

# ACTOS

REVISTA DE INVESTIGACIÓN EN ARTES

VOLUMEN 7. NÚMERO 13. 2025/ISSN 2452-4729



UNIVERSIDAD  
**ACADEMIA**  
DE HUMANISMO CRISTIANO

FACULTAD DE ARTES

## La proliferación de los ritmos afroantillanos y su aporte a la alegría del mundo\*

*The proliferation of Afro-Antillean rhythms and their contribution to the joy of the world*

**Ramiro Hernández Romero\*\***

CEIICH-UNAM\*\*\*

 <https://orcid.org/000-0002-9038-5359>

**Resumen.** El artículo constituye un estudio sobre las relaciones de fuerza que hicieron posible las condiciones para la proliferación de los ritmos afroantillanos y su contribución a la alegría del mundo. Se sitúa en un periodo de tiempo que inicia con el régimen de esclavitud desde el siglo XVI en el Caribe y su relación con África, hasta los primeros decenios del siglo XX ya ubicados principalmente en Cuba y México, cuando proliferaron los bufos, la contradanza y el danzón, que luego dieron lugar al mambo. Por medio de las categorías analíticas alegría y tristeza, analizamos el comportamiento de dos grupos enfrentados: esclavizadores y esclavizados. Se dio un proceso de lucha en el que estos, por medio de su música, resistieron al sistema de explotación, pero también se integraron al mismo.

**Palabras claves:** África, Caribe, ritmos afroantillanos, resistencia, alegría.

**Abstract:** This article is a study of the power relations that made possible the conditions for the proliferation of Afro-Antillean rhythms and their contribution to the joy of the world. It is situated in a period of time that begins with the slavery regime of the 16th century in the Caribbean and its relationship with Africa, until the early decades of the 20th century, mainly in Cuba and Mexico, when bufos, contradanza, and danzón proliferated, which later gave rise to the mambo. Using the analytical categories of joy and sadness, we analyze the behavior of two opposing groups: enslavers and enslaved. A process of struggle took place in which these groups, through their music, resisted the system of exploitation, but also integrated themselves into it.

**Keywords:** Africa, Caribbean, Afro-Antillean rhythms, resistance, joy.

---

\* Dedico el presente artículo a mi madre Florencia Romero Sánchez, fallecida el 6 de diciembre de 2023.

Asimismo, a Palestina que fallece por la indiferencia que nos invade. A los desaparecidos en México.

\*\* Doctor en Estudios Latinoamericanos. UNAM. Correo: azrahero@yahoo.com.mx. Contribución CRediT (Contributor Roles Taxonomy) Redacción, Escritura, Conceptualización, Investigación, Análisis Formal, Recursos.

\*\*\* El presente artículo forma parte de las actividades de investigación posdoctoral que se realiza en el Centro de investigaciones Interdisciplinarias en Ciencias y Humanidades (CEIICH) de la UNAM, cuyo nombre es: "La contribución del Caribe a la alegría del mundo: el mambo en México".

## **Introducción**

El proceso en el cual se instituyó la modernidad, se dieron también nuevas estéticas y éticas musicales. En el Caribe, en su relación con México y Estados Unidos, espacio de nuestro análisis, adquiere una importancia histórica. Se dieron relaciones de poder entre las distintas clases sociales en las que proliferaron los ritmos afroantillanos. Carlos Marx y Federico Engels, quienes contribuyeron a la teoría de lucha y conflictos de clase, en su obra de juventud titulada Manifiesto Comunista, refieren a un grupo enfrentado históricamente, al que vamos a referir a nuestro estudio: los hombres libres y los esclavos (1998). Estos últimos aportaron alegría en los distintos escenarios (o campo de batalla) ejecutando sus ritmos como forma de resistencia. La transformación del orden social que se desarrollaba en el hoy llamado Occidente, lo que luego sería el capitalismo (Hobsbawm 2010),[1] se formó sobre la fuerza de trabajo de los pueblos africanos.

Es decir, se apropió de sus personas, explotándolas material y emocionalmente, y las mantuvo en la marginación y en el anonimato. Esta condición provocó tristeza prolongada, al mismo tiempo, escenarios de alegría (musical). La tristeza se relacionó con la alegría al convertirse en un medio de resistencia que enfrentó sus condiciones materiales. Es decir, constituyó su negociación con el fin de acabar con las injusticias provocadas por la explotación y discriminación o por lo menos en incidir en este orden de injusticias, que se acompañaba con el odio hacia sus explotadores y sobre todo su derecho a la rebelión. Los dos aspectos (tristeza/alegría) forman parte de una unidad, porque son inseparables. La música se convirtió en un mecanismo de insubordinación, un medio no sólo para ocultar sus esfuerzos para impedir que fueran silenciados por el grupo de poder, sino también por mantener su odio de clase.

