

Claves de la música afrocubana en México. Entre músicos y musicólogos, 1920-1950

GABRIELA PULIDO LLANO

En el presente artículo analizo, con las herramientas de la historia cultural, las ideas de musicólogos cubanos y mexicanos que examinaron las claves de la africanía en las prácticas y adaptaciones musicales tanto del danzón como del mambo. En sus textos se aprecia cómo dichos géneros se adaptaron a las circunstancias locales de oferta y demanda en la esfera del espectáculo urbano mexicano. Hurgamos en la historia del pensamiento musical para entender fenómenos sociales más complejos, relativos a los conceptos centrales de este trabajo: africanía, circulación transnacional y adaptación cultural. Las historias de vida de Consejo Valiente Roberts “Acerina” y de Dámaso Pérez Prado brindan importantes elementos para asociar el fenómeno de circulación cultural a la migración.

PALABRAS CLAVE: danzón, mambo, adaptaciones musicales, influencia social, proyección, circulación

Afro Cuban Musical Keys in Mexico. Between Musicians and Musicologists, 1920-1950

In this article I analyze, with cultural history tools, the ideas of Cuban and Mexican musicologists who examine the keys about African legacy on musical practices and adaptations, of *danzón* and mambo. In these writings we appreciate how each of these genres adjusted to the supply and demand local circumstances of the Mexican urban spectacle sphere. We look on the musical thought history to understand a more complex social phenomena, related to the central concepts of this essay: African legacy, transnational circulation, and cultural adaptation. Life histories of Cuban musicians, Consejo Valiente Roberts “Acerina” and Dámaso Pérez Prado, give us important elements to associate the cultural circulation phenomena to migration.

GABRIELA PULIDO LLANO
Instituto Nacional de Antropología e Historia,
Ciudad de México, México
gpulido.deh@inah.gob.mx

KEYWORDS: *danzón*, mambo, musical adaptations, social influence, projection, circulation

La salud de la música cubana es tan buena que hay agrupaciones y solistas de otros países que la mantienen en sus repertorios, tanto la más vieja como la más nueva.

Barbarito Diez,

11 de febrero de 1985 (Garriga, 1999: 47)

De 1920 a 1950, los géneros musicales afrocubanos llegaron a México y tuvieron una buena recepción. El contexto de este fenómeno fue la Ciudad de México como territorio de consolidación de medios de comunicación, como la radio y el cine, donde se multiplicaron espacios de ocio, como salones de baile, cabarets y teatros. La industria del entretenimiento urbano definió las características de estos lugares de acuerdo con los momentos sociales, relacionados en su mayoría con la inversión que hicieron los dueños de los medios de comunicación. Estos espacios alojaron los ritmos afrocubanos y construyeron una industria atractiva, identificada con sus estereotipos, destacada en cuanto a las adaptaciones musicales. Hubo una maniobra estratégica de la identidad y la construcción de estereotipos alrededor de la música cubana en el contexto de los medios (García Canclini, 1998; Pulido, 2010). La Ciudad de México destaca como centro de proyección artística de la música, lo que motivó a los creadores de esos ritmos a emigrar a México. La historia de la circulación musical en el Caribe, en particular entre La Habana, Veracruz, Cartagena y Nueva Orleans, así como la influencia de la *jazzband* de Estados Unidos también tuvieron que ver, aunque no ahondaremos en esto (Moore, 1997). La experimentación que los músicos cubanos realizaron en México al ser contratados para exponer sus destrezas musicales en escena es el vínculo con lo que exponemos a continuación.

El objetivo de este artículo es presentar algunas claves para relacionar las nociones de lo africano en la música cubana para comprender el fenómeno de la circulación transnacional del danzón y el mambo, de 1920 a 1950. Primero estudiamos las

reflexiones de algunos musicólogos acerca de géneros como el danzón y el mambo, relativas a las que denominaron como “herencias africanas”. En una segunda parte, se hilvanan estas ideas con otras que describen las adaptaciones musicales de ambos géneros en México, tanto en la instrumentación como en la estructura musical, en el terreno de la asimilación estética, y colocamos todo esto en el contexto de dos historias de vida: la de Consejo Valiente Roberts “Acerina” y Dámaso Pérez Prado, en algunos de los pasajes más conocidos de sus biografías. La estrategia será relacionar sus experimentos escénicos musicales con la capacidad de adaptación al contexto mexicano de los géneros que ambos representaron.

Los textos que describen la forma en que estos géneros se adaptaron en México muestran que fueron los mismos cubanos quienes importaron sus prácticas musicales. Es decir, la circulación va de la mano de las experiencias migratorias. La historia del pensamiento musical nos ayuda a comprender las tres líneas conceptuales centrales de este trabajo: africanía, circulación y adaptación cultural.

Los dos últimos conceptos, que provienen de debates interdisciplinarios de largo aliento, recuperan las ideas de Walter Benjamin (1989) acerca de los paradigmas de la cultura y su reproducción, así como la obra reciente de Pierre Bourdieu (2012), que pone en evidencia la polisemia de la circulación



FILMOTECA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO ▶ Cartel de la película *La bien pagada* (Alberto Gout, 1948).

cultural y su potencial conceptual.¹ El artículo se plantea desde los parámetros disciplinarios de la historia y no de la musicología, pretende hacer su aportación en el terreno de la historia cultural de las ideas musicales y las prácticas musicales en la región que México comparte con Cuba. Los ejemplos del danzón y el mambo han servido para comprender estos procesos de circulación y adaptación, a pesar de que aquí se mencionan de manera breve. La obra de Alejandro L. Madrid y Robin D. Moore (2014) ofrece la visión más completa escrita hasta ahora sobre el danzón. Aún está pendiente la elaboración de una historia así acerca del mambo.

Las claves

Recuperamos los trabajos de Francisco Cataneo, por tratarse del punto de vista de un músico intérprete de la música afrocubana, que utilizó la radio para difundir la música afroantillana. Nuestro interés en Cataneo radica en que fue una persona alejada de la academia. Nos interesa de él lo poco acertado de sus comentarios, la imprecisión de su datación histórica y la construcción de una versión que recupera pedazos de los convencionalismos acerca de lo africano en la música cubana. Esto permite obtener un registro en otro horizonte de recepción. En contraste, retomamos los ensayos de la musicóloga cubana Dora Ileana Torres y los del cubano Leonardo Acosta, por el entretejido fino que hacen de la historia musical cubana con las herramientas de la musicología.

Estos tres personajes colocan los reflectores sobre la instrumentación y la proyección. Acosta introduce un desafío al estudiar la música cubana a partir de la interacción de los géneros. Así, evita el encasillamiento y la apreciación de las raíces comunes “panafrocaribeñas” —noción recuperada de Danilo Orozco—, pues agrega: “ni Cuba está aislada de un entorno geográfico y cultural ni posee

el monopolio de la creación musical popular en la región” (2004: 5).

