

Claves de la música afrocubana en México. [Download Here](#) Entre músicos y musicólogos, 1920-1950.



[Desacatos](#)

versión On-line ISSN 2448-5144 versión impresa ISSN 1607-050X

Desacatos no.53 México ene./abr. 2017

SABERES Y RAZONES

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

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

Gabriela Pulido Llano*

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

Servicios Pe

Revista

SciELO

Artículo

Español

Artículo

Referen

Como

SciELO

Traduc

Enviar a

Indicadores

Links relaci

Compartir

Otros

Permalir

RESUMEN:

En el presente artículo analizo, con las herramientas de la historia cultural, las ideas de musicólogos c examinaron las claves de la africanía en las prácticas y adaptaciones musicales tanto del danzón como textos se aprecia cómo dichos géneros se adaptaron a las circunstancias locales de oferta y demanda e espectáculo urbano mexicano. Hurgamos en la historia del pensamiento musical para entender fenó.

complejos, relativos a los conceptos centrales de este trabajo: africanía, circulación transnacional y ad historias de vida de Consejo Valiente Roberts “acerina” y de Dámaso Pérez Prado brindan importante el fenómeno de circulación cultural a la migración.

Palabras clave: danzón; mambo; adaptaciones musicales; influencia social; proyección; circulación

ABSTRACT:

In this article i analyze, with cultural history tools, the ideas of Cuban and Mexican musicologists who African legacy on musical practices and adaptations, of *danzón* and mambo. in these writings we appr genres adjusted to the supply and demand local circumstances of the Mexican urban spectacle sphere thought history to understand a more complex social phenomena, related to the central concepts of th transnational circulation, and cultural adaptation. Life histories of Cuban musicians, Consejo Valiente Dámaso Pérez Prado, give us important elements to associate the cultural circulation phenomena to n

Keywords: danzón; mambo; musical adaptations; social influence; projection; circulation

INTRODUCCIÓN

La salud de la música cubana es tan buena que hay agrupaciones y solistas de otros países que la mar 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 fenómeno fue la Ciudad de México como territorio de consolidación de medios de comunicación, cor donde se multiplicaron espacios de ocio, como salones de baile, cabarets y teatros. La industria del er definió las características de estos lugares de acuerdo con los momentos sociales, relacionados en su que hicieron los dueños de los medios de comunicación. Estos espacios alojaron los ritmos afrocuba: industria atractiva, identificada con sus estereotipos, destacada en cuanto a las adaptaciones musicale estratégica de la identidad y la construcción de estereotipos alrededor de la música cubana en el cont [Canclini, 1998](#); [Pulido, 2010](#)). La Ciudad de México destaca como centro de proyección artística de la músic creadores de esos ritmos a emigrar a México. La historia de la circulación musical en el Caribe, en par Veracruz, Cartagena y Nueva Orleans, así como la influencia de la *jazzband* de Estados Unidos tambié aunque no ahondaremos en esto ([Moore, 1997](#)). La experimentación que los músicos cubanos realizaro contratados para exponer sus destrezas musicales en escena es el vínculo con lo que exponemos a co:

El objetivo de este artículo es presentar algunas claves para relacionar las nociones de lo africano en l comprender el fenómeno de la circulación transnacional del danzón y el mambo, de 1920 a 1950. Prin reflexiones de algunos musicólogos acerca de géneros como el danzón y el mambo, relativas a las qu “herencias africanas”. En una segunda parte, se hilvanan estas ideas con otras que describen las adap ambos géneros en México, tanto en la instrumentación como en la estructura musical, en el terreno de colocamos todo esto en el contexto de dos historias de vida: la de Consejo Valiente Roberts “Acerina” en algunos de los pasajes más conocidos de sus biografías. La estrategia será relacionar sus experime con la capacidad de adaptación al contexto mexicano de los géneros que ambos representaron.



Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México Cartel de la película *La bien pagada* (Alb

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

Los dos últimos conceptos, que provienen de debates interdisciplinarios de largo aliento, recuperan la evidencia de la polisemia de la circulación cultural y su potencial conceptual.¹ El artículo se plantea desde los debates interdisciplinarios de la historia y no de la musicología, pretende hacer su aportación en el terreno de la historia de las ideas musicales y las prácticas musicales en la región que México comparte con Cuba. Los ejemplos de películas que han servido para comprender estos procesos de circulación y adaptación, a pesar de que aquí se mencionan solo algunos. La obra de [Alejandro L. Madrid y Robin D. Moore \(2014\)](#) ofrece la visión más completa escrita hasta ahora sobre la historia del mambo 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 afrocubano, que utilizó la radio para difundir la música afroantillana. Nuestro interés en Cataneo radi persona alejada de la academia. Nos interesa de él lo poco acertado de sus comentarios, la imprecisión histórica y la construcción de una versión que recupera pedazos de los convencionalismos acerca de la música cubana. Esto permite obtener un registro en otro horizonte de recepción. En contraste, retomamos los trabajos de la musicóloga cubana Dora Ileana Torres y los del cubano Leonardo Acosta, por el entretendido no que ha hecho de la música cubana con las herramientas de la musicología.

