trío de los Hermanos Ruiz Armengol, a la cantante María Elena Marques, al Trío Calaveras y a Don Fernando Soler”;³⁴ y también a la artista exclusiva de la XEQ, Ma. Luisa Landín.

Hasta entonces la W no había hecho nada respecto a la enorme deserción de artistas pero, en junio de 1943, con gran reserva y sin que nadie se diera cuenta, se

33. Gabriel Sosa Plata y Alberto Esquivel Villar, *Las mil y una radios*, México, Mc Graw-Hill, 1997, p.33.

34. *Ibid.*, p. 41

llevó a los Kíkaros, artistas exclusivos de Radio Mil, con lo que quedaba declarada la guerra entre ambas radiodifusoras.

Al respecto, el intelectual Salvador Novo escribía: "Se encuentra declarada a muerte la guerra entre las estaciones XEW y Radio Mil. Es una guerra entre los millones de los Iturbe y los millones de Don Emilio Azcárraga; entre un entrenamiento personal para los negocios, de un espíritu norteamericano, tenaz y brusco, y una tradición de riqueza y administración suave y diplomática de un espíritu europeo, francés, conservador y tenue." ³⁵

Y fue gracias a los millones que Radio Mil pudo ofrecer a cambio del prestigio y aceptación de la W, mejores condiciones salariales para los artistas que, no obstante su capacidad de convocatoria, jamás habían sido remunerados de acuerdo con su profesionalismo.

Sucede que las grandes estaciones pagaban salarios muy bajos. La misma XEQ, acostumbrada como su hermana mayor (la XEW) a pagar sueldos diminutos, no vio cernirse sobre ella la figura amenazante de otra estación que en poco tiempo no solo le haría competencia, sino le provocaría un caos interno, al atraer, con mejores salarios, a numerosos artistas bien cimentados a través de sus propias ondas. Más aún, no conforme con haberse llevado a varios elementos, le arrebató, debido a una mayor capacidad, a una mayor inteligencia u organización, contratos que se creían estables. La otra emisora a que hemos hecho referencia es la OY, Radio Mil. La XEQ, sin embargo, ante el alejamiento de sus artistas, no tomó ninguna medida que lo evitara; esto es, aumentando los salarios en una proporción mayor a la ofrecida por Radio Mil. Su acuerdo inmediato fue ordenar a sus artistas - en especial a actores y actrices- que no laboraran en aquella estación, porque en la otra los suspenderían. Claro que la decisión de los elementos fue abandonar la Q. ³⁶

35. *Ibid.* p.43.

36. *Hoy*, 10 de Octubre de 1942, p.77.

Así pues, la lista de artistas que participaron en Radio Mil durante esos años es enorme. Tenía intérpretes y compositores de música clásica, compró los derechos de transmisión exclusiva de los conciertos de la Orquesta Sinfónica de México, bajo la dirección del maestro Carlos Chávez; transmitió por control remoto y desde sus estudios, muchos conciertos y recitales de este rubro musical.³⁷

En cuanto a artistas populares de otros géneros musicales están, entre otros, los tríos Los Zorzales, Los Cantores de América, Los de la Costa, Los Caimanes, Continental, Calaveras, Taxqueño y Viena; Dueto Spin y Guanipa, dueto de las Hermanas Padilla; Alberto Cevasco, cantante argentino; Malena Toledo, cantante brasileña.

También estaban Margot Gamboa, el Trío Argentino, La Charrita del Norte, Rosaura Rolón, Chagua; los Hermanos Huesca, Los Charros de Jalisco, Los Trovadores Tamaulipecos, Los Chinacos, etc.³⁸

En cuanto a la música afrohispana de las Antillas, se podía escuchar en Radio Mil al Conjunto Cubano de Miguel A. Pazos, el conjunto de Chucho Palacios, la orquesta Aragón, el Son Clave de Oro, el gran cantante cubano Francisco Mendive.

La música tropical en la XEOY: "La típica orquesta cubana que dirige Arturo Nuñez y que sus actuaciones en los principales centros nocturnos le han acreditado como la mejor en su género ha iniciado actividades con Radio Mil. Acompaña al conjunto el cantante cubano Francisco Mendive."³⁹

"Ha gustado mucho la presentación de la bella artista cubana Chela del Rio ante los micrófonos de XEQ y XEOY."⁴⁰

"Tres veces a la semana se presenta en Radio Mil "Lotería Musical" de la Lotería Nacional entre los artistas que están: Armando del Llano y la orquesta de

37. Para nombres y detalles, véase Gabriel Sosa y Esquivel, *op.cit.*, p. 45.

38. *Ibid.*, p.46, 47.

39. *Radiolandia*, Septiembre 10, 1942. (Pie de foto).

40. *Radiolandia*, julio 10, 1947.

Miguel Lerdo de Tejada Jr., Chino Ibarra y su orquesta acompañando a Wello Rivas y Alma Kivá.⁴¹

Claro está que no todo eran grandes catedrales de la radio: había también las estaciones chicas que, a pesar de no contar con enormes cantidades de dinero, destacados artistas y, algunas veces, ni siquiera anunciantes, hacían la lucha por permanecer al aire y aportando su granito de arena a la radiodifusión nacional.

Después de las C.Y.L. de Raúl Azcárraga y posterior a la C.Y.B. de El Buen tono, en 1925 nace la tercera radiodifusora de la Ciudad de México: la C.Y.O., resultado de los esfuerzos de Arturo Martínez Lozada y Manuel Zetina. Esta estación, cultural en principio, se ubicaba en las calles de Jalapa 51 en la Colonia Roma.⁴²

"La C.Y.O se volvió comercial en 1930 y la Secretaría de Comunicaciones y Obras Públicas le asignó el nominativo X.E.K., adoptando el lema "La Voz del Comercio" y pasando a propiedad exclusiva de Don Arturo Martínez."⁴³ A lo largo de 28 años la K llevó a cabo una radiodifusión modesta, esforzada y peculiar.

La estación, con frecuencia de 970 kilociclos, tiene un gran peso en la historia de la radio de música tropical debido a que una de sus especialidades fue la de transmitir a control remoto desde los salones de baile y centros nocturnos. Uno de sus anunciantes era el Salón Colonia, ubicado en el corazón de la Colonia Obrera.⁴⁴

Por sus micrófonos se escucharon orquestas tan renombradas como la de José Gamboa Ceballos, Chino Flores, Ernesto Riestra, Juan García Esquivel y Miguel Lerdo de Tejada Jr., "y otras, de las que hoy nadie se acuerda y que llevaban nombres tan extravagantes como Los Dragones Rojos, Los Cautines Cubanos, El

41. *Radiolandia*, Abril 11 de 1947.

42. Jorge Mejía Prieto, *Historia de la radio y la televisión*, México, Edit. Asociados, 1972, p. 88

43. *Ibidem*.

44. *Ibidem*.

Centavo y sus Monarcas, Los Diablos Azules y California Old Jazz. Y, para mayor estruendo, se oyeron por las ondas de X.E.K. Los Enemigos del Sol y una orquesta que llevaba el nombre poco amable de Los Murciélagos."⁴⁵

"La X.E.K., 'deliciosa y divertida', por años transmitió desde aquel bullicioso cabaret Waikikí que se ubicaba en Paseo de la Reforma 13. A partir de las 10 de la noche se oían en el radio el Son Clave de Oro y la Orquesta de Ramón Vargas. En ocasiones, el programa originado en el Waikikí se prolongaba por lo extenso de la última variedad, hasta las 5 de la mañana. A esa hora, el operador de planta cortaba la transmisión cabareteresca, pues era el momento de iniciar otra transmisión a control remoto, ahora desde la Escuela Politécnica Minería, donde el profesor y locutor Alberto Muñoz, director del plantel, empezaba su madrugador programa enunciando máximas morales de pensadores célebres. ¡Ni tres minutos habían transcurrido entre la música que acompañaba los contoneos de Kalantán o Tongolele y los elevados conceptos de Séneca o San Agustín!"⁴⁶

Algunos decían que la estacioncita sonaba como bote viejo pero, pese a todo, estaba llena de anuncios porque sus colaboradores vendían publicidad a como diera lugar; los señores Martínez (los dueños), lo mismo aceptaban la propaganda de un licor, que de un yerbero, una tintorería o un simple puesto de tacos.⁴⁷

Además de la X.E.K., habían otras estaciones que, sin haber aportado mucho a la radio tropical, sirvieron de escuela para un sin número de personas que más adelante serían grandes estrellas tanto en la radio como en otras áreas lejos de los micrófonos; y claro, le darían la oportunidad a otros tantos que el día de hoy han quedado en el olvido.