Las adaptaciones musicales influyeron en la representación escénica de sus creadores, cuyos experimentos marcaron rutas para futuros ritmos. Los estudios musicológicos han reconstruido las concepciones y adaptaciones musicales que experimentaron el danzón y el mambo. Sus resultados dan pie a una discusión que tiene como puntos de reflexión las nociones de tradición, lo africano y lo afrocubano.²

Los recorridos de ambos géneros van de la mano de experiencias migratorias individuales y colectivas. En el caso del danzón, conocemos la presencia de grupos de teatro bufo cubano que introdujeron el género al repertorio teatral mexicano desde finales del siglo XIX en Mérida, Yucatán, y el Puerto de Veracruz (Madrid y Moore, 2014). Hubo una apropiación entre los músicos veracruzanos y varios sectores sociales de este género bailable, interpretado tanto en los salones de baile como en las plazas. Para Consejo Valiente Roberts “Acerina”, fue fundamental el apoyo del músico yucateco Juan de Dios Concha en el Salón México (García de León, 1996: 40-41; Pérez Montfort, 2000: 160-186; García Díaz y Guerra, 2002: 317-318).

En cuanto a la circulación del mambo, fue determinante la intermediación de algunos personajes en la Ciudad de México cuando conocieron la propuesta de Dámaso Pérez Prado. Félix Cervantes, empresario de la carpa Margo, fue uno de ellos. Pérez Prado llegó a México invitado por sus amigos cubanos, el músico Kiko Mendive y la actriz y bailarina

-
- 1 La circulación cultural se define aquí como la forma en que un producto cultural es observado en el entramado de la recepción, en particular en los medios de comunicación, y la adaptación tiene que ver con la apropiación que se hace de un producto en determinada comunidad, con lo que adquiere características que lo identifican con ese espacio.
 - 2 Así se introduce el debate acerca de los conceptos que utilizan el prefijo “afro” como condición y definición (Rinaudo, 2010).

Ninón Sevilla, quienes habían consolidado ahí sus carreras artísticas. La figura de los “contratistas”, intermediarios entre la empresa y el músico o actor, se involucró con orquestas, actores, coreógrafos, cuerpos de baile, y por supuesto, rumberas cubanas.

Miramos estas cuestiones desde la perspectiva de la “transnacionalización” de las prácticas culturales (Ávila, Pérez Montfort y Rinaudo, 2011: 11-34). Están presentes las preguntas acerca de la circulación de las prácticas culturales en contextos en los que ocurre una “resignificación” por medio de la apropiación cultural y en asuntos en los que la migración juega un papel central. Acerca de los procesos migratorios y su relación con los de circulación cultural, consideramos que las biografías de algunos músicos que emigraron de Cuba a México y eligieron este país como lugar de residencia permanente descubren la migración artística como elemento central, para abonar a la comprensión de la inserción de una práctica cultural en un contexto nuevo.

La articulación entre las vidas inciertas de los músicos que implantaron un estilo de interpretación y su identificación con la emergencia o continuidad de un género está en las historias musicológicas. La paráfrasis que estos estudios han hecho del legado musical afrocubano ha servido a sus autores para definir aquellos aspectos que se identifican con lo afrocaribeño en las expresiones musicales —lírica, instrumentación, coreografía—, más aún con lo africano tradicional. En su mayoría, las agrupaciones musicales fueron producto de propuestas espontáneas y reuniones efímeras. La recuperación de testimonios de músicos y actores secundarios, así como la identificación de estilos y aportaciones musicales por medio de las grabaciones conservadas en las fonotecas nacionales, son algunas de las herramientas en estos análisis (Díaz, 1981).

Una discusión importante es la del “afrocubanismo” y la música. Según Moore, el papel del “afrocubanismo” en la cultura popular de la Gran Antilla tuvo todo que ver con el auge de los

conjuntos que ejecutaron el son, de 1920 a 1940. Al hablar de las historias de músicos como Arsenio Rodríguez y Antonio Machín, el autor alude al largo y complejo proceso de aceptación, adopción, representación y comercialización de las “raíces” africanas en Cuba (Moore, 1997: 93-113).³ Es decir, el proceso de escenificación de las tradiciones rituales festivas, populares, de los cubanos.⁴

Las experiencias de los músicos en un mundo escénico que de continuo transformaban con la innovación permanente de sus prácticas musicales y dancísticas sostienen y dan cuerpo a esta historia. Si se discute la africanía de la música cubana y su persistencia en la memoria musical mexicana, estamos dilucidando la continuidad de un sistema de experiencias comunes que identifican a sus practicantes. Tradición y continuidad son conceptos que vemos en los discursos que buscaron definir habilidades, acciones, destrezas, estilos, experimentos rítmicos e identidad de las prácticas musicales (Alcántara, 2013: 5; Camacho, 2009: 30).

Francisco Cataneo y la música afrocubana en México

Los escritos de musicólogos mexicanos y cubanos, así como de algunos historiadores, registran el desarrollo de los géneros afrocubanos en México.⁵ Entre

3 Hay un intercambio de opiniones acerca del tema de las “raíces” en la música popular latinoamericana (González, 2011).

4 Para entender el proceso de escenificación y apropiación de la música afrocubana en contextos urbanos en otras latitudes, véase White (2002). Sobre la circulación del afrocubanismo en Kinshasa y Brazzaville, en las décadas de 1940 a 1960, con la exportación de la Revolución cubana a Angola, Congo y Guinea, véase Stewart (2000).

5 En este grupo conviven musicólogos, etnomusicólogos, historiadores, latinoamericanistas y comunicólogos. A los cubanos radicados en México los contemplamos en el grupo de los mexicanos.

ellos está Francisco Cataneo, compositor, músico y cronista de la música afroantillana.⁶

Cataneo llegó a México en 1944. Decía de sí mismo que era músico empírico, no lírico, y cancionista, no cantante. Tampoco aceptaba que le dijeran musicólogo porque, según él, lo que hizo durante casi 30 años fue hablar de la música afrocubana nada más “para mostrar lo que sus paisanos en México hacían mal” (Martré, 1997: 105-108). En 1955, se integró a Son Karabalí, en la colonia Buenos Aires de la capital mexicana, pasó por el conjunto de Héctor Leal y la orquesta de Emilio B. Rosado, que tocaba en el cabaret Barba Azul, y conformó Los Matecoco. A lo largo de su trayectoria, Cataneo fue desarrollando su vena como analista y escritor de la música afroantillana en México (Martré, 1997: 109-111). Entre 1971 y 1980 comenzó su programa de radio *Sabor y saber*. A finales de los años setenta, Cataneo, el músico Pepe Arévalo y el intelectual Froylán López Narváez acuñaron la frase “la rumba es cultura” (Monsiváis, 1977: 12-15; Martré, 1997: 105). Sus textos recuperan de manera empírica, ya que no estuvo relacionado con un contexto académico, aspectos relacionados con el desarrollo musical de los géneros afrocubanos en México.

