

CARLOS A. DÍAZ
El Colegio de México

M



B



México: el reino del mambo

Los años del sexenio de Miguel Alemán fueron centrales para el desarrollo de este género musical cubano, que tuvo en el matancero Damaso Pérez Prado su artista más destacado. Los grandes éxitos del cine de oro mexicano lo incluyeron como una figura estelar para popularizar un ritmo cuya efervescencia cultural se comparó, al menos en Estados Unidos, con *el rock and roll*.

i
Dámaso Pérez Prado en México, ca. 1955. Archivo General de la Nación, Fototeca, Hermanos Mayo, Alfabético Artistas, sobre 989/1-A, fotografía 12.

ii
Dámaso Pérez Prado en México, ca. 1955. Archivo General de la Nación, Fototeca, Hermanos Mayo, Alfabético Artistas, sobre 989/1-A, fotografía 21.



El cubano Damaso Pérez Prado (1916-1989), conocido como el “rey del mambo”, llegó a la ciudad de México durante la edad de oro del cine mexicano (1936-1959). De 1948 a 1953, Pérez Prado participó en ocho películas: *Perdida* (1950), *Al son del mambo* (1950), *El pecado de ser pobre* (1950), *Serenata en Acapulco* (1951), *Amor perdido* (1951), *Víctimas del pecado* (1950), *Del can-can al mambo* (1951) y *Salón de baile* (1952). Musicalizó otras siete: *Coqueta* (1949), *Aventurera* (1949), *Pobre corazón* (1950), *Mala hembra* (1950), *El amor no es ciego* (1950), *Simbad el mareado* (1950) y *Cantando nace el amor* (1954). Su actuación en el cine mexicano inició con *Coqueta*, estrenada el 22 de julio de 1949, y dirigida por Fernando A. Rivero, y terminó con

Cantando nace el amor, estrenada el 15 de abril de 1954, bajo la dirección de Miguel M. Delgado, meses después de haber sido expulsado del país. Su expulsión ha sido materia de especulación: se consideró que fue deportado porque se atrevió a hacer un arreglo en ritmo de mambo del himno nacional mexicano, que sostuvo amoríos con la esposa de un líder posrevolucionario y que fue vencido por la censura triunfal de la Legión Mexicana de la Decencia. De todos modos, el estudioso Leopoldo Gaytán sostiene que la decisión ministerial, una aplicación particular del artículo 33 de la Constitución de 1917 de los Estados Unidos Mexicanos, se debió más bien al incumplimiento del contrato que tenía con el Teatro Cervantes.



iii
Dámaso Pérez Prado en México, ca. 1955. Archivo General de la Nación, Fototeca, Hermanos Mayo, Alfabético Artistas, sobre 989/1-A, fotografía 22.

El aporte de Pérez Prado al mundo del entretenimiento en México fue notorio durante esos seis años de estancia, porque además de las quince películas anotadas, grabó con RCA Mexicana tres discos de 78 rpm: *Yo no sé/Rabo y oreja* (1950), *Mambo a la kenton/Mambo en sax* (1950) y *Al compás del mambo/Tocineta* (1950). También realizó un extended play de 45 rpm, en el que se incluye el famoso *Mambo universitario*, dedicado a la Universidad Nacional Autónoma de México, y cuatro discos de larga duración de 33 rpm: *Mambo en sax*, *La niña popoff*, *Las novias del mambo* (las tres sin fecha precisa) y *El rey del mambo* (1955). Todo esto, sin contar las grabaciones con sellos y filiales discográficas de otros países (Estados Unidos e Italia, por ejemplo), o los espectáculos en vivo y televisados en que se presentó. La contribución de Pérez Prado al cine mexicano comenzó con la musicalización de *Coqueta*, y desde ese momento su música acompañó la fotografía de algunas películas de directores extranjeros como Richard Fleischer en *Bandido* (1956), Federico Fellini en *La dolce vita* (1960), Bob Balaban en *Parents* (1989), Pedro Almodóvar en *Kika* (1993) y Tim Burton en *Ed Wood* (1994), aunque no compuso originalmente para ellos. Incluso, una vez expulsado de México, el músico cu-

bano no dejó de participar en varias producciones locales como *Locos por la televisión* (1958), *Música y dinero* (1958), *Locura musical* (1958) y *Primer orfeón* (1964), y continuaron a su regreso en 1964 y hasta su muerte en la ciudad de México en 1989.