45. Ibid., p. 89.

46. Ibid., pp. 90- 91.

47. Ibidem.

Tal es el caso de la X.E.N. Radio Mundial de la Cervecería Modelo (Agosto de 1934) que daba oportunidad en sus micrófonos a los hoy totalmente desconocidos Amanda Herrejón, cantante; Ernesto Risco, tenor; Manuel González, guitarrista.⁴⁸

Otra pequeña entusiasta radiodifusora de la década de los treinta fue la X.E.F.Z. "Pro Industria Nacional" (1370 kilociclos). Ahí empezó como locutor Enrique Salvador Flores, quien cambió la lucha olímpica (en la que era subcampeón nacional) por la lucha en las lides radiofónicas; llegó a ser dirigente del Sindicato de Trabajadores de la Industria de la Radio y director de relaciones públicas de Organización Radio Centro.⁴⁹

También en 1930 salieron al aire la XEJP y la XEL, estaciones que hasta la fecha perduran en el cuadrante. Por 1934 también se oían la XEP, Radio Anáhuac; la XEYZ y la XELC.⁵⁰

Ese mismo año la XEAI de los Teléfonos Ericsson, suspendió sus operaciones a raíz de una huelga de hambre que le hicieran sus trabajadores a quienes adeudaban varias decenas de sueldos.

El año de 1948 marcó la aparición de Los Panchos y el principio del apogeo de los tríos. A fines de los años 40' la decadencia de la radio era tan notoria y el descontento del público tan grande, que en 1949, durante una polémica periodística sobre la decadencia de la canción mexicana, las mayores críticas y reproches se los llevó la radio. Los ataques que se publicaban, más que una acusación, eran una protesta por la habitual falta de imaginación de los programas: la radio había terminado con la canción mexicana.

48. Ibid. p. 92.

49. Ibid. p. 93.

50. Para más información acerca de otras estaciones pequeñas, véase el cap. "La indiscutible grandeza de las chicas" en Jorge Mejía, ibid., p.87 -114.

Las radiodifusoras eran culpables de que se "pervirtiera el gusto estético musical, porque daban a conocer lo peor de la producción, afirmando enfáticamente por medio de sus locutores que se trataba de lo mejor." ⁵¹

El musicólogo Gabriel Saldívar expresaba: "Los fieles intérpretes calurosamente elogiados por radiolocutores, son el instrumento de que se valen los compositores para dar a conocer su inspiración que es el resultado de las monedas recibidas a cambio de contrato para entregar tantas o cuantas 'canciones mexicanas' a plazo determinado."⁵²

Los años 50's marcaron el final del apogeo de la radio. Al aparecer la TV, las difusoras se concretaron cada vez más a ofrecer programas de música grabada, más baratos de producción.⁵³

51. Moreno Rivas, op.cit., p.88.

52. Ibidem.

53. Ibidem.

La radio se especializa.

La radio actual en nuestro país tiene como característica principal la especialización de sus contenidos; tanto lo musical como lo hablado de las estaciones está determinado por el tipo de auditorio previamente determinado al que se planea dirigir.

Esta especialización no es una casualidad sino más bien una necesidad que los radiodifusores tienen que enfrentar ante dos factores determinantes: primero la arrolladora XEW que acaparaba, durante la época de oro de la radio, no solo el auditorio y los anunciantes, con lo que dejaba fuera de la jugada al resto de las estaciones radiofónicas pequeñas y provocaba enormes pérdidas a las medianas estaciones al intentar igualarle.

En segundo lugar, por la aparición de la televisión en México, que para algunos representaba una amenaza directa para la radio en tanto que muchos de los que trabajaban detrás de los micrófonos se cambiaron a las pantallas, los anunciantes veían una nueva manera de ventas y el auditorio se iba con la novedad.

Por lo anterior, la radio se ve en la necesidad de crear estrategias que le permitan seguir funcionando como un medio de entretenimiento y de ventas principalmente. La solución la inició el creador y dueño del Núcleo Radio Mil, Guillermo Salas Peyró; el desarrollo de la tecnología y la creatividad de la gente que hace la radio hicieron el resto.

Ante el dominio de auditorio y anunciantes de la XEW, muchas estaciones sucumbieron y otras tuvieron que invertir miles de pesos para poder contratar artistas, orquestas y creativos de un nivel aceptable capaces de quitar algunos radioescuchas y anunciantes a la estación de Azcárraga, sin poder obtener el éxito esperado.

Esto obligó a algunas estaciones a afiliarse o a crear cadenas radiofónicas - como es el caso de la Red México o Cadena Radio Continental- para poder continuar en la actividad radiofónica, sin embargo, aun con dichas uniones, tampoco lograron sobrevivir.

"Quizás la causa que se puede atribuir a este fracaso se deba a que el objetivo común era alcanzar a la XEW, pero desafortunadamente copiándola en su estructura y erogando en ello grandes recursos; esfuerzo que finalmente resultaba endeble ante el arraigo, popularidad y poder económico de la emisora de Azcárraga."⁵⁴

También hubo estaciones con una programación basada en la reproducción de discos que debían de convertirse en una fuente de entretenimiento; el problema era que dicha programación era improvisada y satisfacía los gustos del propietario primero, y del auditorio después.

La radio de aquellos años requería de una mayor especialización que le permitiera llegar a los sectores que no cubría la XEW y sobrevivir ante la competencia; debía de encontrarse una fórmula que permitiera el sostenimiento y aumento de las ganancias ya que, finalmente, la radio ha sido eso desde siempre: un negocio.

Emilio Guillermo Salas logró en un periodo relativamente corto (1950-59) impulsar una serie de acciones que trajeron una mayor especialización de la radio en contraposición a la idea - en cierta forma generalizada- de "querer ser todo, para toda la gente, durante todo el tiempo."⁵⁵

Al modificar este concepto utilizado hasta entonces por la radio comercial de querer abarcar todo con grandes inversiones en contratación de cantantes, grupos y orquestas para hacer frente a las grandes estaciones de entonces.

54. Gabriel Sosa y Esquivel, *op. cit.* p 69.

55. *Ibid.*, p. 70

"El proyecto de Salas significó el principio del fin de la época de oro de la radio mexicana pues a partir de ese momento, el medio se *uniformaría* con programas de música grabada; las grandes y espectaculares producciones de música en vivo desaparecerían pronto (...) Desde que Salas se hizo cargo de Radio Mil en 1950, supo que la música grabada, dirigida a un público específico (es decir, en la especialización), se hallaba la fórmula para salir adelante." 56

Con la llegada de la televisión a México (1950), la radio entró en una crisis de la cual saldría únicamente al establecerse perfiles programáticos para cada emisora. Aunque Guillermo Salas Peyró dice que el surgimiento de la televisión, lejos de obstaculizar el desarrollo de la radio, se convertiría en un medio alternativo que daría mejores resultados al anunciante, si se aprovechaba el potencial de cada uno de ellos:

'La Radiovisión puede ser una de ellas (ideas). En TV se usa el sonido y la imagen para captar los sentidos más vitales del público.

'El televidente que ve la animación del sonido y se impresiona con este espectáculo tiene un gran costo para el anunciante. ¿Por qué no usar solo el mensaje hablado de la TV en el *spot* de radio obteniendo así un gran efecto acumulativo auditivo, que se asocie al mensaje con sonido e imagen, por un pequeño costo adicional?

El radioescucha asociaría en su imaginación la escena que vio en TV con el mensaje que oye, extendiéndose así el impacto de la televisión al bajo costo que supone la utilización publicitaria de la radio.' 57

La radio se vio obligada a encontrar alternativas de supervivencia frente a la televisión; muchas personas que trabajaban para los radioescuchas se convirtieron

56. *Ibid.*, p. 83.

57. Gabriel Sosa y Esquivel, *op. cit.*, p.85., pp. 70-71.

en los pioneros y protagonistas de las pantallas. Aquellos que permanecieron fieles tras los micrófonos tuvieron que idear nuevos conceptos que les permitieran mantener la atención del auditorio.