90% de los musicólogos, antropólogos y etnólogos que hacen mención de la música cubana, específicamente de la música afrocubana dicen, sin ahondar en el asunto: “es música mestiza, música mulata de blanco y de negro...”. Otros dicen, “música occidental con música negra” [...]. Dentro de los ritmos afrocubanos, bajo la etiqueta de música mestiza de blanco o de negro —ambas acepciones entre comillas—, se encuentra el resultado del mestizaje cultural tanto en España como en África [...] y la enorme aportación de los millones de negros de distintas etnias, distintas culturas y distintos grupos filológicos; es más, de distintos colores de negros (Cataneo, 1978: 12).

Cataneo reconstruye de manera reiterada la expresión de lo africano como un mosaico étnico y de la africanía en la música cubana, en la práctica de la reinención musical. Es decir, mientras más se conociera acerca de la diversidad étnica africana, más podrían comprenderse las propuestas musicales.

Un punto de apoyo frecuente en la argumentación de Cataneo es la perspectiva histórica:

El primer contacto de la música antillana que tuvo impacto en México data de hace doscientos años. En 1796, en los barcos que venían de La Habana, llegó un baile llamado chuchumbé, que tuvo un exitazo en el puerto de Veracruz; pero sucedió lo de siempre; a lo que Juan Pueblo le gusta, los currutacos que siempre han existido, lo denigran, lo llaman vulgar, lo llaman inmoral; y como entonces funcionaba el Tribunal de la Santa Inquisición, ante el gran auge del chuchumbé, dictó un cause prohibiendo bailarlo por lascivo. Después llegaron otros ritmos y como ya no había Santo Oficio, prosperaron en Veracruz y, más tarde, en todo el país. No sólo ritmos, también vinieron músicos; recuerdo a Babuco, de los primeros en poner de moda el danzón. Mucho después, por allá por los años 29 o 30, vino Lecuona con una gran orquesta y muchos de sus acompañantes se quedaron en México. Juan Luis Cabrera, que tuvo orquesta aquí mucho tiempo y todavía es pianista de Acerina; Pablo O’Farril y su hermano Enriquito, quien fue timbalero de Arturo Núñez y que falleció aquí; el yucateco Juan de Dios Concha, que le dio mucha vida al danzón y, otros musicazos de miedo (Martré, 1997: 113).

En sus opiniones distinguimos una postura acerca de la relación entre la migración de los músicos

6 Llegamos a Francisco Cataneo por Ricardo Pérez Montfort, quien nos proporcionó textos del musicólogo cubano con su generosidad habitual.



FILMOTECA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO ▶ Cartel de la película *Sensualidad* (Alberto Gout, 1951).

como un punto de inflexión decisivo en la recepción de los ritmos afrocubanos. También encontramos la necesidad, casi obsesión, por comprobar la africanía de la música cubana. Entre el chuchumbé y el danzón dibuja un puente con el que pretende contextualizar una relación musical que en realidad se fue construyendo en los circuitos culturales del siglo XX.

En sus escritos, Cataneo analiza una lista de temas: la presencia del danzón y el son montuno en Veracruz, como territorio de proyección de estos géneros; va más atrás, hasta los siglos XVI-XVIII y la configuración de un sonido “tradicional”; vuelve al siglo XX y critica los géneros híbridos y falaces de

la segunda mitad del siglo XX; regresa a la perspectiva histórica para defender sus puntos de vista “tradicionalistas” (Cataneo, 1983: 53-66). Sus opiniones versaron en la búsqueda y definición de lo africano en la música:

Habría que considerar que la música cubana es una diversidad de expresiones musicales bailables, cuya fuerza reside en la complejidad de sus ritmos. El poeta africano Leopold Sédar ha precisado: para el africano, el ritmo es la arquitectura del ser, el dinamismo interior que le da forma, el sistema de ondas vitales, ondas que emiten, en dirección a los demás, la expresión de la fuerza vital [...]. En

la misma medida en que se encarna en la sensualidad [...] el ritmo ilumina el espíritu (Cataneo, 1978: 13).

Para explicarse los procesos de asimilación de la estética afrocubana en México, Cataneo propone colocar la africanía en el centro de las prácticas musicales. Sólo en el breve párrafo arriba transcrito tomó una posición esencialista al relacionar “la complejidad de los ritmos africanos” con una “fuerza vital”, articulada a su vez con los usos del cuerpo. En sus palabras está presente la idea de “tradición”.

El danzón y el mambo: movilidad, proyección y circulación

Francisco Cataneo analizó la estructura del danzón y la singularidad del mambo interpretado por Dámaso Pérez Prado en el contexto de las persistencias culturales africanas observadas en la práctica musical. Para llegar al danzón, primero reflexionó acerca de las músicas cubanasailable y folclórica, las cuales, decía, “tienen una enorme influencia africana, sobre todo elementos yorubas y bantúes” (1978: 26). Sostuvo que la fuerza de su constitución musical radicaba en las “raíces africanas”: “la fuerza tremenda de esas estructuras musicales negras [hizo] que se les fuera reconociendo y a la vez se fueran creando nuevos bailes, pero siempre partiendo de las raíces africanas” (1978: 26).

El danzón incorporó las estructuras musicales africanas a la contradanza. Para explicar este asunto, Cataneo deja a un lado el plano de la “fuerza vital” y alude a los anclajes de las versiones históricas en busca del dato duro que dé sustento y autoridad a su versión de una contradanza “africanizada”. De esta manera, se inscribe en los territorios sondeados por Fernando Ortiz y Alejo Carpentier. Acerca de esto, escribió:

En la provincia de Oriente, en Cuba, es donde empieza a tomar forma la contradanza cubana, se comienza por cambiarle la estructura rítmica [...]. La aportación negra a la contradanza es el llamado “cinquillo”, que los negros de Haití, dajomeyes en su mayoría, incorporaron a la contradanza. El cinquillo tiene la regularidad rítmica que se encuentra en ciertos toques vudú (*voudu*). Y se le encuentra en todos los lugares americanos en donde hubo implantación negra [...]. En manos del negro la contradanza cambia, gana en vivacidad rítmica; hay otra manera “de decir” las notas. Además el negro cambia las figuras y llena los compases de puntillos y de semicorcheas (dieciseisavos). Y también los bajos son cambiados de acuerdo con la manera de “sentir” de la música [...]. Pero hay que dejar bien establecido que la contradanza es una aportación “blanca” dentro de la música cubana [...] pero realizada con sentimiento negro (Cataneo, 1978: 22-26).