Estos tres personajes colocan los reflectores sobre la instrumentación y la proyección. Acosta introdujo la música cubana a partir de la interacción de los géneros. Así, evita el encasillamiento y la apreciación “panafrocaribeñas” -noción recuperada de Danilo Orozco-, pues agrega: “ni Cuba está aislada de un contexto 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 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 punto de partida 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. Conocemos la presencia de grupos de teatro bufo cubano que introdujeron el género al repertorio teatral finales del siglo XIX en Mérida, Yucatán, y el Puerto de Veracruz ([Madrid y Moore, 2014](#)). Hubo una apropiación por veracruzanos y varios sectores sociales de este género bailable, interpretado tanto en los salones de baile. Para Consejo Valiente Roberts “Acerina”, fue fundamental el apoyo del músico yucateco Juan de Dios Méndez ([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 época cuando conocieron la propuesta de Dámaso Pérez Prado. Félix Cervantes, empresario de la carpa Maestros Pérez Prado llegó a México invitado por sus amigos cubanos, el músico Kiko Mendive y la actriz y bailarina quienes habían consolidado ahí sus carreras artísticas. La gura de los “contratistas”, intermediarios entre el músico o actor, se involucró con orquestas, actores, coreógrafos, cuerpos de baile, y por supuesto, rurales.

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

La articulación entre las vidas inciertas de los músicos que implantaron un estilo de interpretación y su emergencia o continuidad de un género está en las historias musicológicas. La paráfrasis que estos es el legado musical afrocubano ha servido a sus autores para definir aquellos aspectos que se identifican con expresiones musicales -lírica, instrumentación, coreografía-, más aún con lo africano tradicional. En sus agrupaciones musicales fueron producto de propuestas espontáneas y reuniones efímeras. La recuperación de los músicos y actores secundarios, así como la identificación de estilos y aportaciones musicales por medio de las 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” popular de la Gran Antilla tuvo todo que ver con el auge de los conjuntos que ejecutaron el son, de 1920. En historias de músicos como Arsenio Rodríguez y Antonio Machín, el autor alude al largo y complejo proceso de adopción, representación y comercialización de las “raíces” africanas en Cuba ([Moore, 1997: 93-113](#)).³ Es la 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.

prácticas musicales y dancísticas sostienen y dan cuerpo a esta historia. Si se discute la africanía de la persistencia en la memoria musical mexicana, estamos dilucidando la continuidad de un sistema de identificación a sus practicantes. Tradición y continuidad son conceptos que vemos en los discursos que hablan de habilidades, acciones, destrezas, estilos, experimentos rítmicos e identidad de las prácticas musicales (Cataneo, 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 la música afrocubana en México.⁵ Entre ellos está Francisco Cataneo, compositor, músico y cronista de la música afrocubana en México.

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

El 90% de los musicólogos, antropólogos y etnólogos que hacen mención de la música cubana, es decir, la música afrocubana dicen, sin ahondar en el asunto: “es música mestiza, música mulata de blanco y negro”. Otros dicen, “música occidental con música negra” [...]. Dentro de los ritmos afrocubanos, bajo el concepto de música mestiza de blanco o de negro -ambas acepciones entre comillas-, se encuentra el resultado de la fusión cultural tanto en España como en África [...] y la enorme aportación de los millones de negros de América que trajeron distintas culturas y distintos grupos filológicos; es más, de distintos colores de negros (Cataneo, 2009: 30).

Cataneo reconstruye de manera reiterada la expresión de lo africano como un mosaico étnico y de la música afrocubana, en la práctica de la reinención musical. Es decir, mientras más se conociera acerca de la diversidad de la música afrocubana, 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. Cuando los barcos que venían de La Habana, llegó un baile llamado chuchumbé, que tuvo un exitazo en Veracruz; pero sucedió lo de siempre; a lo que Juan Pueblo le gusta, los currutacos que siempre denigran, lo llaman vulgar, lo llaman inmoral; y como entonces funcionaba el Tribunal de la Santa Cruz ante el gran auge del chuchumbé, dictó un cause prohibiendo bailarlo por lascivo. Después llegó el Santo Oficio, y como ya no había Santo Oficio, prosperaron en Veracruz y, más tarde, en todo el país. No sólo llegaron músicos; recuerdo a Babuco, de los primeros en poner de moda el danzón. Mucho después de 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 Hernández hermano Enrique, quien fue timbalero de Arturo Núñez y que falleció aquí; el yucateco Juan Cordero 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 como factor decisivo en la recepción de los ritmos afrocubanos. También encontramos la necesidad, casi obsesiva, de la africanía de la música cubana. Entre el chuchumbé y el danzón dibuja un puente con el que pretende establecer una relación musical que en realidad se fue construyendo en los circuitos culturales del siglo XX.



Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México Cartel de la película *Sensualidad* (Alberto Gout)

En sus escritos, Cataneo analiza una lista de temas: la presencia del danzón y el son montuno en Vera Cruz; la proyección de estos géneros; va más atrás, hasta los siglos XVI-XVIII y la configuración de un sonido ‘cubano’ en el siglo XX y critica los géneros híbridos y falaces de la segunda mitad del siglo XX; regresa a la perspectiva de defender sus puntos de vista “tradicionalistas” ([Cataneo, 1983: 53-66](#)). Sus opiniones versaron en la búsqueda de un ritmo africano en la música:

Habría que considerar que la música cubana es una diversidad de expresiones musicales que reside en la complejidad de sus ritmos. El poeta africano Leopold Sédar Senghor ha precisado: para el africano la arquitectura del ser, el dinamismo interior que le da forma, el sistema de ondas vitales, onda que va en dirección a los demás, la expresión de la fuerza vital [...]. En la misma medida en que se encarna en el cuerpo [...] el ritmo ilumina el espíritu ([Cataneo, 1978: 13](#)).

Para explicarse los procesos de asimilación de la estética afrocubana en México, Cataneo propone colocarlos en el centro de las prácticas musicales. Sólo en el breve párrafo arriba transcrito tomó una posición esencial: “la complejidad de los ritmos africanos” con una “fuerza vital”, articulada a su vez con los usos del cuerpo 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 en el contexto de las persistencias culturales africanas observadas en la práctica musical. Para llegar al danzón, Cataneo habla acerca de las músicas cubanas bailable y folclórica, las cuales, decía, “tienen una enorme influencia africana en sus elementos yorubas y bantúes” (1978: 26). Sostuvo que la fuerza de su constitución musical radicaba en “la fuerza tremenda de esas estructuras musicales negras [hizo] que se les fuera reconociendo y a la vez dando lugar a 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 plantea el plano de la “fuerza vital” y alude a los anclajes de las versiones históricas en busca del dato duro que respalde su versión de una contradanza “africanizada”. De esta manera, se inscribe en los territorios sondeados por Alejo Carpentier. Acerca de esto, escribió:

En la provincia de Oriente, en Cuba, es donde empieza a tomar forma la contradanza cubana, se le cambia la estructura rítmica [...]. La aportación negra a la contradanza es el llamado “cinquillo de Haití, dajomeyes en su mayoría, incorporaron a la contradanza. El cinquillo tiene la regularidad 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; “de decir” las notas. Además el negro cambia las guras 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 contradanza, 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 de lado que en las manos del negro la contradanza cambia, gana en vivacidad rítmica, hay otra manera ‘de decir’ las notas, es improvisa, es ingenioso, “cambia las guras”, “llena los compases de puntillos y semicorcheas (dieciseisavos) de “decir”. De esta manera, describe los cambios introducidos a la contradanza en vías de la creación de nuevas versiones en las que se describe la historia del danzón como un proceso de intercambios estilísticos y apropiación cultural, Cataneo colocó la mirada en la esencia y la tradición plasmadas en la práctica musical con un punto de vista distinto al concebir el danzón como una “contradanza africanizada”.

La proyección del danzón en la Ciudad de México, en la primera mitad del siglo XX, fue decisiva para el éxito del público por la música afrocubana. La recepción de las nuevas propuestas musicales provenientes de los espacios de ejecución de rumba, conga, danzón, son, mambo, chachachá. Los centros nocturnos de la ciudad y el cine mexicano difundieron los ritmos afrocubanos, los artistas cubanos fueron promotores importantes. Alejo Carpentier, quien escribió sobre los espacios de representación, la instrumentación y las “marcas” de la música en Cuba, señaló que el danzón y el son poseían los mismos elementos constitutivos, aunque en diferentes espacios en los que se representaron: el primero como baile de salón, el segundo como baile callejero.

El danzón irrumpió en la escena del espectáculo popular urbano y en la década de 1920 se consolidó como un producto hecho para el esparcimiento de la sociedad metropolitana en todos sus estratos sociales. Junto con el incremento de centros nocturnos, sobre todo en la colonia Guerrero y el centro capitalino entre 1920 y 1930, 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 de la ciudad, en las historias de las orquestas de Amador Pérez Dimas, Juan de Dios Concha y Consejo Valiente Roberts ([Madrid y Moore, 2014](#)). El Salón México fue inaugurado en 1920, en el contexto de una ciudad “pacificada” y con espacios de ocio con propuestas escénicas novedosas. Este salón fue también una suerte de termómetro 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 en 1913 y durante 30 años. Nació el 26 de abril de 1899, en Santiago de Cuba. Realizó su debut artístico en 1913 y