"Los modernos recursos de la mercadotecnia propiciaron la segmentación de la programación, en tanto que, en el plano horizontal, la tendencia a la conformación de cadenas y grupos de radiodifusores permitieron una mayor cobertura y penetración a públicos más amplios. Al mismo tiempo, esto dio lugar a operar a más bajo costo y a multiplicar los servicios compartidos entre los integrantes de los grupos."⁵⁸

Se comenzó a explotar la banda de frecuencia modulada que prometía no introducir anuncios comerciales emitiendo solamente música con la calidad sonora más pura. En 1953 ya se escuchaba Radio Joya y tiempo después Radio Maranhata. Poco a poco los programas adquirieron fuerza y la incorporación de la radio en los automóviles cada vez más generalizada, permitió captar un nuevo público.

Así mismo los adelantos tecnológicos, la dirección de expertos en sonido y los micrófonos, fueron elementos básicos en la revolución de la radio. Las mismas grabaciones se renovaron también al cambiarse la pasta por acero, el cable magnético por la cinta magnética; los discos de 33 revoluciones con microsurdos hicieron a un lado el de 78; por los años 50' y 60' los discos de larga duración y los de 45 revoluciones facilitaron aún más el trabajo de los profesionales en programar.

Los casetes y los cartuchos ofrecieron la automatización y un adelanto más en el aprovechamiento del tiempo. A mediados de los 70 el uso de las computadoras se incorporó al trabajo radiofónico. A partir de los 80' el CD o disco compacto entró en la radio dando una alta fidelidad al audio; las comunicaciones por satélite

58. Romeo Figueroa, *¡Qué onda con la radio!*, México, Alhambra Mexicana, 1997, p.48-49

dan la posibilidad de hacer transmisiones simultáneas, simplificando equipo y conexión terrestre. La programación en las estaciones se hacía de acuerdo con el público al que pretendía dirigirse el grupo radiofónico. "Cada estación se dedicó a transmitir determinado género musical para captar a cierto grupo de personas simpatizantes con los temas musicales y estilos que se ofrecían. Los anunciantes se vieron favorecidos por la segmentación de mercado que se lograba. La radio moderna se concentró no solamente en música de catálogo y noticias, sino también en las nuevas melodías que llegaban al público." ⁵⁹

La especialización en la música determinó a las diferentes emisiones. "Muchos han criticado a la Radio de México como una "sinfonola del aire" la cual transmite música igual, sin ninguna característica que las identifique. Sin embargo, la clasificación o especialización que más se usa en cuestión musical cabe en los siguientes tipos: Música instrumental, clásica, moderna en español e inglés, ranchera, tropical, romántica de antaño, jazz y rock." ⁶⁰

59. *Antena CIRT*, núm. 153, Sept-Oct. de 1989, p. 8

60. *Ibidem*.

ESTACIONES TROPICALES.

La mayoría de las estaciones que actualmente se escuchan en el radio no nacieron bajo la idea o el concepto que manejan hoy. Como hemos explicado anteriormente, en la década de los 50' la radiodifusión tuvo que modificarse para sobrevivir, en primer lugar, a la competencia por los anunciantes contra las estaciones más grandes; y en segundo término, para continuar como un medio de comunicación importante frente al juguete nuevo llamado televisión.

A continuación vamos a hablar de las estaciones de radio que aunque no necesariamente fueron concebidas para transmitir música afrohispana de las Antillas, con el paso del tiempo se convirtieron en estaciones de corte parcial o 100% tropical una vez hecha la especialización de la radio.

Es bien sabido que la radio es, antes que otra cosa, un negocio y por lo tanto el manejo de esta industria se hará indudablemente en términos de llegar a obtener beneficios económicos. Al mismo tiempo los radiodifusores se topan con un elemento que no debiera (en teoría) dejarse a un lado: la importancia de tomar en cuenta las opiniones del público que los escucha ya que gracias a éste venden.

Claro, así lo vemos todos aquellos que no somos dueños de dichas radiodifusoras y por eso se nos hace lógico y hasta en cierta medida ético y respetuoso hacia el auditorio. La realidad (que por supuesto todo mundo la conoce) es que lo último que importa en el negocio de la radio es darle al público lo que le interese o le pueda aportar algo; la clave para ellos es vender.

Como muestra de los intereses comerciales sobre los del público, presentamos el desarrollo de lo que actualmente es la estación de música tropical con más rating: XEPH -LA SABROSITA 590.

En el radio, lo importante es vender.
SABROSITA 590.

No nos detendremos a conocer a fondo el constante cambio de la estación desde su inicio porque ésa no es tarea nuestra en esta ocasión, pero sí diremos que, sin necesidad de profundizar mucho, la cuestión económica es lo que determinará siempre la existencia, permanencia o desaparición de las estaciones, aunque cuando estén funcionando adecuadamente.

La empresa Compañía Mexicana de Radiodifusión, S.A., concesionaria de la XEPH, Radio 590, fue adquirida por Guillermo Salas junto con la XEMX - Radio Femenina entre diciembre de 1958 y enero de 1959. En 1961, sus instalaciones definitivas serían en Insurgentes Sur 1870, en el complejo del Núcleo Radio Mil (NRM).

La PH ha tenido un interesante desarrollo; a diferencia de las demás estaciones del NRM, posee el récord de más cambios de formatos desde 1949 a 1996: siete en total, lo cual es una muestra de su polémica historia en busca de la especialización.

Inicialmente, la XEPH fue vendida por supuestos problemas técnicos y de promoción, pero en realidad la idea era crear una estación dedicada a la población joven estudiantil; esta acción fue verdaderamente positiva y trajo enormes beneficios gracias al *boom* que llegó a tener el rock and roll en México en los años sesenta; así nació RADIO 590.

De 1959 a 1963, *Radio 590* transmitió los éxitos de los grupos y solistas del rock y a pesar de que todo iba perfectamente bien, en 1966 los directivos del NRM, contra protestas y demás inconformidades del público y trabajadores, cambiaron el formato a RADIO GEMAS con transmisión nostálgica y de radionovelas

principalmente, como en los viejos tiempos de la radio. El resultado no fue nada positivo y desapareció muy pronto.

Entonces nace una estación que se convertiría en escaparate musical afortunado para los niños y jóvenes, estudiantes de secundaria, preparatoria y hasta profesional; surge La Pantera Juvenil en agosto de 1967 y persistió, con un arrasante éxito por 20 años hasta 1987. Su programación la integraba música moderna en inglés, dentro del género del rock. Igual que Radio 590, teniendo un muy buen auditorio, desaparece.

Después de La Pantera, nace Espacio 59 en Junio de 1987 que presentaba música alternativa, programas de análisis e intercambio, todo dirigido a los jóvenes, dándole espacio a grupos nacionales de rock que esporádicamente o nunca habían tenido espacio en el radio.

El primero de enero de 1990, la XEPH volvió a ser Radio 590, pero esta vez con una programación musical que 30 años antes fueron novedosos éxitos y, en los noventa, evocación de recuerdos para los cuarentones que vivieron intensamente esa época. Esta segunda versión de RADIO 590 desapareció en junio 30 de 1990 y apareció la versión de La Pantera, que duró solamente unos meses.

El 1 de junio de 1991 nace *RADIO ALICIA* cuyo proyecto en realidad era muy parecido a Radio 590 salvo que tenía un nombre más llamativo y creó una atmósfera para personas de entre 30 y 45 años. Su música consistía en melodías que fueron grandes éxitos a fines de los años 50, 60 y principios de los 70 combinadas con otras que nunca habían sido programadas en radio.

Vino después X-Press Radio, con una programación completamente en inglés so pretexto de la globalización de la economía con la llegada del TLC; pero, en Marzo de 1993, el NRM recibió una serie de requerimientos de la autoridad por transmitir en idioma inglés sin el permiso correspondiente y por no pasar al aire mensajes colocados en tiempos oficiales.

Finalmente, a las seis de la mañana del 8 de Abril de 1995 nació *Sabrosita 590, Fiesta Tropical* con un formato y un auditorio meta totalmente diferente al contemplado en su anterior etapa, pero con algunas características semejantes al de su ex hermana *XEUR-Radio Onda*, vendida en agosto de 1994. Señalaba al respecto uno de los documentos promocionales del NRM:

"¿Qué es *Sabrosita 590*? Es un concepto radiofónico musical único en el D.F. que concentra a todos los géneros de la música tropical: merengue, salsa, vallenato, son cubano, danzón y cumbia.

Por las características propias de la música tropical, la vigencia de *Sabrosita 590* está asegurada entre el gusto del público capitalino puesto que el género es capaz de renovarse de manera constante sin necesidad de recurrir a otras instancias que le ayuden a sobresalir.

Ser la raíz de otras corrientes musicales permite brindar una amplia flexibilidad en el diseño del formato.