La figura del matancero sólo ha sido tratada por Gaytán en su tesis de licenciatura en Ciencias de la Comunicación. Este ensayo pretende subrayar su aporte musical para el cine en México, y resaltar la importancia que su primera estancia en el país tuvo para su carrera musical y la propagación del mambo.

DE CUBA PARA EL MUNDO

Arcaño y sus Maravillas, Arsenio Rodríguez, José Curbelo, Julio Cueva, Bebo Valdés, René Hernández, Tito Puente, Tito Rodríguez, Machito, Anselmo Sacasas y Damaso Pérez Prado son algunos de los músicos que participan de la disputa sobre la autoría del mambo, de acuerdo con el musicólogo Ned Sublette. A estos músicos, de Cuba y Nueva York, el mambo les pertenece ya sea porque deno-

minaron así a una sección del son cubano, nombraron a un momento del baile, crearon un sencillo o un disco que contenía la palabra mambo, o tocaron ritmos que después fueron conocidos como mambo, entre otras razones. Esta controversia de no acabar pone de manifiesto la construcción colectiva y transnacional de un género musical cuyo impacto cultural en Estados Unidos fue comparable al del *rock and roll*. Y es que más que la creación de un individuo o un grupo musical, el mambo resultó de conexiones e influencias interdependientes entre músicos cubanos, estadounidenses y caribeños en La Habana y Nueva York, alrededor de 1946, y fue la evolución de un flujo permanente de estilos, recursos e ideas cubanas, y de base cubana, que se remontan a la década de 1930. Lo anterior se hace evidente con los términos imprecisos que se usaron para clasificar estos ritmos, dada la dificultad de situarlos en un solo lugar: “música latina” en América del Norte y Europa, y “música caribeña” o “tropical” en América Latina.

La red, cuyos principales nodos eran La Habana y Nueva York, que fue confeccionada con migraciones urbanas, turismo, radio, grabaciones, conciertos y películas, muestra cómo la industria musical es capaz de que los sonidos trasciendan barreras geográficas y sociales, y que

prácticas culturales sobrevivan y se adapten a ambientes diferentes.

Siguiendo a Lise Waxer, por industria musical me refiero a una escena transnacional que vincula músicos, audiencias, fabricantes de instrumentos, productores, programadores de radio, periodistas y disqueros, en muchos lugares y en muchos momentos, que hacen posible que una nota de jazz sea reproducida en Buenos Aires o un arreglo de cumbia suene en Canadá. En este sentido, dos ejemplos son ilustrativos. Uno, para 1933 Cuba tenía 36 estaciones de radio y algunas de las señales radiales emitidas eran tan poderosas que podían ser sintonizadas en Miami. De esta manera la población estadounidense conoció el danzón, la rumba y el bolero. Y dos, el *boom* de la música latina superó las posibilidades de producción de RCA y Columbia e incentivó la creación de sellos independientes como Secco (1943), Alegre, Coda y Verne (1945), SMC (1947) y Mardi Gras y Tico (1948).

De esta relación transnacional surgió el típico sonido que caracteriza al mambo. La particularidad de este ritmo reside en la autonomía que da a los clásicos saxofones de la *Big Band* de jazz para que sean interpretados en una sola línea armónica y vayan en contrapunto con las

iv
Dámaso Pérez Prado en México, ca. 1955. Archivo General de la Nación, Fototeca, Hermanos Mayo, Alfabético Artistas, sobre 989/1-A, fotografía 44.



42

trompetas. Una singularidad que fue mejor recibida por el público de Nueva York que del de Cuba, pues que este último estaba más acostumbrado a los sonidos de cuerda que a la estridencia de los vientos (trompeta, trombón y saxofón). Esta preferencia musical y las tendencias conservadoras de la industria cubana fueron los elementos que impidieron a Pérez Prado prosperar en Cuba y lo impulsaron a dejar la isla en 1948. Por ejemplo, Fernando Castro, representante ejecutivo del sello discográfico Peer-Southern, impidió a los artistas de su consorcio cualquier adaptación de su música por la orquesta de Pérez Prado.

Después de transitar por Sudamérica, Pérez Prado decidió instalarse en ciudad de México por invitación de sus amigos, la bailarina Ninón Sevilla y el músico Kiko Mendive. El arraigo que la música cubana tuvo desde 1920 en México, por medio de la radio, los salones de baile, cabarets, teatros y películas, facilitó su inserción en la industria mexicana del entretenimiento. En el Distrito Federal, hizo sus primeros trabajos en *shows* radiales y en la carpa Margo, que organizaba concursos de baile de mambo. A estos eventos siguieron presentaciones en centros nocturnos como Smyrna, Colonia, Los Ángeles, La Playa, Club France, Club Hispánico Mexicano, Circulo Amarillo, Swing Club, entre otros.