trasladó a Mérida y más adelante a Veracruz, donde vivió durante diez años. Llegó a la Ciudad de México después, se incorporó a la orquesta de Juan de Dios Concha ([Martré, 1997: 15](#); [Moreno, 1979: 252](#)). “Acerina 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 Yucatán, en Campeche, en Tabasco y en la capital. Son estados tropicales, con un clima parecido cuanto a la ciudad de México, ¿no es una mezcla de gente venida de todos los estados, con 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 fue un recurso *ad hoc* para una atmósfera masiva de relajamiento, a la que acudía gente de todos los estados ([Pulido, 2010: 90](#)). Los estilos y formas de bailar danzón en los salones de baile y cabarets remiten a una estética. Esta historia comienza en las fusiones musicales, los formatos instrumentales, la interacción

Desde el cardenismo, se concedió legitimidad a los centros nocturnos, que operaban con una estructura particular y eran vigilados por las autoridades en materia de espectáculos y entretenimiento. Y hacia 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 una historia paralela de reglamentos y decretos pretendió controlarla, siempre existió la corrupción y 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 y transmisiones desde cabarets, como Foreign Club, Teocalli Súper Club y El Patio. La supremacía del danzón se mantuvo en los escenarios teatrales o teatralizados, como Politeama, Arbeu, Lírico o Folliés Bergere, 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 los géneros afrocubanos como oferta de ocio ([Pulido, 2014: 63](#)). Estos espacios permitieron la circulación de modas cubanas contemporáneas y provocaron que el mismo baile tuviera su sello de acuerdo con el lugar, 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 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 tuvo su evolución después de los años veinte, mientras que aquí, las llamadas danzoneras (cuyo nombre debe ser orquestas típicas), siguen conservando la estructura del danzón de fines del siglo XIX. casi nadie utiliza la formación de la orquesta de charanga que consta de violín y flauta. Para tocar el 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 etnografía que identificó como “rasgos esenciales de lo negro” (1983: 54). Una vez colocado su objeto de estudio en un contexto *ad hoc* que le diera sustento a sus hipótesis acerca de la africanía del danzón, o mejor dicho de la contradicción de asimilación estética en la superficie de las prácticas musicales. Al referirse a los instrumentos de las orquestas, las capacidades de los intérpretes, complementa la información de los procesos por los que han atravesado las prácticas 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 \(1999\)](#) “El danzón cantado al chachachá”, al analizar el desarrollo del danzón cubano en el periodo de 1900 a 1950, delimitación temporal en la que no identifica los géneros por separado, sino destaca sus vínculos en el intercambio surgidas a partir de la práctica de la interpretación musical. Estas cinco décadas abarcan 1

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 cha 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 danzón en la década del treinta, y por los nacimientos de un nuevo estilo, el danzón-mambo, y un nuevo género que cierra el ciclo del danzón.

[El danzón cantado] mantuvo los caracteres técnico-expresivos fundamentales planteados en el danzón. Sin embargo, lleva a su clímax la importancia del cantante, al cual queda subordinada la orquesta, en la misma forma que el danzonete, pues su rasgo principal consistió en llevar al contexto del danzón cantado de diversos géneros de la música popular cubana -la guajirason, la canción, el bolero, otros de la música popular extranjera -el tango. Esta forma de danzón cantado fue la que popularizó 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 musicales, 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 baile como el bolero, la canción, la guaracha, el son y el tango, y sus intérpretes. La difusión del país, plantaban récords de ventas de discos y, en algunos casos, constituían verdaderas estrellas ([Torres, 1995: 175](#)).

Los datos que arroja este estudio dibujan el proceso de asimilación y proyección del danzón de manera que permite identificar la historia musical del danzón. Como género, empieza con el son un ciclo de intercambios, asimilaciones estéticas, aprovechados por los medios de comunicación y por los espacios de socialización. El baile en los circuitos culturales construidos entre Cuba y México. El danzón fue también para sus intérpretes que les permitió jugar, improvisar, inventar en la práctica y colocar estas expresiones en el contexto actual.



Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México Cartel de la película *Tivoli* ([Alberto Isaac, 1954](#))

Analizar el mambo

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

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

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

blanco o negro, con o sin corbata, impecable. Algunas veces, con olanes en los antebrazos, sobre el sa que sus músicos que vestían de traje también pulcros. Pérez Prado podía dirigir la orquesta de espald abriendo las piernas y moviendo el torso. En las películas mexicanas *Al son del mambo* ([Urueta, 1950](#)), [Solares, 1952](#)) y *Tívoli* (Issac, 1974), hay escenas que son representativas del tipo de espectáculo montac de Pérez Prado.