La mención de los instrumentos y la estructura rítmica daba sustento a esta versión. No hay que dejar pasar su comentario: “en las manos del negro la contradanza cambia, gana en vivacidad rítmica, hay otra manera ‘de decir’ las notas”. Así, “el negro” improvisa, es ingenioso, “cambia las figuras”, “llena los compases de puntillos y semicorcheas (dieciseisavos)”, tiene una forma de “decir”. De esta manera, describe los cambios introducidos a la contradanza en vías de la creación del danzón. A diferencia de las versiones en las que se describe la historia del danzón como un proceso de intercambios estilísticos, reflejados en la apropiación cultural, Cataneo colocó la mirada en la esencia y la tradición plasmadas en la práctica musical.⁷ Se comprometió con un punto de vista distinto al concebir el danzón como una “contradanza africanizada”.

7 Malcomson (2011) hace una interesante crítica a las historias canónicas del danzón.

La proyección del danzón en la Ciudad de México, en la primera mitad del siglo xx, fue decisiva para la configuración del gusto del público por la música afrocubana. La recepción de las nuevas propuestas musicales provenientes de la isla se aprecia en los espacios de ejecución de rumba, conga, danzón, son, mambo, chachachá. Los centros nocturnos de la Ciudad de México y el cine mexicano difundieron los ritmos afrocubanos, los artistas cubanos fueron promotores importantes de su circulación. Alejo Carpentier, quien escribió sobre los espacios de representación, la instrumentación y las “marcas” de origen africano de la música en Cuba, señaló que el danzón y el son poseían los mismos elementos constitutivos, aunque se diferenciaron por los espacios en los que se representaron: el primero como baile de salón, el segundo como baile callejero (1972: 190-191).

El danzón irrumpió en la escena del espectáculo popular urbano y en la década de 1920 se consolidó como el primero de los productos hechos para el esparcimiento de la sociedad metropolitana en todos sus estratos sociales. En la Ciudad de México, el incremento de centros nocturnos, sobre todo en la colonia Guerrero y el centro capitalino entre 1920 y 1940, llevó al danzón del Salón México al Colonia, al California Dancing Club, al Los Ángeles, al Nereidas (Flores, 1994: 62-66).

La historia del Salón México —“La catedral del danzón”— ubicado en la calle Pensador Mexicano, en el centro, está ligada a las historias de las orquestas de Amador Pérez Dimas, Juan de Dios Concha y Consejo Valiente Roberts “Acerina” (Sevilla, 2003; Madrid y Moore, 2014). El Salón México fue inaugurado en 1920, en el contexto de una ciudad “pacificada” en la que surgieron espacios de ocio con propuestas escénicas novedosas. Este salón fue también una suerte de termómetro de la aceptación del danzón por parte del público (Dallal, 2000: 157).

“Acerina” fue el más grande difusor del danzón en la capital. Formó su orquesta en el Salón

México e interpretó sus danzones durante 30 años. Nació el 26 de abril de 1899, en Santiago de Cuba. Realizó su debut artístico en 1913 y ese mismo año se trasladó a Mérida y más adelante a Veracruz, donde vivió durante diez años. Llegó a la Ciudad de México en 1925. Un año después, se incorporó a la orquesta de Juan de Dios Concha (Martré, 1997: 15; Moreno, 1979: 252). “Acerina”, al hablar del danzón, le comentó a la periodista Merry MacMasters en los años ochenta:

El danzón es cubano, pero se baila en México y en la república mexicana donde más gusta es en Veracruz, en Yucatán, en Campeche, en Tabasco y en la capital. Son estados tropicales, con un clima parecido al de Cuba. En cuanto a la ciudad de México, ¿no es una mezcla de gente venida de todos los estados, cargando con ellos sus costumbres y su cultura propia? (MacMasters, 1995: 29-36).

“La catedral del danzón” fue un escenario de inserción de “lo cubano” en la Ciudad de México. Ahí el danzón se concibió como un recurso *ad hoc* para una atmósfera masificada de relajamiento, a la que acudía gente de todos los sectores sociales (Dallal, 2000; Pulido, 2010: 90). Los estilos y formas de bailar danzón en los salones de baile y cabarets remiten al tema de la asimilación estética. Esta historia comienza en las fusiones musicales, los formatos instrumentales, la interacción de géneros y el baile.

Desde el cardenismo, se concedió legitimidad a los centros nocturnos, que operaban con una estructura administrativa particular y eran vigilados por las autoridades en materia de espectáculos y entretenimiento. Y hacia las décadas de 1940 y 1950, se afianzaron los cabarets y centros nocturnos como espacios de ocio por excelencia:

La clase política posrevolucionaria —militares y civiles— [lucró] con los negocios de la vida nocturna, aun cuando una historia paralela de reglamentos y

decretos pretendió controlarla, siempre existió la corrupción y la transgresión de dueños y autoridades (Medina, 2010: 29-34).

Ricardo Pérez Montfort registra que, para los años 1937 y 1938, los dueños de las estaciones de radio preferían hacer las transmisiones desde cabarets, como Foreign Club, Teocalli Súper Club y El Patio. La supremacía del entretenimiento se mantuvo en los escenarios teatrales o teatralizados, como Politeama, Arbeu, Lírico o Folliés Bergere, y los cabarets Grillón y Waikikí, en los que el danzón y el mambo se masificaron (Pérez Montfort, 2000: 45).

A su vez, las modas musicales y los bailes crearon atmósferas en las que la población mexicana conoció las posibilidades de los géneros afrocubanos como oferta de ocio (Pulido, 2014: 63). Estos espacios permitieron la circulación de las producciones cubanas contemporáneas y provocaron que el mismo baile tuviera su sello de acuerdo con el lugar en el que se interpretaba la música y el intérprete.

El danzón en la mirada musicológica

Al analizar la música popular mexicana y el lugar que ocupa el danzón, Francisco Cataneo se concentró en la instrumentación de las orquestas y la capacidad interpretativa de los músicos:

Lo que no saben los detractores del danzón y los antiguos detractores del tango, es que en Cuba el danzón puro tuvo su evolución después de los años veinte, mientras que aquí, las llamadas danzoneras (cuyo verdadero nombre debe ser orquestas típicas), siguen conservando la estructura del danzón de fines del siglo pasado. Aquí casi nadie utiliza la formación de la orquesta de charanga que consta de violín y flauta. Para tocar las partes de violín llamadas “paseos”, se necesita ser un virtuoso de ese instrumento (Cataneo, 1983: 53-54).