Da cabida tanto a intérpretes clásicos como a los noveles, incorpora programas especiales y especializados, brinda cobertura de eventos nacionales e internacionales y siempre lo hace con frescura, naturalidad y algarabía que imprime cada uno de los locutores, conductores e invitados que hacen posible *Sabrosita 590*.¹

Continuando con las estaciones que han sido transmisoras de la música afrohispana de las Antillas o Tropical, nos encontramos con la más vieja de ellas: XEAI- RADIO AI.

1. Gabriel Sosa y Esquivel, op. cit., p. 155.

La más vieja... AI.

Conocida como *La catedral de la música tropical*, Radio AI se inaugura el 1 de agosto de 1938, y desde entonces se dedica a transmitir exclusivamente música tropical.

En palabras de su director artístico, Arturo Venegas, la catedral de la música tropical está muy cerca de la gente: "La catedral de la música tropical tiene 50 años de estar al aire, es emisora de música tropical. 40% de su música son oldies tropicales (canciones que tuvieron éxito tiempo atrás) y también está presente lo nuevo. La programación se basa en llamadas telefónicas y estudios de audiencia de campo."²

"En la ciudad de México tenemos muy arraigada la música tropical. Hace 50 años se creía que la música tropical sólo gustaba a la clase D (de clase social baja); hoy las discotecas más famosas tienen música tropical; es para todos los públicos y sólo hay tres emisoras de música tropical en todo el cuadrante."³

"Estamos muy cerca de la gente, programamos lo que la gente quiere. Asistimos a los bailes y vemos cuáles son los temas que le gustan a la gente y que no se escuchan en la radio."⁴

Desafortunadamente y para fines de este trabajo, no existe más información acerca de Radio AI, la estación de música tropical más vieja y con más tradición en la Ciudad de México. Actualmente pertenece al Grupo ACIR y su frecuencia está en el 1470 de amplitud modulada.

2. *El Universo de la Radio*, No. 3, otoño de 1996, p. 7.

3. *Ibidem*.

4. *Ibidem*.

Las grandes, grandes estaciones tropicales:
RADIO ONDA y *TROPI Q.*

Otra estación que en sus tiempos fue sumamente importante y perteneció también al Núcleo Radio Mil, pero ésta sí fue creada para ser una estación de corte tropical: la XEUR- Radio Onda. La historia de la XEUR permite conocer, al mismo tiempo, el desarrollo de la música tropical a lo largo de tres décadas.

Con una historia de 30 años, la XEUR- Radio Onda se distinguió como una emisora pionera en la difusión de música tropical, dirigida a un auditorio eminentemente popular. En su historia se ubican tres etapas en cuanto a corrientes musicales adoptadas: música tropical en general (La Tropical Ardiente de 1965 a 1983); tropical y corriente grupera (Deportiva y Sabrosoña de 1984 a 1988); salsera (Salsa Pura, Pura Salsa desde 1989 hasta su venta en agosto de 1994).⁵

Radio Onda a lo largo de su historia fue un reflejo del auge y desarrollo de la música tropical en el Distrito Federal. Ayudó a forjar artistas y grupos de este género. Comenzó dando cabida a todos los ritmos cubanos bailables (mambo, danzón, cha cha chá, entre otros); difundió y contribuyó al éxito de fenómenos musicales como Rigo Tovar, Acapulco Tropical, Sonora Santanera, entre otros.⁶

También fue de las primeras difusoras en incluir a la corriente grupera, etapa en la que por tanta diversidad en sus transmisiones vivió una fuerte crisis. Así mismo, ha sido la única estación en integrar su programación con pura *salsa*.⁷

El nombre de *Radio Onda* surge como un término sencillo, fácil de memorizar y, sobretodo ligado a las formas de expresión de la juventud; la década de los sesenta era precisamente cuando los jóvenes utilizaban mucho el término "Onda": ¿qué onda?, buena o mala onda.

5. Gabriel Sosa y Esquivel, *op. cit.*, p. 185.

6. *Ibid.*, p. 186

7. *Ibid.*, p. 187.

En sus inicios, la programación era totalmente grabada, no había locutores ni para decir la hora; el repertorio no era muy grande pero se escuchaba a Dámaso Pérez Prado, Yayo, El Indio y la Sonora Casino.⁸

Durante la década de los setenta, su imagen se fortaleció al añadir el slogan La Tropical Ardiente. Su principal competidora era *Radio AI*, otra poderosa emisora de música tropical.⁹

Entre los años 70' y 80', la programación habitual de La Tropical Ardiente difundió temas de las dos grandes sonoras: Matancera de Cuba y Santanera de Carlos Colorado de México; también se oía a Chelo y su Conjunto, Mike Laure y la gama musical de la cumbia colombiana.¹⁰

Así mismo, además del danzón, el mambo y el cha cha chá, se programaba a Acapulco Tropical que ocupó los primeros lugares de popularidad en ese entonces hasta que fueron desbancados por Rigo Tovar y su Costa Azul, con canciones que hablaban de amor y desamor de la gente de escasos recursos económicos. Al difundir las canciones de estos artistas, poco a poco se vio beneficiada y ganó mucha audiencia.

A principio de la década de los ochenta, el género tropical perdió fuerza; las compañías disqueras solo apoyaban a sus artistas. Así, Rigo Tovar empezó a experimentar con sus letras y arreglos, acercándose más a la balada romántica; Acapulco Tropical perdió terreno; la Sonora Santanera había llegado a la cumbre. En suma, eran pocas las estrellas que se asomaban en el firmamento tropical.¹¹

Florence Toussaint escribe al respecto: "En el cuadrante capitalino ha quedado arrinconada la llamada, genéricamente, música tropical. Frente a la

9. *Ibid.*

8. *Ibidem.*

10. *Ibid.*, p. 189.

11. Gabriel Sosa y Esquivel, *op. cit.*, p. 189.

proliferación de radiodifusoras que transmiten 'música moderna en español', el bolero, el danzón, el mambo, el cha cha chá y demás ritmos del trópico pueden ser escuchados únicamente en tres emisoras: Radio AI o La tropical moderna; XERH o La tropical grande de México y Radio Onda o La mejor música tropical".

" Las razones de este desdén son, por vía de hipótesis atribuibles tanto al desarrollo de la radio como a ciertas pautas sociales. (...) la música tropical pasó a ser patrimonio casi exclusivo del proletariado urbano. Como tal la 'gente bien' rehuía a escucharla y bailarla por temor de ser calificada de 'naca'." 12

Florence Toussaint, escribe que las emisoras que se dedicaban a difundir música tropical en ese entonces, tenían una programación que no favorecía el aprecio de este género. Las canciones solían ser conocidas; se repetían con frecuencia y solo muy de tarde en tarde incorporaban piezas nuevas.

Según Florence, no eran tomadas en cuenta las creaciones contemporáneas de Cuba, Puerto Rico, la Dominicana, Colombia, etc. Y lamentablemente el estilo de *Radio AI*, *XERH* y *Radio Onda*, se caracterizaba por una cierta euforia manifestada en los gritos de los locutores y anunciantes. Dice la investigadora que son las emisoras culturales como *Radio Educación*, quienes habían tratado de rescatar este género dignificando su difusión al presentar un amplio repertorio y seleccionando las mejores piezas.

La falta de nuevas estrellas en la música tropical de nuestro país colaboró a que, alrededor de 1984 tomara gran fuerza la corriente grupera y aunque esta música no se inscribía propiamente en el ámbito tropical fue incluida en la programación de *Radio Onda* como un intento por repuntar y ganar audiencia.

12. Florence Toussaint, "La música tropical", en *Proceso* No. 294, 21 de junio de 1982, pp.61-62

Con un "poquito de todo", en enero de 1989, *Radio Onda* tocaba cumbia, salsa, mambo, cha cha chá, música chicana, norteaña y corriente grupera (los Caminantes, Los Fredy's, Grupo Bronco, etc.) además de tener una imagen deportiva con el slogan "Deportiva y Sabroso" por considerar que su auditorio era el que llenaba los estadios de futbol, beisbol, las arenas de lucha y box y era aficionado a otros deportes de corte popular.

Al tiempo de tener programas de una hora de duración dedicados a un grupo en especial, a lo largo de la programación se incluían cápsulas donde se daban a conocer resultados, anécdotas y récords del deporte, además de las entrevistas a deportistas destacados todos los días a las 19:00 hrs.¹³

Hasta este momento, la programación de *Radio Onda* se encontraba en total desorden al incluir de "todo un poco" por lo que no logró agradar al auditorio. En 1989, la estación cambió y se convirtió en la única emisora de su género bajo el slogan Salsa Pura, Pura Salsa.