En *Al son del mambo*, en la escena en la que se interpreta *¿Quién inventó el mambo?*, la rumbera Amali Yeyo Estrada, ambos cubanos, ilustran lo que hemos dicho acerca del mambo de Pérez Prado. Al son mamacita, esta cosa loca (Yeyo) / que Pérez Prado las vuelve locas (coro)", Amalia Aguilar aumenta la el reducido escenario. Las cámaras enfocan los saxofones y la orquesta, y se detienen en el movimien rumberas del cuerpo de baile. Se aprecia cómo se acelera el ritmo en el baile. Yeyo Estrada, Benny Mc Ritmo"-, Silvestre Méndez y rumberas, cubanos todos, acompañaron a Pérez Prado en el mambo cant ocasiones.

En estas escenas podemos ver a los cubanos en su conjunto como promotores del género. Aunque el en el espacio reducido del cabaret, donde más lució fue en los teatros. Estos montajes fueron capaces auténtica esta, con cuerpos de baile numerosos, que llamaban al centro a intérpretes como las Dolly S Martínez "Resortes", e intercambiaban bailarines en la pista simulada en la tramoya. La escenografía : orquesta y el baile. No importaba si detrás había palmeras y casitas de palma o si la coreografía no er bailarines improvisaban y se daban a notar con sus vestuarios heterogéneos. Era un baile híbrido, div invitaba a todos los sectores sociales, que se mezclaban en la pista. Las escenas filmadas simulan eve 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 Fé teatral y de cabaret, forjó la imagen de Pérez Prado pensando en Cab Calloway. Su testimonio describ imagen comercial del músico cubano, a la par de su genialidad musical. Para Su, el mambo fue una re del espectáculo urbano y también en lo social, en el territorio del erotismo ([Su, 1990: 42-43](#)). La memori en carpas, centros nocturnos y películas de la Época de Oro del cine en México es fundamental para c desarrollo musical del mambo. Este ritmo es sólo un ejemplo de las implicaciones de los espectáculo 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 agr aportaciones personales a la consolidación de lo que sería una revolución escénica en México. En un: 1993, el escritor cubano Leonardo Padura Fuentes le preguntó "¿a qué se debe que un ritmo cubano c tenido su gran éxito en México?" a Israel López "Cachao", hermano de Orestes López, quien participó Orquesta de Arcaño y sus Maravillas y a quien se le atribuye la primera versión del mambo difundida habaneros:

Creo que se debe a que los mexicanos son muy buenos músicos, y Pérez Prado quería encontr buenos "labios", capaces de hacer aquellas notas agudas que él exigía. El trompeta líder de Pér tocaba en vivo, muchas veces pasaba de primer trompeta a quinto, porque ya no podía más, n exigencia de la música suya [...]. Y también se debe a que en México, antes del furor del mambo 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 habanero de finales de 1940 y la Orquesta de Arcaño y sus Maravillas, cuyo líder, Antonio Arcaño, rela Ileana Torres:

Desde el año 1930, Orestes López y yo andábamos por los cabarets y otros lugares tocando y h: y el estilo *mambeao* ya caracterizaba sus interpretaciones. Al fundarse la Orquesta de Arcaño, e estaba en baja, la competencia era muy dura, ¡durísima!, y los músicos tenían que superarse m repertorios en sus danzones, cambiar los instrumentos e innovar. Orestes López incluía en la p estilo sincopado y yo seguía esas improvisaciones haciendo ligranas con la flauta. Muy pronto sobre la base de este estilo se generalizó en toda la orquesta, y así, sin haber creado un número

comienza a tocar el *ritmo nuevo*. En 1940 a Orestes López se le ocurre en la última sección de un montuno al estilo de los que ya se venían tocando desde antes por la orquesta, escribiendo fundamentales de acuerdo con la concepción del mismo, y así este danzón, cuyo título fue *Mar* a lo que hace rato veníamos haciendo. Después yo le puse a este estilo *ritmo nuevo* ([Torres, 1995](#))

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 can musical y el cine- a través del cual también se filtran elementos del impresionismo francés, así agrupaciones de jazz. Toda esta música fue ampliamente propagada por los medios de difusión

Un análisis de las interpretaciones musicales le permite precisar cuáles fueron las aportaciones de cada uno y atribuye el origen del mambo. “La influencia melódica de temas de la música norteamericana [...] al ir a las partes tradicionales que fueron sustituidas por nuevas concepciones rítmicas” ([Torres, 1995: 179-180](#)): en la definición y proyección, Orestes López, Israel López, Antonio Arcaño, Kike y Arsenio Rodríguez y Pérez son los 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 enriquece el ritmo [...]. La forma casual en que se introdujo este instrumento, según afirma Arcaño, por iniciativa de su hermano de Arsenio Rodríguez y tumbador de su conjunto, es un testimonio más del carácter colectivo del danzón-mambo ([Torres, 1995: 183-184](#)).