Pero fueron dos empresarios quienes lo llevaron al estrellato: Félix Cervantes y Hernán Díaz jr. El primero, propietario de la carpa Margo, vio en Pérez Prado a una figura rentable que podía ser explotada en el mundo del espectáculo recurriendo a la creación de un personaje inspirado en Cab Calloway, el famoso *showman* del jazz. El segundo fue Hernán Díaz jr., el cazatalentos (A&R) de RCA Victor, quien después de celebrar algunos contratos, lo promocionó en toda la república y vinculó a la línea popular del sello, la de mayor tiraje, dada la creciente atracción que el mambo iba ganando en el mercado estadounidense. A este impacto contribuyó la decisión de Pérez Prado de hacer números sin letra con el fin de evitar cualquier tipo

de censura y llegar a un público más amplio que el hispanoparlante. Al siguiente año de haber llegado a México, incursionó en el mundo del cine con el largometraje *Perdida*, de Fernando A. Rivero y Calderón Films, con un número de cabareteras protagonizado por Ninón Sevilla. Fue esta su entrada a la edad de oro del cine mexicano.

ORO, MUSICALES Y CABARET

La segunda guerra mundial (1939-1945) ofreció a México la oportunidad de aprovechar el debilitamiento de la industria de Hollywood, en un contexto en que el aparato productivo de Estados Unidos estaba concentrado en el apoyo a los esfuerzos de los aliados, y de sacar beneficios de su alineamiento con las potencias aliadas. En concreto, la materia prima cinematográfica fue puesta a disposición de la industria mexicana por la administración de Nelson Rockefeller (1940-1944) en la Coordinación de Asuntos Interamericanos (OCIAA), al ser quitado todo apoyo al gobierno filofascista argentino. Asimismo, el cine mexicano recibió un impulso apreciable del Estado porque servía al proyecto cultural posrevolucionario, enfocado en construir un símbolo nacional con prestigio internacional. Este encarrilamiento ideológico fue crucial para los productores de cine porque conllevó la creación de entidades fundamentales para el desarrollo de la cinematografía como el Banco Nacional Cinematográfico (1942), la Comisión Nacional Cinematográfica (1947) y Películas Nacionales. A esto se añadió la exención del impuesto sobre la renta (con un alcance retroactivo de cinco años) otorgada a la industria del cine en 1946 y la publicación de la Ley Cinematográfica en 1949.

El esfuerzo nacionalista no pudo ocultar la dependencia que la industria filmica mexicana tenía de la economía de Estados Unidos, en materia de producción,

43

El mambo resultó de conexiones e influencias interdependientes entre músicos cubanos, estadounidenses y caribeños en La Habana y Nueva York, alrededor de 1946.

distribución y exhibición de películas. Porque, además de que la materia prima provenía del vecino del norte, y era distribuida de acuerdo con las resoluciones del Departamento de Estado en Washington, William Jenkins, favorito de Maximino Ávila Camacho, hermano del presidente, ejerció casi por completo el control de la exhibición en México. De esta manera, como asevera Seth Fein, historiador del cine mexicano, una contradicción fundamental definió al cine mexicano de posguerra: en la retórica nacionalista, pero en estructura alineado con el vecino país del norte. De igual modo, de acuerdo con el antropólogo Juan Pablo Silva, la incapacidad de la industria cinematográfica mexicana de integrarse verticalmente obligó a los productores a alquilar los estudios y materiales que requería. Además de considerarse el séptimo arte, el cine es un negocio, y Estados Unidos tenía la ventaja.

Pese a su debilidad sistémica, el cine mexicano de este periodo generó positivas actividades conexas (maquillaje, iluminación, vestuario, diseño gráfico, etc.) y otras menos cercanas como la promoción del comercio, la inversión y el turismo. Durante el gobierno de Miguel Alemán (1946-1952), el sexenio más productivo con 520 películas, se consolidó el cine nacional en el primer lugar de las preferencias de la audiencia nacional, dando lugar a los resultados más notables del esfuerzo estatal, apoyado por la coyuntura internacional para la elaboración filmica. No obstante, una razón práctica, más que el fervor chovinista, explicó esta predilección: las películas mexicanas fueron más populares entre la clase trabajadora y la población de los estados en México porque no eran subtituladas, y por tanto difíciles de seguir, como las de Hollywood.