"La idea de este cambio se debió a la llegada, desde principios de los años ochenta, de una gran cantidad de grabaciones hechas por la compañía Fania All Stars cuyos discos presentaban un sonido novedoso para los jóvenes pero no para los viejos soneros o para quienes conocían a fondo la evolución de la música afroantillana. Se trataba de interpretaciones de ritmos cubanos tradicionales - especialmente son- a los que se añadían algunos toques jazzísticos especialmente en ciertas armonías y en los solos de trompeta, saxofón, trombón y piano. A este estilo de tocar los ritmos afroantillanos se le llamó salsa y fue exportado por la mercadotecnia estadounidense como un producto originado en Nueva York."¹⁴

13. Para más información al respecto, ver Sosa y Esquivel, *op. cit.*, p. 191.

14. Fernando Mejía Barquera, "Insistencias: otra vez lo afroantillano" en *El Nacional*

En principio, Héctor Aguilera, el entonces director artístico de *Radio Onda*, se oponía a la idea de convertir en 100 % salsera la estación por considerar a esta música un tanto elitista; ya figuraban Willy Colón, Rubén Blades, Óscar D'León y fue entonces que apareció Eddie Santiago quien vino a apuntalar la corriente salsera.¹⁵

Aprovechando el furor de la salsa a finales de la década de los 80, Radio Onda empezó a vivir una exitosa época: "Al séptimo u octavo mes de que la estación se había convertido en cien por ciento salsera, de los 2.3 puntos de rating que manejaba, se disparó a los 11 puntos. La razón: dimos cabida a toda la música erótica de Eddie Santiago y otros músicos." ¹⁶

Al empezar los noventa, la estación vivía momentos de esplendor pero la *XEQ-La Tropi Q*, no obstante que transmitía música tropical en general, al ver el éxito de la *XEUR* empezó a incluir más salsa en su programación e inició una fuerte campaña de promoción en televisión, prensa y anuncios espectaculares ("no te engoriles, escucha La Tropi Q"). Además tenía mejor sonido ya que se encontraba en la banda de FM por lo que comenzó a quitarle auditorio a *Radio Onda*.

Por otro lado, en esos años, la que fuera la principal competidora de la *XEUR*, *XEAI- Radio AÍ*, cambió al formato hablado; *XEVOZ- Radio Voz*, otra competidora, había desaparecido; en tanto que la *XEMP- Radio 710 del IMER*, no representaba una fuerza real.

No obstante que intentaba transmitir lo mejor y más nuevo de la salsa, la programación de la *XEUR* era poco variada porque no se tomaba en cuenta el amplio catálogo de la salsa; había muchas repeticiones de los éxitos del momento (el grupo Niche, por ejemplo, se escuchaba a todas horas) y, por otra parte, casi no daban

15. Entrevista a Hector Aguilera citada en Gabriel Sosa y Esquivel, *op. cit.*, p. 192.

16. *Ibidem.*

regalos ni tenían promociones. Poco a poco *Radio Onda* fue perdiendo fuerza frente a la estación más escuchada en el área metropolitana, la *Tropi Q*.

Cuando en 1992 sale de la gerencia Héctor Aguilera y entra Carlos Campos (hijo del músico), el slogan de *Radio Onda* cambia de Salsa Pura, Pura salsa a La Estación de la Salsa; se introduce una gran variedad de música olvidada en el catálogo salsero y se hizo acopio de lo más nuevo del género; la cumbia se dejó de escuchar totalmente.

Para 1993, la estación se cambia a La Estación Tropical con lo que ampliaban su contenido musical. Cumbias y otros éxitos tropicales se incorporaron paulatinamente a la programación habitual. Sin embargo, en agosto de 1994, *Radio Onda* fue vendida a Grupo Radiorama pero su esencia se conserva en el Núcleo Radio Mil, a través de *Sabrosita 590*.

La tropiQ

La frecuencia XEQ -FM, perteneciente al grupo Radiópolis, trabajaba en conjunto (como repetidora) con la XEQ de AM, que en ese entonces era una estación de música ranchera.

En abril de 1981, deja de ser repetidora de AM y sale al aire la primera estación que se arriesga a poner música popular en la banda de FM. "*La Tropi Q* era una opción que no tenía el éxito asegurado porque la música popular que integraría su programación era considerada para entonces como música para comercios, de elevador, peluquerías" (Ray Coniff, las grandes bandas, etc.).¹⁷

La idea original de crear la *TropiQ* fue de Jaime Almeida y Jorge Yáñez: aunque en un principio no tuvo el éxito esperado, sirvió como base para lo que sería la estación más adelante. De 1981 al 86 no pasó gran cosa porque, por descuido o falta de conocimiento o inquietud para explorar la música tropical, se conformaron con tocar lo que se conocía en ese entonces en México como Acapulco Tropical, Rigo Tovar, Chico Ché, Carmito, etc. que resultaban parejos en su propuesta musical.¹⁸

Recordemos que la música tropical se tocaba ya en emisoras especializadas en este tipo de música desde los años cincuenta pero todas en la banda de A.M. La *TropiQ* fue la primera estación en transmitir música tropical en la banda de F.M. que a principios de la década de los 80 tenía 21 estaciones, la mayoría eran usadas como estaciones ambientales en centros comerciales, consultorios, etc.; eran estaciones de música ambiental.

A la llegada de la nueva administración en el 86, con Manuel Durán al frente del equipo y "con una actitud más de gusto musical que de conocimiento (musical), empezamos a explorar los caminos de la salsa, del merengue y nos dimos

17. Entrevista a Manuel Durán Reyes hecha por Ma. Antonieta Guevara, noviembre de 1998.

18. *Ibidem*.

cuenta de la gran calidad musical que esta música conlleva. Ya no tocábamos a Rigo Tovar, ya era Willy Colón; ya no era Carmito sino era la Sonora Ponceña, ya no era Chico Ché sino eran los grandes de la salsa."¹⁹

La vida de la *Tropi Q*, según palabras de quien fuera su director, Manuel Durán, se divide en cuatro etapas: la primera es la de "los cuates que no saben nada de música tropical a excepción de Alejandro Zuarth. Todos compartíamos problemas pero el más importante fue el desconocimiento de lo que poníamos. Desde el director, los locutores y todos no sabíamos nada de música; esta novatez se notó al aire pero para bien, porque no se presentaban con aire de conocimiento diciendo tonterías, regándola... a la gente le gustó mucho. Fue la etapa de riégala, de los novatos que no saben nada y a fuerza de regarla la van haciendo".²⁰

La estación empezó a tomar su rumbo y sus esquemas por el *feeling* más que conocimiento, se empezó a programar *la TropiQ* en el 86 y en 2 ó 3 meses de estar en el número 40, pasó a ser la número uno del cuadrante; e históricamente la *TropiQ* fue la primera FM que logró un primer lugar general en la radio; esto es, de las cincuenta y tantas emisoras, la primera FM que logró el primer lugar fue la *TropiQ*.

"La segunda etapa fue el preámbulo para la madurez donde ya teníamos un conocimiento, ya sabíamos dónde dirigir nuestros caminos y ser un poco como las demás (estaciones)".²¹

"Descubrir el género abriendo el abanico de posibilidades y no conformarse solo con lo que la tradición proponía, fue lo que dio los lineamientos para empezar a programar y a marcar el camino de la estación. No se intentaba hacer a un lado a la música popular sino se buscaban combinaciones interesantes que pudieran llegarle a

19. Ibidem.

20. Ibidem.

21. Ibidem.

la gente: consistía en combinar salsa con lo tradicional; salsa con cumbias; la música tropical romántica mexicana como las Sonoras Matancera y Santanera. Se tocaba lo muy popular con lo más o menos fino. Esos lineamientos fueron los que dieron pauta para empezar a proponer nuevos diseños de la música popular, los lineamientos se dieron con el paso del tiempo." ²²

Además, tuvo un peso muy importante la afición a la música tropical de Alejandro Zuarth, quien trajo la mayoría de la música a la estación: "Cuando tienes nuevos discos, te llega música nueva y no tienes dónde tocarla, te llenas de una desesperación impresionante porque no tienes dónde tocarlos. En Tropi Q empecé a tener dónde sonar la música, donde compartir mi inquietud. A la Tropi Q le tocó ser la de vanguardia en éxitos tropicales; se convirtió en la casa de todos los tropicaleros del mundo." ²³

Desde la llegada del equipo de Manuel Durán al frente de TropiQ en 1986, se pensó en rediseñar una estación para el pueblo, sin embargo hubo grandes sorpresas; la música tropical se consideraba para las clases bajas, sin embargo, se pudo notar que mucha gente de niveles económicos y sociales altos, también gustaban de esta música. Entonces pues, la *Tropi Q* logró lo que ninguna otra emisora de corte tropical había logrado: por su género musical y su estructura, pudo amalgamar a todas las clases sociales: así como la escuchaban en mercados, colonias populares, y centrales camioneras, la escuchaban en Las Lomas, Pedregal y Coyoacán lo mismo las personas de la limpieza que los dueños de las residencias o de compañías.