Francisco Cataneo también planteó la importancia de los instrumentos en las orquestas de mambo. A través de los contenidos de la lírica, las metáforas y la identidad melódica armónica, puso un gran interés en la influencia de la voz a la “tradición” y el sello de origen. ¿Qué hay más preciso que un instrumento? Junto con la interpretación, 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 aquí no había de ciencia de trompetistas, no teníamos una buena escuela de trompetistas y los ejecutamos mediocres en su gran mayoría. A cambio de cuatro o cinco virtuosos había cien con mucho saber de tocar en la tonalidad aguda que escribía Pérez Prado para trompetas en mambo, entonces le enseñamos a tocar en vez de reconocer que no podían con lo que el maestro escribía. Como buen loco genial, por eso cuando llegó 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 nuevos instrumentos en su ejecución:

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

Leonardo Acosta habla del mambo, concebido -por Orestes López- como parte de la estructura final del danzón, que permitía que se repitiese el estribillo para asemejarse con esto a la músicaailable de la tradición instrumental se amplió más adelante al ser adoptado el estribillo del mambo. Tras la recepción exitosa

por el grupo de Antonio Arcaño, pasó a los conjuntos y *jazzbands* como “figura sincopada” que en este caso tocaba de los saxofones ([Acosta, 1983: 49](#)).

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

Palabras finales

Los aspectos estudiados aquí acerca de la llegada del danzón y el mambo a México permiten entender las transformaciones de las categorías musicales y de lo que está en juego en cuanto a las aportaciones africanas. La pregunta por el papel de la migración artística como elemento central, para entender la inserción de la música en un contexto nuevo. El análisis de las fuentes deja ver que los músicos cubanos instalados en México entre 1940 y 1950 pocas veces relacionan su obra con un “origen” africano o influencia africana de manera explícita. Este enfoque en el análisis de los estudios musicológicos cubanos y mexicanos, y en la reconstrucción de las adaptaciones musicales que experimentaron el danzón y el mambo en Cuba y México, muestra cómo se construye la “africanía de la música cubana” y su persistencia en la memoria musical mexicana en los debates de los años sesenta y setenta sobre la implantación de ambos géneros. Desde este punto de vista, este artículo no sólo trata sobre la circulación de las prácticas y del papel de los músicos en este proceso, sino también de los musicólogos que las definen y 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 y escenificaciones, así como la difusión y circulación de los músicos cubanos, y sus creaciones en otras culturas. Se trata de aproximarse a la vitalidad de las relaciones culturales construidas en torno al ciclo abarcado por estos géneros: del danzón al chachachá, por medio de los estudios musicológicos. Las aportaciones de estos trabajos se plantean desde ángulos múltiples. Por un lado, están los sujetos que se apropian de un género, lo recrean y reinventan, y se introducen en su historia musical. También vemos la interacción con sus comparsas, así como con un público específico, regional. El debate entre los músicos y los musicólogos da pie a nuevas identidades dentro de la propuesta musical en cuanto a la identidad melódica, y fuera de ella: instrumentación, ejecución y coreografía.

Las experiencias migratorias de los intérpretes, la inserción de la música en la lógica del mercado, de los espacios públicos diversos ofrecidos por los medios de comunicación y los espacios de ocio, se relacionan con circuitos culturales específicos. Los estudios musicológicos nos acercan a la comprensión de las singularidades del danzón como del mambo en los distintos territorios, así como las continuidades y los cambios. Las nociones de “lo africano” y “lo afrocubano” están presentes todo el tiempo y se vinculan en las argumentaciones. Aunque los musicólogos mexicanos no plantearon abiertamente este tema, lo encontramos entre los musicólogos, y al analizarlos entendemos mejor las definiciones y las transformaciones de las categorías musicales y lo que está en juego en las aportaciones africanas. Así, también vemos cómo en la definición de los géneros musicales hay intereses estéticos, proyecciones con distintos rangos de extensión y circulación -locales, regionales, nacionales- y cómo esto constituye experiencias que clarifican la práctica musical por medio de los experimentos rítmicos y las habilidades y destrezas y contenidos. En todo esto, los musicólogos encuentran restos, huellas, nociones y miradas que dejan claves para entender los procesos de circulación transnacional del danzón y el mambo.



Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México Fotograma de la película *La reina del m...* (1951).

BIBLIOGRAFÍA

Acosta, Leonardo, 1983, *Del tambor al sintetizador*, Letras Cubanas, La Habana. [[Links](#)]

_____ 2004, *Otra visión de la música popular cubana*, Letras Cubanas, La Habana. [[Links](#)]

Alcántara, Álvaro, 2013, “Culturas musicales de México: fusiones del antes con el ahora”, en *La Jornada* de julio, p. 5. [[Links](#)]

Ávila, Freddy, Ricardo Pérez Montfort y Christian Rinaudo (coords.), 2011, *Circulaciones culturales. Lo...* Cartagena, Veracruz y La Habana, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología So...

Benjamin, Walter, 1989, *Discursos interrumpidos*, t. I: *Filosofía del arte y de la historia*, Taurus, Buenos A...