Primero vimos cómo Cataneo se acercó al tema de los rastros afrocubanos en la música a partir de la catalogación de lo que identificó como “rasgos esenciales de lo negro” (1983: 54). Una vez colocado su objeto de estudio en un contexto histórico *ad hoc* que le diera sustento a sus hipótesis acerca de la africanía del danzón, o mejor dicho de la contradanza, ubica los procesos de asimilación estética en la superficie de las prácticas musicales. Al referirse a los instrumentos de las orquestas danzoneras y las capacidades de los intérpretes, complementa la información de los procesos por los que han atravesado los conjuntos musicales y la capacidad de adaptación en regiones específicas.

En el ámbito académico, de nuevo en los procesos que experimentó el danzón, Dora Ileana Torres (1995), en su ensayo “Del danzón cantado al chachachá”, al analizar el desarrollo del danzón cubano en el periodo de 1900 a 1950, propone una delimitación temporal en la que no identifica los géneros por separado, sino destaca sus vínculos en las experiencias de intercambio surgidas a partir de la práctica de la interpretación musical. Estas cinco décadas abarcan un solo ciclo de intercambios, asimilaciones y continuidades en los géneros afrocubanos, del danzón al chachachá.

La primera etapa se extiende hasta finales de la década de 1920 y se caracteriza, principalmente:

Por la asimilación de algunos elementos soneros, la sustitución de la orquesta típica por la charanga francesa, el surgimiento del danzonete (que abría la etapa de incorporación de textos al género) y la aparición de los primeros rasgos de la música norteamericana en esta manifestación.

[La segunda] está marcada por el auge del danzón cantado, variedad surgida a partir del danzonete durante la década del treinta, y por los nacimientos de un nuevo estilo, el danzón-mambo, y un nuevo género, el chachachá, que cierra el ciclo del danzón.

[El danzón cantado] mantuvo los caracteres técnico-expresivos fundamentales planteados en el danzone-te; sin embargo, lleva a su clímax la importancia del cantante, al cual queda subordinada la orquesta, y no se estructura en la misma forma que el danzone-te, pues su rasgo principal consistió en llevar al contexto danzonero la parte cantada de diversos géneros de la música popular cubana —la guajira-son, la canción, el bolero, la guaracha— y otros de la música popular extranjera —el tango. Esta forma de danzón cantado fue la popularizada por casi todas las agrupaciones de la década del treinta (Torres, 1995: 174-175).

La musicóloga estudia con detalle las grabaciones de las orquestas para precisar los cambios y diferencias en

la estructura musical, además de las cualidades líricas e instrumentales:

La permanencia de este estilo estuvo condicionada por el auge que adquirieron en Cuba los géneros de canto y de canto y baile como el bolero, la canción, la guaracha, el son y el tango, y sus intérpretes saturaban los medios de difusión del país, plantaban récords de ventas de discos y, en algunos casos, constituían verdaderos ídolos (Torres, 1995: 175).

Los datos que arroja este estudio dibujan el proceso de asimilación y proyección del danzón de manera muy auditiva para identificar la historia musical del danzón. Como género, empieza con el son un



FILMOTECA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO ▶ Cartel de la película *Tivoli* (Alberto Isaac, 1974).

ciclo de intercambios, circulaciones y asimilaciones estéticas, aprovechados por los medios de comunicación y por los espacios de socialización de la música y el baile en los circuitos culturales construidos entre Cuba y México. El danzón fue también para sus intérpretes un laboratorio que les permitió jugar, improvisar, inventar en la práctica y colocar estas expresiones en el contexto amplio de la identidad.

Analizar el mambo

El mambo fue un género que penetró las industrias culturales de México y Estados Unidos, y se ha mantenido vigente en ciertos contextos de ocio de la capital mexicana. Se le relacionó con el ambiente festivo de los negros en Cuba. Hay una conexión característica entre el danzón y el mambo. Ambos desarrollan de manera singular sus propuestas estéticas y estereotipos.

Es significativa la relación entre su historia musical y la de Dámaso Pérez Prado. Él nació en Matanzas, en 1921. En su provincia natal tocó en danzoneras y charangas. Llegó a ser pianista y arreglista de la orquesta Casino de la Playa, una de las más famosas en La Habana. Trabajó en este conjunto hasta que vino a México, en 1947, incitado por su paisano Kiko Mendive y la actriz Ninón Sevilla. Con él llegó el mambo y toda una revolución en el espectáculo popular capitalino. Fue expulsado de México en dos ocasiones: una por “instigación [de] los miembros de las ligas de decencia”, y otra, en 1953, por problemas migratorios que provocaron su deportación (Moreno, 1979: 250).

Además de los componentes musicales del mambo fabricados por Pérez Prado en Cuba y adaptados en México, destaca la estética de sus representaciones en los escenarios. Tanto en teatros como en cabarets, la orquesta de Pérez Prado se acomodaba viendo al frente, casi nunca en torno al escenario o al cuerpo de baile. El director aparecía siempre

vestido de blanco o negro, con o sin corbata, impecable. Algunas veces, con olanes en los antebrazos, sobre el saco o la camisa, al igual que sus músicos que vestían de traje también pulcros. Pérez Prado podía dirigir la orquesta de espaldas a sus músicos, abriendo las piernas y moviendo el torso. En las películas mexicanas *Al son del mambo* (Urueta, 1950), *Rumba caliente* (Martínez Solares, 1952) y *Tívoli* (Issac, 1974), hay escenas que son representativas del tipo de espectáculo montado por y para la orquesta de Pérez Prado.

En *Al son del mambo*, en la escena en la que se interpreta *¿Quién inventó el mambo?*, la rumbera Amalia Aguilar y el cantante Yeyo Estrada, ambos cubanos, ilustran lo que hemos dicho acerca del mambo de Pérez Prado. Al son de “Ay, quién inventó, mamacita, esta cosa loca (Yeyo) / que Pérez Prado las vuelve locas (coro)”, Amalia Aguilar aumenta la velocidad de su baile en el reducido escenario. Las cámaras enfocan los saxofones y la orquesta, y se detienen en el movimiento de caderas de las rumberas del cuerpo de baile. Se aprecia cómo se acelera el ritmo en el baile. Yeyo Estrada, Benny Moré —“El Bárbaro del Ritmo”—, Silvestre Méndez y rumberas, cubanos todos, acompañaron a Pérez Prado en el mambo cantado en diversas ocasiones.