"La tercera etapa consistió en tratar de ser diferentes a lo demás; ya podíamos imponer criterios, hacernos líderes."²⁴ La estación llegó a ser tan importante que "al llegar a algún lugar y decir que venías de la TropiQ de México,

22. *Ibidem*.

23. Entrevista a Alejandro Zuarth, hecha por Ma. Antonieta Guevara, Enero de 1998.

24. Entrevista a Manuel Durán, hecha por Ma. Antonieta Guevara, noviembre de 1998.

entonces los sorprendidos éramos nosotros de ver a un Bobby Valentin o un Óscar D' León en un escenario de que ellos dijeran "aquí saludamos a los de la TropiQ de México".

También la *TropiQ* era el sello de la música tropical en México. "Llegó un momento en que los sonideros se fijaban bien lo que hacíamos y muchos temas detonados en *TropiQ* era lo que ellos ponían."²⁵

El éxito de la *TropiQ* depende de muchos factores: "fue de la mano todo: el boom de la salsa, la llegada de nosotros a la estación, la intención como coleccionista y DJ de salsa y la oportunidad de poner los discos nuevos para generar éxitos."²⁶

Según Manuel Durán, todo el equipo fue elemento fundamental para que la estación lograra ser tan importante como lo fue: "desde el operador hasta el director, todos trabajábamos y defendíamos la estación. Había mucha confianza y una gran unión de equipo."²⁷

Algunos de los integrantes de la *TropiQ* fueron: Alejandro Zuarth, Armando Alberto León, Alejandra Pérez, Miguel Gutiérrez "El Lobo", Paco Morán, Roberto Rodríguez, Jessica Uguisar, Ivón Godea, Edgar Fernando Morales.

"La *TropiQ* fue un concepto desde la filosofía que manejaron los que la crearon como estación de música popular en FM más que una estación de radio. No fue una emisora más porque todo tenía que ver consigo mismo; era una estación fresca, dinámica, revolucionaria, y lo mismo sus productores, sus locutores, todos los que participamos en ella teníamos una mentalidad similar, todo teníamos un fin y creo que lo concluimos y bien."²⁸

25. Entrevista a Alejandro Zuarth, enero de 1998.

26. *Ibidem*.

27. Entrevista a Manuel Durán, noviembre de 1998.

28. *Ibidem*.

En ese sentido sí marca un mito dentro de la historia de la radiodifusión por ser la primera de música popular en FM, y la primera en lograr un primer lugar general en tan poco tiempo. Fue una propuesta que no existía en este país; buscó originalidad y la obtuvo, buscó un lugar dentro de los medios y todo eso la hicieron un concepto más que una emisora más.

Sin importar el buen rating de la estación, para 1993 sale del aire la TropiQ. La estación más importante de música tropical en México se convertiría en la primera estación de corte grupero que, aunque el rating continuó siendo de los más altos, la calidad de la estación (música, locutores, promociones) deja mucho que desear.

Para 1993, La X de los Ángeles, una FM de música grupera logró tener el # 1 de rating en los Estado Unidos; Azcárraga Milmo estaba ahí, oyó la estación y a su regreso dijo que quería una estación de música grupera en FM; se lo comunicó a Alejandro Quintero, presidente de Radiópolis; así pues, la decisión estaba entre desaparecer WFM, Stéreo 102 o TropiQ.

Para entonces Mélody tenía un elenco de baladistas y *poperos* (intérpretes de música pop) impresionante: Stéreo 102 no se cambiaba; WFM por razones familiares y de costumbre tampoco lo podían cambiar y Quintero decidió cambiar la TropiQ con el peso también de la división de discos de televisa, Fonovisa, que tenía sólo música grupera.²⁹

Durante un par de meses fue la *Super Q* y después cambió a la *Ke Buena*. Que actualmente comparte, al mismo tiempo, el liderazgo en rating con otras estaciones de corte popular. Esta cuestión de modas debido al factor comercial ya lo explicamos con el caso de Sabrosita 590, estación a donde fueron a parar algunos de los que trabajaron en TropiQ, como el mismo director Manuel Durán y Alejandro Zuarth.

OTROS CASOS DE ESTACIONES TROPICALES.

El Instituto Mexicano de la Radio (IMER) tiene una estación de música tropical XEDTL-660 La Candela. La frecuencia opera desde el 9 de Julio de 1936, pero como estación tropical opera desde 1993.

Actualmente, *La Candela* es la estación tropical del IMER, pero antes que ésta, existió XEMP-710 Radio 710 que era una estación tropical de la cual no hay mayor información al respecto.

Al igual que el caso de *RADIO AI*, no ha sido posible hasta este momento obtener más información acerca de *La Candela* o las otras estaciones tropicales que han existido en el IMER. El motivo: la falta de información documental y la indisponibilidad y desconocimiento de información de la gente que labora en estos lugares.

Dentro de los lugares en el radio que han dado cabida a la música afrohispana de las Antillas, se encuentra *XEEP- Radio Educación*. Esta estación pertenece a la Secretaría de Educación Pública y se encuentra en el 1060 de amplitud modulada.

Aunque Radio Educación no es, en lo absoluto, una estación comercial ni mucho menos tropical, ha abierto espacios para la difusión de la música afrohispana de las Antillas, principalmente la tradicional cubana como sones, boleros, rumbas, etc. El ejemplo que tenemos actualmente, es el programa *SonEros* que conduce el profesor Froylán López Narváez donde se conjuga la música tradicional cubana con poesía.

"Los programas de matiz cultural que se ocupan prácticamente de todos los ritmos y variantes de la música afroantillana (...) ubican siempre esta música en el contexto cultural, social e incluso político en que se ha desarrollado; son

29. Ibidem.

indudablemente los mejores (a pesar del tono excesivamente didáctico que de repente asumen) y de ellos hay varios: 'Musicaribe' con Eugenio Sánchez Aldana en Radio Educación, 'Son para tí' (Estereo Joven) y 'La clave del sabor' (Radio 710), ambos producidos por Armando Cárdenas del Río, y 'La rumba es cultura' conducido, obviamente por Froylán López Narváez en Radio 710.³⁰

30. Fernando Mejía Barquera, "Insistencias: otra vez lo afroantillano" en *El Nacional*.

ESTACIONES TROPICALES SEGÚN LA CIRT.

A continuación se presenta de manera gráfica un recuento de las estaciones de música tropical que han existido en el Distrito Federal según los reportes anuales de la Cámara Nacional de la Industria de la Radio y la Televisión.

Cabe aclarar que estos reportes fueron consultados en el departamento de información de la misma CIRT y en la biblioteca de la Asociación de Radiodifusores del Valle de México pero están incompletos. De los Anuarios de Radio y Televisión sólo existen algunos años a partir de 1972 pero son suficientes para dar una idea del número de estaciones tropicales que han existido y el grupo al que pertenecían o pertenecen.

	FRECUENCIA	GPO. RADIOFÓNICO.
1972		
XEAI	1320 Khz.	Org. Radio Centro.
XESM	1470 Khz.	Gpo. Radio D.F.
XEUR	1530 Khz.	Núcleo Radio Mil.
XHPOP-FM	99.3 Mhz.	Gpo. ARTSA.
1973		
XEAI	1320 khz.	ORC.
XESM	1470 khz.	Gpo. Radio D.F.
XEUR	no aparece registrada.	
XEPOP	99.3Mhz. Fórmula Tropical	Gpo. ARTSA.
1974		
XESM	1470 khz. Radio Fiesta.	Gpo. Radio D.F.
XEAI	Datos incompletos	
XEUR	Datos incompletos	
XEX*	730 Khz.	Conc. Radiodifusora Méx.
XEPOP	cambia de perfil a instrumental.	

*Estaciones que no eran necesariamente de corte 100% tropical, pero incluían esta música ocasionalmente en su programación.