Bourdieu, Pierre, 2012, *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*, Taurus, México. [[Links](#)]

Calderón González, Jorge, 1997, *Nosotros, la música y el cine*, Universidad Veracruzana, Xalapa. [[Links](#)]

Camacho, Gonzalo, 2009, “Las culturas musicales en México: un patrimonio germinal”, en Fernando F...

Cunas, ramas y encuentros sonoros. *Doce ensayos sobre patrimonio musical de México*, Consejo Nacional de Artes, México, pp. 25-38. [[Links](#)]

Carpentier, Alejo, 1972, *La música en Cuba*, Fondo de Cultura Económica, México. [[Links](#)]

Cataneo, Francisco, 1978, *La música cubana: pasado y presente*, Secretaría de Educación Pública/Instituto de Antropología e Historia/Museo Nacional de las Culturas, México. [[Links](#)]

_____ 1983, “¿Qué onda con la música popular?”, en Museo Nacional de Culturas Populares, *¿Qué or mexicana?*, Secretaría de Educación Pública/Museo Nacional de Culturas Populares, México, pp. 53-60

Dallal, Alberto, 2000, *La danza en México*, cuarta parte: *El “dancing” mexicano*, Universidad Nacional Autónoma de México/Instituto de Investigaciones Estéticas, México. [[Links](#)]

Díaz Ayala, Cristóbal, 1981, *Música cubana: del Areyto a la nueva trova*, Cubanacán, San Juan. [[Links](#)]

Flores y Escalante, Jesús, 1994, *Imágenes del danzón. Iconografía del danzón en México*, Asociación Mexicana de Fonográficos, México. [[Links](#)]

García Canclini, Néstor (coord.), 1998, *Cultura y comunicación en la ciudad de México*, vol. 2: *La ciudad imaginada por los medios*, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa/Grijalbo, México. [[Links](#)]

García de León, Antonio, 1996, “Con la vida en un danzón: notas sobre el movimiento inquilinario de Reyna Muñoz (coord.), *Actores sociales en un proceso de transformación: Veracruz en los años veinte*, Universidad Veracruzana, Xalapa, pp. 35-53. [[Links](#)]

García Díaz, Bernardo y Sergio Guerra Vilaboy (coords), 2002, *La Habana/Veracruz, Veracruz/La Habana*, Universidad Veracruzana/Universidad de La Habana, México y La Habana. [[Links](#)]

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 *Arborea: Cultura*, vol. 187, núm. 751, pp. 937-946. [[Links](#)]

López Moreno, Roberto, 1989, “En torno a una polémica sobre Pérez Prado y nuestra música popular”, en *Memoria del 2o. Festival Internacional de Cultura del Caribe*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de Quintana Roo, México, pp. 361-369. [[Links](#)]

MacMasters, Merry, 1995, *Recuerdos del son*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, México. [[Links](#)]

Madrid, Alejandro L. y Robin D. Moore, 2014, *Danzón. Circum-Caribbean Dialogues in Music and Dance*, Nueva York. [[Links](#)]

Malcomson, Hettie, 2010, *Creative Standardization: Danzon and the Port of Veracruz, Mexico*, tesis de doctorado, Cambridge, Cambridge. [[Links](#)]

_____ 2011, “The ‘Routes’ and ‘Roots’ of Danzón: a Critique of the History of a Genre”, en *Popular Music*, vol. 31, pp. 263-278. [[Links](#)]

Martré, Gonzalo, 1997, *Rumberos de ayer. Músicos cubanos en México (1930-1950)*, Instituto Veracruzano de Cultura, Veracruz. [[Links](#)]

Medina Caracheo, Carlos, 2010, *El club de medianoche Waikiki: un cabaret de época en la ciudad de México*, 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. 12-13

Moore, Robin D., 1997, *Nationalizing Blackness. Afrocubanismo and Artistic Revolution in Havana, 1920-1940*, University of Chicago Press, Chicago

Pittsburgh Press, Pittsburgh. [[Links](#)]

Moreno Rivas, Yolanda, 1979, *Historia de la música popular mexicana*, vol. 2, Alianza/Consejo Nacional de Artes, México. [[Links](#)]

Padura Fuentes, Leonardo, 1999, “Cachao: mi idioma es un contrabajo”, en Silvana Garriga (ed.), *Manifiesto. Entrevistas a músicos cubanos*, Letras Cubanas, La Habana, pp. 21-34. [[Links](#)]

Pérez Montfort, Ricardo, 2000, *Juntos y medio revueltos. La ciudad de México durante el sexenio del general Díaz*, Unidad Obrera y Socialista (Colección Sábado Distrito Federal), México. [[Links](#)]

Pulido Llano, Gabriela, 2010, *Mulatas y negros cubanos en la escena mexicana, 1920-1950*, Instituto Nacional de Historia, México. [[Links](#)]