De manera similar, en Cuba, El Salvador, Venezuela, Perú y Colombia, las películas mexicanas fueron populares, sobre todo los dramas y musicales, porque contenían elementos culturales no representados por las películas estadounidenses. Es decir, el gusto por ellas en el continente no obedeció sólo a razones idiomáticas, sino también a

las experiencias colectivas que fueron capaces de evocar entre la audiencia latinoamericana, cosa que no lograron las películas argentinas y españolas.

Las películas musicales fueron, sobre todo, las que hicieron famoso al cine mexicano. Muchos filmes, si no todos, incluyeron números musicales. La relevancia de estos para el cine fue tal que, para el investigador contemporáneo, las interpretaciones y las coreografías insertas en las películas forman parte de los pocos videos musicales antes del *boom* de la década de 1980, en que se hicieron famosos los canales de televisión sobre este género como MTV. Esta centralidad hizo que el cine mexicano tuviera una capacidad destacada para promover canciones, haciendo a la gran pantalla una aliada de la industria discográfica, y al cantante un sinónimo de estrella de cine. Por estas razones, las películas de la época de oro del cine nacional son fundamentales para comprender la historia del mambo en general y de Pérez Prado en particular. Al respecto, fue fundamental el cine de cabareteras.

Las películas de cabareteras se desarrollaron en México entre mediados de la década de 1940 y 1952. Tuvieron su auge durante el sexenio alemanista y prácticamente desaparecieron a partir de la presidencia de Adolfo Ruiz Cortines en 1952. Podría decirse que fue el cine por excelencia del alemanismo, pues su producción pasó de tres filmes en 1946 a medio centenar en 1950. Como indica su nombre, el cabaret fue el escenario dominante del género porque en él o alrededor de los personajes vinculados a él, en su mayoría bailarinas o prostitutas, se tejieron tramas de por sí repletas de paradojas. Primera paradoja: la figura central de estas películas era una mujer que llevaba una vida triste pero tenía talento natural para el canto o el baile. Segunda: gracias a su talento la mujer desgraciada encontraba refugio en el cabaret, que era un lugar de explotación sexual. Tercera: la liberación sexual convertía a la mujer prostituida en símbolo de la mujer moderna. Cuarta: las películas satisfacían el gusto del público por

Las películas de cabareteras se desarrollaron en México entre mediados de la década de 1940 y 1952.

44

los lugares prohibidos en que se desarrollaban, al tiempo que denunciaban una esfera social que debía ser atendida por el gobierno. Quinta: la cabaretera representaba tanto el cambio social como sus peligros. Por último, las prostitutas eran representadas como mártires o pecadoras.

La actuación de este tipo de personajes convirtió en estrellas a las bailarinas cubanas María Antonieta Pons, Rosa Carmina, Rosita Fornés y Ninón Sevilla, la reina de las rumberas. Coreografías elaboradas y movimientos seductores fueron los recursos empleados por los directores para representar sensualidad sin molestar a la Legión Mexicana de la Decencia, que prohibía la aparición de desnudos o escenas sexuales en los filmes. La imagen estereotipada, y por demás racista, que se tenía de la música afrocubana facilitó su asociación con el baile de los cabarets porque aquella era considerada salvaje, grotesca, sexy, puro instinto e inhibición, en contraste con la música elegante y recatada de los blancos. Este hedonismo, sin ejemplo, iba bien con la lujuria, el deseo, el descontrol y la ebriedad que dominaban en el cabaret. A este mito contribuyeron *Al son del mambo* y *Del can-can al mambo*, dos de las películas en las que participó Pérez Prado. Mientras la primera sitúa el origen del mambo en la cultura africana, la segunda lo convierte en el medio de transición de los usos tradicionales porfirianos a las formas modernas posrevolucionarias. De esta manera, se unieron cabarets, bailarinas y mambo para plasmar en el cine el arraigo de una de las instituciones vinculadas al crecimiento y modernización de las ciudades: la prostitución.