En estas escenas podemos ver a los cubanos en su conjunto como promotores del género. Aunque el mambo se interpretara en el espacio reducido del cabaret, donde más lució fue en los teatros. Estos montajes fueron capaces de representar una auténtica fiesta, con cuerpos de baile numerosos, que llamaban al centro a intérpretes como las Dolly Sisters o Adalberto Martínez “Resortes”, e intercambiaban bailarines en la pista simulada en la tramoya. La escenografía se simplificaba en la orquesta y el baile. No importaba si detrás había palmeras y casitas de palma o si la coreografía no era uniforme cuando los bailarines improvisaban y se daban a notar con sus vestuarios heterogéneos. Era un baile híbrido,

diverso, plural. Un baile que invitaba a todos los sectores sociales, que se mezclaban en la pista. Las escenas filmadas simulan eventos teatrales. El cine mexicano fue un vehículo indispensable para la circulación del mambo.

Margo Su cuenta cómo conoció al introductor del mambo en México y la manera en que su marido Félix Cervantes, empresario teatral y de cabaret, forjó la imagen de Pérez Prado pensando en Cab Calloway. Su testimonio describe la construcción de la imagen comercial del músico cubano, a la par de su genialidad musical. Para Su, el mambo fue una revelación en la industria del espectáculo urbano y también en lo social, en el territorio del erotismo (Su, 1990: 42-43). La memoria de sus interpretaciones en carpas, centros nocturnos y películas de la Época de Oro del cine en México es fundamental para comprender la historia del desarrollo musical del mambo. Este ritmo es sólo un ejemplo de las implicaciones de los espectáculos nocturnos que incluyeron cubanos en sus repartos (Calderón, 1997: 31-34).

La paternidad del mambo ha sido discutida (López, 1989: 361-369). Esto deja ver la creatividad de las agrupaciones y sus aportaciones personales a la consolidación de lo que sería una revolución escénica en México. En una entrevista realizada en 1993, el escritor cubano Leonardo Padura Fuentes le preguntó “¿a qué se debe que un ritmo cubano como el mambo haya tenido su gran éxito en México?” a Israel López “Cachao”, hermano de Orestes López, quien participó en la creación de la Orquesta de Arcaño y sus Maravillas y a quien se le atribuye la primera versión del mambo difundida en los medios habaneros:

Creo que se debe a que los mexicanos son muy buenos músicos, y Pérez Prado quería encontrar músicos con buenos “labios”, capaces de hacer aquellas notas agudas que él exigía. El trompeta líder de Pérez Prado, cuando tocaba en vivo, muchas veces pasaba de primer trompeta a quinto, porque

ya no podía más, no podía seguir en la exigencia de la música suya [...]. Y también se debe a que en México, antes del furor del mambo, ya existía una tradición de bailar danzones, y el danzón es el padre natural del mambo (Padura, 1999: 22-27).

Pérez Prado fue quien le dio proyección internacional al mambo. La polémica en torno a sus orígenes nos lleva al ambiente habanero de finales de 1940 y la Orquesta de Arcaño y sus Maravillas, cuyo líder, Antonio Arcaño, relata en entrevista con Dora Ileana Torres:

Desde el año 1930, Orestes López y yo andábamos por los cabarets y otros lugares tocando y haciendo descargas, y el estilo *mambeo* ya caracterizaba sus interpretaciones. Al fundarse la Orquesta de Arcaño, en 1937, el danzón estaba en baja, la competencia era muy dura, ¡durísima!, y los músicos tenían que superarse mucho e incluir otros repertorios en sus danzones, cambiar los instrumentos e innovar. Orestes López incluía en la parte del piano su estilo sincopado y yo seguía esas improvisaciones haciendo filigranas con la flauta. Muy pronto la improvisación sobre la base de este estilo se generalizó en toda la orquesta, y así, sin haber creado un número específico, se comienza a tocar el *ritmo nuevo*. En 1940 a Orestes López se le ocurre en la última sección de uno de sus danzones un montuno al estilo de los que ya se venían tocando desde antes por la orquesta, escribiendo las partes fundamentales de acuerdo con la concepción del mismo, y así este danzón, cuyo título fue *Mambo*, le da nombre a lo que hace rato veníamos haciendo. Después yo le puse a este estilo *ritmo nuevo* (Torres, 1995: 178).

Torres afirma que la identidad melódico-armónica del danzón-mambo tiene dos fuentes básicas:

La del propio danzón y la de la música ligera norteamericana del periodo —sobre todo de la

canción, la comedia musical y el cine— a través del cual también se filtran elementos del impresionismo francés, así como los temas de agrupaciones de jazz. Toda esta música fue ampliamente propagada por los medios de difusión (Torres, 1995: 179).

Un análisis de las interpretaciones musicales le permite precisar cuáles fueron las aportaciones de cada intérprete al que se atribuye el origen del mambo. “La influencia melódica de temas de la música norteamericana [...] al introducirse modificaron partes tradicionales que fueron sustituidas por nuevas concepciones rítmicas” (Torres, 1995: 179-180): en este proceso de definición y proyección, Orestes López, Israel López, Antonio Arcaño, Kike y Arsenio Rodríguez y Pérez Prado pusieron sus sellos de autoría.

El examen de las grabaciones de la Orquesta de Arcaño lleva a sus estudiosos a apreciar detalles:

En la sección de la percusión, la orquesta aportó como rasgo perdurable la introducción de la tumbadora en los pasajes donde no intervienen las pailas, principalmente en la parte del montuno, lo cual enriquecía el timbre y el ritmo [...]. La forma casual en que se introdujo este instrumento, según afirma Arcaño, por iniciativa de Kike, hermano de Arsenio Rodríguez y tumbador de su conjunto, es un testimonio más del carácter de creación colectiva del danzón-mambo (Torres, 1995: 183-184).

Francisco Cataneo también planteó la importancia de los instrumentos en las orquestas de mambo. Además de ahondar en los contenidos de la lírica, las metáforas y la identidad melódica armónica, puso un gran interés en la instrumentación, que daba voz a la “tradición” y el sello de origen. ¿Qué hay más preciso que un instrumento? Junto con la interpretación y el estilo, para Cataneo los instrumentos cumplen el papel de recipientes de la “tradición”:

Cuando Dámaso Pérez Prado llegó a México ya traía en cartera el mambo. Resulta que por aquellos días en Cuba había deficiencia de trompetistas, no teníamos una buena escuela de trompetistas y los ejecutantes eran mediocres en su gran mayoría. A cambio de cuatro o cinco virtuosos había cien con mucho sabor, pero incapaces de tocar en la tonalidad aguda que escribía Pérez Prado para trompetas en mambo, entonces lo tildaron de loco, en vez de reconocer que no podían con lo que el maestro escribía. Como buen loco genial, perseveró, vino a México, empezó desde abajo [...] y ¡a dar la vuelta al mundo! (Martré, 1997: 117)