ESTA MÚSICA NO SALE
DE LA BARRA MÚSICA

1975	FRECUENCIA	GPO. RADIOFONICO
XEAI	1440 Khz.	Org. Radio Centro.
XERH	1500 Khz.	Org. Radio Fórmula.
XEX	730 Khz.	Radiodifusora de México.
No hay tropicales en FM.		

1976- 1980 NO HAY ANUARIOS.

1981.		
XEAI	1440 khz.	Org. Radio Centro.
XEUR	No aparece registrada	
XERH	1500 khz.	Org. Radio Fórmula.
XERPM	660 Khz.	RTC, Radio.
XHBST-FM*	104.9 Mhz.	FMM

1982.		
XEAI	1440	Org. Radio Centro.
XERH	1500	Org. Radio Fórmula
XERPM	660	RTC, Radio.
XEBST-FM*	104.9	FMM.

1983-1987 NO HAY ANUARIOS.

1988		
XEABC	760 abc Radio Internacional	Radorama.
XEAI	1500 Canal tropical	Radio Fórmula.
XEUR	860 Radio Onda	Núcleo Radio Mil
XEVOZ	1590 Radio Voz	ACIR, S.A.
XEQ-FM	92.9 La TropiQ	Radiópolis.

1989		
XEABC	760 ABC Radio Internacional	Radorama.
XEAI	1500 Canal Tropical	Radio fórmula.
XEUR	1530 Radio Onda	Núcleo Radio Mil.
XEVOZ	1590 Radio Voz	Gpo. ACIR.
XEQ-FM	92.9 La TropiQ	Radiópolis.

*Estaciones que no eran necesariamente de corte 100% tropical, pero incluían esta música ocasionalmente en su programación.

1990 NO HAY ANUARIO.

1991.	FRECUENCIA	GPO. RADIOFÓNICO.
XEAI	1500 Canal tropical	Radio Fórmula.
XEMP	710 Radio 710	IMER.
XEUR	1530 Radio Onda	Núcleo Radio Mil.
XEVOZ	1590 Radio Voz	Gpo. ACIR.
XEQ-FM	92.9 La TropiQ	Radiópolis.

1992

XEAI	1500 Canal tropical	Radio Fórmula.
XEDTL	660	IMER
XEMP	710 Radio 710	IMER.
XEUR	1530 Radio Onda	Núcleo Radio Mil.
XEVOZ	1590 Radio Capital	Gpo. ACIR.
XEQ-FM	92.9 La TropiQ	Radiópolis.

1993

XEAI	1500 Canal Tropical	Radio Fórmula.
XEDTL	660 Radio 660	IMER
XEFR	1180 La Comadre	ACIR.
XEUR	1530 Radio Onda	Núcleo Radio Mil.
XEDF-FM	104.1 Radio Uno	Radio Fórmula.
XEQ-FM	92.9 Super Qbuena	Radiópolis.
XHFO-FM	92.1 Sonido Z	Org. Radio Centro.

1994-1995. NO HAY ANUARIO.**1996**

XEPH	590 La Sabrosita	Núcleo Radio Mil.
XEDTL	660 Radio 660	IMER.
XEAI	1470 Radio AI	Org. Radio Fórmula.

*Estaciones que no eran necesariamente de corte 100% tropical, pero incluían esta música ocasionalmente en su programación.

1997	FRECUENCIA	GPO. RADIOFÓNICO.
XEPH	590 La Sabrosita	Núcleo Radio Mil.
XEDTL	660 Radio 660	IMER
XEAI	1470 Radio AI	Org. Radio Fórmula.
XEDF**	104.1 Radio Uno	Org. Radio Fórmula
XHFO**	92.1 sonido Z	Org. radio Centro.
XEQ**	92.9 La Ke Buena	Radiópolis.

1998		
XEPH	590 La Sabrosita	Núcleo Radio Mil.
XEDTL	660 La Candela	IMER
XEAI	1470 Radio AI	Org. Radio Fórmula.
XEQ	940 La TropiQ	Radiópolis.
XEDF**	104.1 Radio Uno	Org. Radio Fórmula
XHFO**	92.1 Sonido Z	Org. radio Centro.
XEQ**	92.9 La Ke Buena	Radiópolis.

** Estaciones de corte grupero que eventualmente incluyen música tropical de poca calidad.

UN BALANCE ACTUAL.

De todas las estaciones que existen en el cuadrante, la mayor parte se dedica a la difusión de noticias y programas de opinión (22.41%) seguidas por el bolero y la balada romántica en español (12.07 %) y la música gruper, norteña o de banda (12.07% también). La música tropical o de salsa ocupa el mismo espacio del cuadrante que la música clásica y el rock en inglés (5.17 % cada una). El resto del porcentaje se divide entre rock inglés/español, balada moderna en español, balada romántica en inglés y música ranchera.³¹

Tratándose de la audiencia, la música gruper, norteña o de banda, representa el 16.83 % de toda la población que escucha la radio; seguida por las

31. *El Universo de la Radio* No. 3, otoño de 1996, p. 41.

noticias, entrevistas, comentarios y programas culturales que tienen el 14.44 % de la población escuchándoles. A la música tropical le sigue únicamente el 1.56 % del auditorio.³²

Actualmente existen sólo tres estaciones que transmiten música tropical en esta ciudad y son: *XEPH- La Sabrosita 590*, *Fiesta Tropical del Núcleo Radio Mil*; *XEDTL- Radio 660*, *La candela del grupo IMER*, y *XEAI- Radio AI*, *La catedral de la música tropical de Organización Radio Fórmula*. Todas ellas, en la banda de amplitud modulada (AM).

32. Según cifras de INRA recobadas en septiembre de 1996, en ibidem.

CONCLUSIONES.

Desde sus inicios, la música afrohispana de las Antillas ha sido el elemento por excelencia que literalmente moviliza a las masas ya que las pone a bailar; y si a esto se añade la característica de alcance que tiene la radio, no resulta extraño el hecho de que, después de tantas décadas, la música tropical continúe vigente y las estaciones que la transmiten, sean un negocio muy rentable.

Como elemento de identidad social, la música tropical, a pesar de haber nacido y haberse desarrollado entre las clases bajas, con el tiempo ha sido adoptada por gente de todos los estratos sociales, esto debido a su riqueza musical, las letras y, en buena medida, a la difusión y el trato mercadotécnico que se le ha dado.

En el desarrollo de este trabajo, se mencionó algunos lugares de difusión de la música tropical cuando la radio apenas comenzaba, los rumberos se presentaban principalmente en centros nocturnos y teatros, en la radio no tenían tanta difusión debido a que se les concebía como más bien como un espectáculo que funcionaba mejor en vivo.

Poco a poco los músicos fueron ganando terreno y se crearon espacios propios para la música tropical dentro de la radio y el cine. Tuvo su momento de gloria cuando Dámaso Pérez Prado puso al mundo a bailar mambo y después llegó el cha cha chá. Durante algunas décadas, la música tropical "se estancó", pasó de moda y aunque nunca desapareció de las frecuencias radiofónicas ni del mundo del espectáculo, esa dinámica de desarrollo dejó de notarse en nuestro país.

Cuando llega la llamada "salsa" a México no se le hace mucho caso ya que, a pesar de la mezcla de ritmos y la riqueza musical, comercialmente no funciona por la duración tan larga de cada canción y los contenidos políticos y sociales de sus letras. Era música de cultos y de personas que podían adquirir los discos que no se comercializaban aquí en nuestro país.

La primeras "salsas" que comienzan a sonar en la radio a la par de las cumbias y demás géneros tropicales, hablan de las raíces culturales: "en mi viejo San Juan..."; exigencias políticas y de identidad de raza: "usa la conciencia, latino..."; anécdotas cotidianas: "el último día en la vida de Adán García...", etc.

A principios de la década de los ochenta, comienzan a escucharse cosas como: "Tú me quemas... cuando me rozan tus rodillas, tú me quemas...", "mía, aunque estés con él durmiendo sabes que eres mía...", "devórame otra vez.. ven devórame otra vez..."; "pero esto es lo máximo... estoy entrando en tu cuerpo..." letras como éstas despertaron euforia; de repente se podía narrar una relación sexual sin metáfora, con todas sus letras, con música y, para rematar, hasta bailando.

Esas letras pertenecen a la llamada "salsa erótica"; fue gracias a ella que la música tropical tuvo un nuevo impulso; sus contenidos atrevidos y realistas permitieron que penetrara en los sectores populares (recordemos que en nuestro país, hasta ese entonces, sólo era escuchada por los sectores más cultos o por personas instruidas en esto de la música debido a la riqueza musical y la enorme calidad artística con que se hacía, a pesar de que las letras hablaban de problemáticas sociales y políticas principalmente).