Sin embargo, como demuestra la producción filmica en la que participó Pérez Prado, el mambo no fue exclusivo del cine cabaretil. De quince películas seleccionadas, siete pueden tomarse cabalmente como características de este tipo de cine (*Coqueta*, *Mala hembra*, *Aventurera*, *Perdida*, *Amor perdido*, *Víctimas del pecado* y *Dancing*),

porque dos que se desarrollan a menudo en el salón de baile (*Pobre corazón* y *El pecado de ser pobre*) no pueden ser consideradas así dado que su trama gira en torno a la vida de dos pianistas y no de los padecimientos de las víctimas de la trata de personas. En cuanto al argumento del resto de películas, se utilizan temas populares como el boxeo (*El amor no es ciego*), en cuanto asociado con el bajo mundo de las apuestas y los combates arreglados, y la comedia (*Del can-can al mambo*, *Al son del mambo* y *Serenata en Acapulco*), u otros como la realización misma de las películas (*Cantando nace el amor*). Vale destacar esta última película porque expresa la autonomía conseguida por la esfera filmica cuando la realidad dejó de ser referencia de la representación y se interpretó al cine mismo. Este alcance del mambo entre los géneros filmicos manifiesta la popularidad que obtuvo este ritmo, y en especial Pérez Prado, dentro de la sociedad mexicana, acostumbrada a escucharlo una hora en la mañana (“La hora del mambo”) y otra en la tarde (“A ritmo de mambo”) en XEPH, Radio 590.

Pero la fama del mambo y Pérez Prado no se debió exclusivamente a las preferencias de la audiencia del cine mexicano. Además de Félix Cervantes y Hernán Díaz jr., el éxito comercial del músico cubano se originó, en parte, en el esfuerzo empresarial de los hermanos José Luis, Pedro y Guillermo Calderón, propietarios de Producciones Calderón y Calderón Films, compañías con las que grabó siete de las quince películas aquí seleccionadas. En este sentido, llama la atención que la grabación de los siete largometrajes corrió a cargo de los estudios Churubusco-Azteca y tuvo como director musical a Antonio Díaz Conde, lo cual habla de cierta continuidad debida a la consecución de proyectos o la reducción de costos. De forma semejante, las cuatro películas en que Pérez Prado acompañó a Ninón Sevilla (*Coqueta*, *Aventurera*, *Perdida* y *Víctimas del pecado*) fueron obra de Producciones Calderón y otras

45



▼ Dámaso Pérez Prado posando junto a un piano, ca. 1940, inv. 127915, SINAFO. Secretaría de Cultura-INAH-Méx. Reproducción autorizada por el INAH.

cinco incluyeron a Tito Junco con la misma actuación de villano-padrote, aunque sólo cuatro fueron de cabaret. Estos datos revelan la asociación recurrente de actores y papeles filmicos para ofrecer familiaridad y predicción argumental a la audiencia.

Otras célebres películas de Producciones Calderón que no contaron en su elenco con Ninón Sevilla, pero sí con Pérez Prado, fueron *Pobre corazón*, con el protagonista de Guillermina Green, y *Del can-can al mambo*, a mi parecer la película más lograda de este grupo, tanto por la fotografía de Víctor Herrera como por la actuación estelar de Joaquín Pardavé como el cómico Susanito Peñafiel. No obstante, esta centralidad que se da al mambo y Pérez

Prado debe ser matizada porque sus apariciones, más que actuaciones principales, complementaron los boleros de Pedro Vargas, Agustín Lara y Los Panchos, por nombrar a los artistas más constantes. Los mambos más frecuentes fueron *Qué rico el mambo*, *Mambo # 8* y *Mambo universitario*, este último dedicado a la Universidad Nacional Autónoma de México, que apelaba a la identidad nacional. Así, el mambo entró por el cine de cabaret usando su fuerza y sonoridad para acompañar la sensualidad de las rumberas, pero su popularidad fue tal que trascendió los géneros y actualmente es uno de los elementos más memorables del cine del sexenio alemaniista. Fue México el reino de Pérez Prado, el rey del mambo.

PARA SABER MÁS

GARCÍA RIERA, EMILIO, *Historia documental del cine mexicano*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, tt. IV y V, 1992.

GAYTÁN APAEZ, LEOPOLDO, “El mambo de Pérez Prado y el cine mexicano”, tesis de licenciatura en ciencias de la comunicación, UNAM, 1996, en <https://cutt.ly/5taemVQ>

MORA, CARL J., *Mexican cinema: Reflections of a society*, California, Universidad de California, 1989.

SUBLETTE, NED, *Cuba and its music. From the first drums to the mambo*, Chicago, Chicago Review Press, 2004.