De acuerdo con Leonardo Acosta, el músico ajustó los elementos rítmicos del mambo al introducir una nueva formación de instrumentos en su ejecución:

La concepción de Pérez Prado, a partir de las células básicas del mambo, es muy distinta a la de sus predecesores. Su orquesta *suena* diferente desde el principio. La sección o “cuerda” de saxofones utiliza dos altos, un tenor y un barítono (la formación usual emplea dos tenores); por el contrario, las trompetas aumentan a cinco. Una y otra sección tienen a su cargo largos pasajes al unísono, y están en constante contrapunto. El único trombón de la orquesta, lejos de integrarse como otra voz armónica, es empleado en distintos efectos, como pedal o para subrayar cambios y subdivisiones de ritmo y tempo. Quedan así las trompetas y los saxos como dos planos tímbricos marcadamente diferenciados, uno muy agudo y otro grave, lo cual representa un acercamiento a lo tradicional africano. La sección rítmica empleada por Pérez Prado se caracteriza por la presencia, junto con los bongós, de dos tumbadoras en vez de una [...], así como por el importantísimo papel de las pailas o timbales, a los cuales se adicionaban algunos componentes de la batería de origen norteamericano, como los platillos de aire (Acosta, 1983: 49).

Leonardo Acosta habla del mambo, concebido —por Orestes López— como parte de la estructura final de una pieza de baile en el danzón, que permitía que se repitiese el estribillo para asemejarse con esto a la músicaailable de la isla. El repertorio instrumental se amplió más adelante al ser adoptado el estribillo del mambo. Tras la recepción exitosa del ritmo introducido por el grupo de Antonio Arcaño, pasó a los conjuntos y *jazzbands* como “figura sincopada” que en estas últimas estaba a cargo de los saxofones (Acosta, 1983: 49).

Los aspectos intrínsecos de la propuesta musical hicieron del mambo una oferta versátil. Las industrias culturales mexicanas se apropiaron de él y aportó al terreno de los estereotipos de la africanía. Sin embargo, no muchas orquestas pudieron introducirlo en sus repertorios. La destreza en la dirección hizo que Pérez Prado se mantuviera a la cabeza en su interpretación.

Palabras finales

Los aspectos estudiados aquí acerca de la llegada del danzón y el mambo a México permiten entender las definiciones y transformaciones de las categorías musicales y de lo que está en juego en cuanto a las aportaciones africanas. Se hace la pregunta por el papel de la migración artística como elemento central, para entender la inserción de una práctica cultural en un contexto nuevo. El análisis de las fuentes deja ver que los músicos cubanos instalados en México entre las décadas de 1920 y 1950 pocas veces relacionan su obra con un “origen” africano o influencia africana de manera explícita. Por otro lado, un enfoque en el análisis de los estudios musicológicos cubanos y mexicanos, y en la reconstrucción de las concepciones y adaptaciones musicales que experimentaron el danzón y el mambo en Cuba y México, muestra cómo se encuentra este tema de la “africanía de la música cubana” y su persistencia en

la memoria musical mexicana en los debates musicológicos entre varios campos de implantación de ambos géneros. Desde este punto de vista, este artículo no sólo trata de las condiciones de circulación de las prácticas y del papel de los músicos en este proceso, sino también de los musicólogos como actores-puente de la fabricación y la circulación de sus definiciones como expresiones “afro”.

Tanto el danzón como el mambo son pretextos para hablar de las circulaciones, apropiaciones, asimilaciones estéticas y escenificaciones, así como la difusión y circulación de los músicos cubanos, y sus creaciones en otras latitudes. Es posible aproximarse a la vitalidad de las relaciones culturales construidas en torno al ciclo abarcado por estos dos géneros, o por el ciclo del danzón al chachachá, por medio de los estudios musicológicos. Las aportaciones de estos trabajos facilitan el planteamiento de esta historia cultural desde ángulos múltiples. Por un lado, están los sujetos que se apropian de un estilo, interpretan un género, lo recrean y reinventan, y se introducen en su historia musical. También vemos a estos sujetos en la interacción con sus comparsas, así como con un público específico, regional. El debate entre los músicos y la experimentación da pie a nuevas identidades dentro de la propuesta musical en cuanto a la identidad melódica, y fuera en cuanto a la instrumentación, ejecución y coreografía.

Las experiencias migratorias de los intérpretes, la inserción de la música en la lógica del mercado, de la oferta y la demanda de públicos diversos ofrecidos por los medios de comunicación y los espacios de ocio, se relacionan con la construcción de circuitos culturales específicos. Los estudios musicológicos nos acercan a la comprensión de las singularidades tanto del danzón como del mambo en los distintos territorios, así como las continuidades y los cambios. Las nociones de “tradicción”, “lo africano” y “lo afrocubano” están presentes todo el tiempo y se vinculan en las argumentaciones. Aunque los músicos mexicanos no plantearon abiertamente



FILMOTECA DE LA UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO ▶ Fotograma de la película *La reina del mambo* (Ramón Pereda, 1951).

este tema, lo encontramos entre los musicólogos, y al analizar estos debates, se entienden mejor las definiciones y las transformaciones de las categorías musicales y lo que está en juego en cuanto a las aportaciones africanas. Así, también vemos cómo en la definición de los géneros musicales hay intercambios, asimilaciones estéticas, proyecciones con distintos rangos de extensión y circulación —locales,

regionales, nacionales e internacionales—. Todo esto constituye experiencias que clarifican la práctica musical por medio de los experimentos rítmicos y la definición de habilidades y destrezas y contenidos. En todo esto, los musicólogos encuentran restos, huellas, nociones de africanía, y sus miradas dejan claves para entender los procesos de circulación transnacional del danzón y el mambo. ■

Bibliografía

- Acosta, Leonardo, 1983, *Del tambor al sintetizador*, Letras Cubanas, La Habana.
- , 2004, *Otra visión de la música popular cubana*, Letras Cubanas, La Habana.
- Alcántara, Álvaro, 2013, “Culturas musicales de México: fusiones del antes con el ahora”, en *La Jornada del Campo*, núm. 70, 20 de julio, p. 5.
- Ávila, Freddy, Ricardo Pérez Montfort y Christian Rinaudo (coords.), 2011, *Circulaciones culturales. Lo afrocaribeño entre Cartagena, Veracruz y La Habana*, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, México.
- Benjamin, Walter, 1989, *Discursos interrumpidos*, t. I: *Filosofía del arte y de la historia*, Taurus, Buenos Aires.
- Bourdieu, Pierre, 2012, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Taurus, México.