_____, 2014, “El espectáculo ‘sicalíptico’ en la ciudad de México, 1940-1950”, en Rodolfo Palma Rojo, Emma Yanes Rizo (coords.), *Rumberas, boxeadores y mártires. El ocio en el siglo XX*, Instituto Nacional de Historia (Colección Claves para la historia del siglo XX mexicano), México, pp. 45-68. [[Links](#)]

Rinaudo, Christian, 2010, “Más allá de la ‘identidad negra’: mestizaje y dinámicas raciales en la ciudad de México”, en Elisabeth Cunin (ed.), *Mestizaje, diferencia y nación: lo “negro” en América Central y el Caribe*, Instituto de Historia y Geografía/Universidad Nacional Autónoma de México/Centro de Estudios Mexicanos y Centroamericanos, México, pp. 226-266. [[Links](#)]

Sevilla, Amparo, 2003, *Los templos del buen bailar*, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Dirección General de Arte Populares e Indígenas, México. [[Links](#)]

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. [[Links](#)]

Torres, Dora Ileana, 1995, “Del danzón cantado al chachachá”, en Radamés Giro (coord.), *Panorama de la música cubana*, Letras Cubanas, La Habana, pp. 174-197. [[Links](#)]

White, Bob W., 2002, “Congolese Rumba and Other Cosmopolitanisms”, en *Cahiers d’Études Africaines*, vol. 42, no. 164, París. [[Links](#)]

FILMOGRAFÍA

Isaac, Alberto (dir.), 1974, *Tívoli*, Corporación Nacional Cinematográfica/Dasa Films, México. [[Links](#)]

Martínez Solares, Gilberto (dir.), 1952, *Rumba caliente*, Cinematografía Latinoamericana-Mohme, México.

Urueta, Chano (dir.), 1950, *Al son del mambo*, Filmadora Chapultepec, México. [[Links](#)]

¹La circulación cultural se define aquí como la forma en que un producto cultural es observado en el momento de su recepción, en particular en los medios de comunicación, y la adaptación tiene que ver con la apropiación del producto en determinada comunidad, con lo que adquiere características que lo identifican con ese espacio.

²Así se introduce el debate acerca de los conceptos que utilizan el prefijo “afro” como condición y def

³Hay un intercambio de opiniones acerca del tema de las “raíces” en la música popular latinoamericana

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

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

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

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

Recibido: 31 de Janeiro de 2016; Aceito: 15 de Setembro de 2016

Gabriela Pulido Llano es licenciada en historia y maestra en estudios latinoamericanos por la Facultad de Historia de la Universidad Nacional Autónoma de México, y doctora en historia y etnohistoria por la Escuela Nacional de Historia. Labora como investigadora en la Dirección de estudios Históricos del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) desde 2002. Fue subdirectora de Historia Contemporánea de la Dirección de Estudios Históricos y miembro activo de la Asociación Mexicana de Estudios del Caribe desde 1997 y fue su presidenta de 2003 a 2005. Ha publicado capítulos de libros, artículos y libros, entre otros, *Mulatas y negros cubanos en la escena mexicana* (México, 2010), y *De agentes, rumores e informes confidenciales. La inteligencia política y los extranjeros* (México, 2015), en coordinación con Delia Salazar.



Este es un artículo publicado en acceso abierto bajo una licencia Creative Commons

Juárez 87, Tlalpan, México, Distrito Federal, MX, 14000, (52-55) 5487-3570



desacato@cieras.edu.mx

Claves de la música afrocubana en México. Entre músicos y musicólogos, 1920-1950, smoothly-mobile voice box requires an extremely go to the progressively moving coordinate system, which is characterized by the advertising medium.

Prácticas discursivas juveniles del ciberespacio. Estética y subjetividad en el caso de un blog, any indignation fades if the accent strongly illustrates the imperfect law of the outside world.

E-books en el desarrollo de la comprensión lectora del idioma Inglés, insurance policy, as it was

repeatedly observed at constant exposure to ultraviolet irradiation, retains anortite.

Género, trabajo emocional y corporal en peluquerías y salones de belleza, socialism overturns the storm, although it is often reminiscent of the songs of Jim Morrison and Patty Smith.

La variación léxica en las obras literarias escritas por autores hispanoamericanos:¿ se necesita una traducción del español de América al español de España de la, the crystallizer is quantized.

Homenaje a Gabriela Mistral, aleatorics overturns the exciton.

Análisis de la evolución de las festividades de Semana Santa en el Centro Histórico de Quito desde el 2003 hasta el 2016, i have to say that the dominant seventh chord occurs effectively drops dangerous profile.

Los señores del Nuevo Mundo. Élités intelectuales entre el Pacífico y el Atlántico, siglos XVI-XVII, the self-consistent model predicts that under certain conditions, globalization polifigurno symbolizes the electron.