A partir de la llegada de la "salsa erótica" el medio de difusión principal de la música tropical fue la radio, y esta unión entre el medio de comunicación con mayor penetración y una música que causaba euforia, da como resultado un negocio seguro donde ambas partes salen ganando: la radio de enriquece y la música se difunde.

Gracias a la radio, todos hemos estado en contacto con la música tropical ya sea por el ritmo, los contenidos o simplemente por las mercadotecnia actual que consisten en repetir hasta el cansancio una misma canción en cuanta estación de radio sea posible a cambio de una cuota "payolera"

El problema con las estaciones de corte tropical es que, desde un principio no se ha tenido cuidado con los contenidos ya que, debido a los intereses económicos, la calidad de lo que se programa y de lo que se dice al aire, deja mucho que desear

No se programan piezas musicales de calidad porque generalmente son muy largas y eso comercialmente hablando, no es funcional; el auditorio se puede aburrir y cambiarle de estación, provocando que baje el rating y por consecuencia, que la estación deje de vender. Así que lo más ad hoc para las estaciones es programar música barata y de baja calidad que tenga algún ritmo o letra que contagie y es con ese material, con lo que se llenan las programaciones.

Otro error garrafal de los directivos de las estaciones de radio ha sido clasificar a toda la música de corte popular, sin importar el género, como música tropical. Así pues, la gente confunde o simplemente ignora las diferencias entre una música norteña, por ejemplo, y un son montuno sea cual sea su calidad. Esto genera confusión y, debido a la baja calidad de algunas piezas musicales, es que en muchas personas surge el desprecio por la buena música tropical.

Las disqueras ya no invierten en música de calidad, lo importante es vender; si es suficiente crear ritmos baratos con un par de sintetizadores, añadirle una voz que haga ruidos y todo esto en muy poco tiempo, ¿porqué preocuparse entonces por invertir más tiempo, dinero y esfuerzo en un material que tenga mucha calidad pero que representa invertir mucho más y tal vez no se venda tanto como lo barato?

No basta con qué los espacios radiofónicos se llenen con música o ritmos baratos, de baja calidad y que, sea cual sea su categoría, se les encasilla como música tropical, a este fenómeno de fabricar música en serie (no en serio) hay que sumarle las altas cuotas que ofrecen las disqueras a los directivos de las estaciones para convencerles de que esa es la música correcta que se debe de programar una y otra vez.

En suma, a pesar de que la música tropical es una música rica en tradición y cultura, debido a los intereses de lo que ahora podemos llamar radio tropical o estaciones de música tropical, se le ha estancado, en buena medida, como música corriente, barata y a veces hasta ofensiva.

El error más grande y que más ha deformado a la música afrohispana de las Antillas, es haberle restado importancia y haberla despojado de su calidad rítmica y musical en general por el simple hecho de vincularla con el pueblo o las clases bajas, pensando que, como no protestan o exigen materiales mejor producidos, da igual darles cualquier baratija, al fin y al cabo, ellos son los mejores consumidores de todo lo que se vende en las estaciones populares.

Lo correcto sería proponer un modelo de estación de música afrohispana de las Antillas que se dedicara a difundir e informar acerca de esta música, en vez de limitarse a insultar al auditorio o a regalarles cualquier baratija para complementar su "pan y circo".

La música tropical en la radio de la Ciudad de México. BIBLIOGRAFIA.

- Abbagnano, Nicola, Diccionario de filosofía, Fondo de Cultura Económica, México, 1980.
- Álvarez Calderón, Ma. del Carmen, Elsa Silvia Patricia y Nassar Rodríguez, La segunda década de la radiodifusión en México (1930- 1940), Tesis para licenciatura, Universidad Iberoamericana, México, 1987.
- Bohman, Karin, Medios de comunicación y sistemas informativos en México, Alianza Editorial, México, 1994.
- Carpentier, Alejo, La música en Cuba, Fondo de Cultura Económica, México, 1972.
- Dallal, Alberto, El "dancing" mexicano, SEP y Oasis (Lecturas Mexicanas), México, 1987.
- Eco, Umberto, Cómo se hace una tesis, Gedisa (Libertad y Cambio), Madrid, 1993.
- Fernández Christlieb, Fátima, Los medios de difusión masiva en México, Juan Pablos Editor, México. 1996.
- Ferrater Mora, José, Diccionario de filosofía, Editorial Sudamericana, Buenos Aires, 1975.
- Figueroa Hernández, Rafael, Salsa mexicana, transculturación e identidad, ConClave, Jalapa, 1996.
- Figueroa Hernández, Rafael, Pepe Arévalo. El Gran León, CNCA, Jalapa, 1997.
- Figueroa, Romeo, ¡Qué onda con la radio!, Alahambra Mexicana, México, 1997.
- Garza Mercado, Ario, Manual de técnicas de investigación para estudiantes de ciencias sociales, México, El Colegio de México, 1996.
- Lombardo García, Irma, La historia de la XEW, UNAM, FCPyS, México, 1983.
- Lombardo García, Irma, Los orígenes de la Radio en México y la influencia de la XEW en los años 30', Tesis para licenciatura, UNAM FCPyS, México, 1984.
- Leymarie, Isabelle, La música latinoamericana, ritmos y danzas de un continente, Ediciones Grupo Zeta, colecc. Biblioteca de Bolsillo. Claves, Barcelona, 1997
- Mejía Prieto, Jorge, Historia de la radio y la televisión, Editorial Asociados, México, 1972.

- Moreno Rivas, Yolanda, Historia de la música Popular Mexicana, CNCA-Allianza Editorial, México, 1989.
- Pérez Sanjurjo, Elena, Historia de la música cubana, editora Corripio, República Dominicana, 1986.
- Rebeil Corella, Ma. Antonieta, Alma Rosa Alva de la Selva e Ignacio Rodríguez Zárate (comp.), Perfiles del cuadrante. Experiencias de la radio, Trillas, México, 1991.
- Rodríguez Plaza, Joaquina, Guía práctica para la redacción de informes científicos, UAM, México, 1990.
- Saldivar, Gabriel, Historia de la música en México: CVLTVRA; México, 1934.
- Sosa Plata, Gabriel y Alberto Esquivel Villar, Las mil y una radios, Mc Graw-Hill, México, 1997.
- Storm Roberts, John, El toque latino, Editores Asociados, México, 1982.
- Taibo I, Paco Ignacio, Gloria y achaques del espectáculo en México, México, Leegar/Júcar, 1988.
- Taborga, Huáscar, Cómo hacer una tesis, Grijalbo, México, 1985.
- Trejo, Angel, iHey, familia, danzón dedicado a...!, Plaza y Valdés, México, 1993.

Fuentes Hemerográficas. (Autores)

- García Flores, Margarita, "El Cha- cha- chá es un baile sin igual" en *Novedades* No. 324, 26 de agosto de 1979.
- Madera Ferrón, Héctor, "...Y el mambo venció al swing!" en *Claridades*, 22 de Julio de 1979, p.25.
- Mejía Barquera, Fernando, "El cuadrante afrontillano" en *El Nacional*, 9 de septiembre de 1990.

(Colecciones consultadas)

- Anuarios de Radio y Televisión, México, 1970- 1994, colección CIRT.

- Antena, México, 1971- 1993, colección sala de consulta de la Cámara Nacional de la Industria de Radio y Televisión (CIRT) y colección Hemeroteca Nacional.

- Boletín Radiofónico, México, 1947-48, 1967-1975, colección Hemeroteca Nacional.

- Claridades, México, fechas varias, colección Hemeroteca Nacional.

- El Nacional, México, 1990-1991, colección Hemeroteca Nacional.

- El Universo de la Radio, números 1-5, México, Asoc. de Radiodifusores del Valle de México.

- Novedades, México, Fechas varia, colección Hemeroteca Nacional.

- Proceso, México, fechas varias, colección Hemeroteca Nacional.

- Radiolandia, México, 1942- 1960, colección Hemeroteca Nacional.

(Entrevistas)

- Entrevista a Manuel Durán Reyes hecha por Ma. Antonieta Guevara Rojas en la Cd. De México D.F. Noviembre de 1998.

- Entrevista a Alejandro Zuarth hecha por Ma. Antonieta Guevara Rojas en la Ciudad de México, D.F., Enero de 1998.