- Calderón González, Jorge, 1997, *Nosotros, la música y el cine*, Universidad Veracruzana, Xalapa.
- Camacho, Gonzalo, 2009, "Las culturas musicales en México: un patrimonio germinal", en Fernando Híjar Sánchez (coord.), *Cunas, ramas y encuentros sonoros. Doce ensayos sobre patrimonio musical de México*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México, pp. 25-38.
- Carpentier, Alejo, 1972, *La música en Cuba*, Fondo de Cultura Económica, México.
- Cataneo, Francisco, 1978, *La música cubana: pasado y presente*, Secretaría de Educación Pública/Instituto Nacional de Antropología e Historia/Museo Nacional de las Culturas, México.
- , 1983, "¿Qué onda con la música popular?", en Museo Nacional de Culturas Populares, *¿Qué onda con la música popular mexicana?*, Secretaría de Educación Pública/Museo Nacional de Culturas Populares, México, pp. 53-66.
- Dallal, Alberto, 2000, *La danza en México*, cuarta parte: *El "dancing" mexicano*, Universidad Nacional Autónoma de México-Instituto de Investigaciones Estéticas, México.
- Díaz Ayala, Cristóbal, 1981, *Música cubana: del areyto a la nueva trova*, Cubanacán, San Juan.
- Flores y Escalante, Jesús, 1994, *Imágenes del danzón. Iconografía del danzón en México*, Asociación Mexicana de Estudios Fonográficos, México.
- García Canclini, Néstor (coord.), 1998, *Cultura y comunicación en la ciudad de México*, vol. 2: *La ciudad y los ciudadanos imaginados por los medios*, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa/Grijalbo, México.
- García de León, Antonio, 1996, "Con la vida en un danzón: notas sobre el movimiento inquilinario de Veracruz", en Manuel Reyna Muñoz (coord.), *Actores sociales en un proceso de transformación: Veracruz en los años veinte*, Universidad Veracruzana, Xalapa, pp. 35-53.
- García Díaz, Bernardo y Sergio Guerra Vilaboy (coords.), 2002, *La Habana/Veracruz, Veracruz/La Habana. Las dos orillas*, Universidad Veracruzana/Universidad de La Habana, México y La Habana.
- Garriga, Silvana (ed.), 1999, *Mamá, yo quiero saber. Entrevistas a músicos cubanos*, Letras Cubanas, La Habana.
- González, Juan Pablo, 2011, "Posfolklore: raíces y globalización en la música popular chilena", en *Arbor. Ciencia, Pensamiento y Cultura*, vol. 187, núm. 751, pp. 937-946.
- López Moreno, Roberto, 1989, "En torno a una polémica sobre Pérez Prado y nuestra música popular", en *Cultura del Caribe. Memoria del 2o. Festival Internacional de Cultura del Caribe*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Gobierno del Estado de Quintana Roo, México, pp. 361-369.
- MacMasters, Merry, 1995, *Recuerdos del son*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México.
- Madrid, Alejandro L. y Robin D. Moore, 2014, *Danzón. Circum-Caribbean Dialogues in Music and Dance*, Oxford University Press, Nueva York.
- Malcomson, Hettie, 2010, *Creative Standardization: Danzon and the Port of Veracruz, Mexico*, tesis de doctorado, University of Cambridge, Cambridge.
- , 2011, "The 'Routes' and 'Roots' of Danzón: A Critique of the History of a Genre", en *Popular Music*, vol. 30, núm. 2, pp. 263-278.
- Martré, Gonzalo, 1997, *Rumberos de ayer. Músicos cubanos en México (1930-1950)*, Instituto Veracruzano de la Cultura, Veracruz.
- Medina Caracheo, Carlos, 2010, *El club de medianoche Waikiki: un cabaret de época en la ciudad de México, 1935-1954*, tesis de maestría en historia, Universidad Nacional Autónoma de México-Facultad de Filosofía y Letras, México.
- Monsiváis, Carlos, 1977, "Rehabilitación cultural de la rumba", en *Proceso*, núm. 38, 25 de julio, pp. 12-15.
- Moore, Robin D., 1997, *Nationalizing Blackness. Afro-Cubanismo and Artistic Revolution in Havana, 1920-1940*, University of Pittsburgh Press, Pittsburgh.
- Moreno Rivas, Yolanda, 1979, *Historia de la música popular mexicana*, vol. 2, Alianza/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México.
- Padura Fuentes, Leonardo, 1999, "Cachao: mi idioma es un contrabajo", en Silvana Garriga (ed.), *Mamá, yo quiero saber. Entrevistas a músicos cubanos*, Letras Cubanas, La Habana, pp. 21-34.
- Pérez Montfort, Ricardo, 2000, *Juntos y medio revueltos. La ciudad de México durante el sexenio del general Cárdenas y otros ensayos*, Unidad Obrera y Socialista (Colección Sábado Distrito Federal), México.
- Pulido Llano, Gabriela, 2010, *Mulatas y negros cubanos en la escena mexicana, 1920-1950*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.
- , 2014, "El espectáculo 'sicalíptico' en la ciudad de México, 1940-1950", en Rodolfo Palma Rojo, Gabriela Pulido Llano y Emma Yanes Rizo (coords.), *Rumberas, boxeadores y mártires. El ocio en el siglo xx*, Instituto Nacional de Antropología e Historia (Colección Claves para la historia del siglo xx mexicano), México, pp. 45-68.

- Rinaudo, Christian, 2010, "Más allá de la 'identidad negra': mestizaje y dinámicas raciales en la ciudad de Veracruz", en Elisabeth Cunin (ed.), *Mestizaje, diferencia y nación: lo "negro" en América Central y el Caribe*, Instituto Nacional de Antropología e Historia/Universidad Nacional Autónoma de México/Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos/Instituto de Investigación para el Desarrollo, México, pp. 226-266.
- Sevilla, Amparo, 2003, *Los templos del buen bailar*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Dirección General de Culturas Populares e Indígenas, México.
- Stewart, Gary, 2000, *Rumba on the River: A History of the Popular Music of the Two Congos*, Verso Books, Nueva York.
- Su, Margo, 1990, *Alta frivolidad*, Cal y Arena, México.
- Torres, Dora Ileana, 1995, "Del danzón cantado al chachachá", en Radamés Giro (coord.), *Panorama de la música popular cubana*, Letras Cubanas, La Habana, pp. 174-197.
- White, Bob W., 2002, "Congolese Rumba and Other Cosmopolitanisms", en *Cahiers d'Études Africaines*, núm. 168, pp. 663-686.

Filmografía

- Isaac, Alberto (dir.), 1974, *Tívoli*, Corporación Nacional Cinematográfica/Dasa Films, México.
- Martínez Solares, Gilberto (dir.), 1952, *Rumba caliente*, Cinematografía Latinoamericana-Mohme, México.
- Urueta, Chano (dir.), 1950, *Al son del mambo*, Filmadora Chapultepec, México.