Busco responder a la interrogante: ¿Cuáles fueron las relaciones de fuerza que hicieron posible las condiciones para la proliferación de los ritmos afroantillanos? Nuestro trabajo se sitúa, primero, en el régimen esclavista en América y su relación con África. Tiene el objetivo de analizar las relaciones de fuerza y los ritmos africanos que se produjeron en condiciones de esclavitud. Los cuales luego se convirtieron en mecanismos de resistencia y alegría (u odio al explotador). Parto de un análisis intercontinental para luego centrarme en lo regional: el Caribe. En este espacio veremos una continuidad de los ritmos como resistencia, convertidos luego en ritmos afroantillanos. Posteriormente me ubicaré en Haití, pero me concentraré en Cuba, porque fue el país que más aportó al desarrollo de los nuevos ritmos como los bufos, la contradanza, el danzón y el mambo, los cuales son producto de la resistencia, pero también de la integración o tristeza.

---

[1] Según Eric Hobsbawm, el término “capitalismo” empezó a emplearse en el decenio de 1860 cuando se creía en el triunfo mundial del capitalismo posterior a 1948. Es decir, el triunfo de una sociedad que consideraba que el desarrollo económico se sostenía en la empresa privada y en el éxito de comprarlo todo en el mercado más barato para venderlo después en el más caro.

Se pretende hacer un análisis del largo proceso histórico de los afroantillanos que aportaron alegría al mundo en contexto de múltiples contradicciones. Terminamos con el mambo, que fue el último reducto musical; siendo que una parte de los músicos se ubican en la integración que en la resistencia. Es decir, en la negociación de los grupos de poder dominantes que mantuvo la esclavitud bajo otras condiciones históricas. Sin embargo, no dejaron de aportar alegría a sus públicos en tiempos en que estos, como los músicos, viven condiciones adversas motivadas por dichas contradicciones.

Nuestro trabajo emplea las categorías analíticas alegría y tristeza, cuya partida solo se conoce a través del trabajo de Àngel G. Quintero Rivera con el título Salsa, sabor y control. Sociología de la música tropical, quien utiliza estos conceptos, pero le da énfasis a la alegría. Su estudio lo analiza desde una perspectiva cultural (2011). Para nosotros, en cambio, son entendidas como una estrategia social, política y cultural. Con ello nos permite comprender su comportamiento, al relacionarse con la tristeza y la alegría. Los dos elementos son medios para observar la resistencia, pero también la integración al orden social [2]. En este proceso, la tristeza, convertida en integración y conciliación, impulsada por las élites, tuvo un papel destacado como medio de contención. Un fenómeno contradictorio para la realidad histórica de las clases en confrontación.

### **La esclavitud y la resistencia musical que parte de África**

La esclavitud moderna tuvo lugar entre los siglos XVI y XIX. Un acontecimiento que no fue casual ni accidental, sino planeada y ejecutada cuidadosamente. Se sitúa en el arranque del proceso de acumulación originaria de capital (Marx 2001), en el que la conquista, el saqueo, el asesinato, la explotación y la apropiación, cumplieron un papel fundamental, que sería la negociación de los grupos de poder (esclavizadores). A los esclavos se les arrinconó y despojó de todo, excepto de su fuerza de trabajo. Producto de ello generó una polarización que presidió en la producción. El esclavo, al ser negado y explotado, intentó incidir en el orden social dominante, y constituir su propia negociación utilizando mecanismos sutiles como la ejecución de ritmos musicales, y en el que se encontraba su odio a los esclavizadores y su derecho a la rebelión.

Entre mediados de siglo XVI y hasta 1888 cuando se abolió el último reducto de la esclavitud moderna, alrededor de 14 millones de personas fueron arracadas de sus comunidades. La mayoría provenía de África Occidental y el Golfo de Guinea, que fueron trasladadas a las colonias europeas en el Caribe, el sur de Estados Unidos y la costa de Brasil (Williams 2011).

[2] Tristeza y alegría, conforman dos elementos de la experiencia de los cautivos durante la esclavitud y después de su abolición. Son parte de un mismo proceso; es decir, aquí lo trataré de manera dialéctica. Me inscribo a la propuesta de Göran Therborn, quien afirma que la ideología del poder debe verse de forma dialéctica (2014). Es decir, las relaciones en contradicción entre dos grupos enfrentados: los libres y los esclavos.

## RAMIRO HERNÁNDEZ ROMERO

### LA PROLIFERACIÓN DE LOS RITMOS AFROANTILLANOS Y SU APORTE A LA ALEGRÍA DEL MUNDO

---

Los colonizadores constituyeron una sociedad sostenida por la plantación en e espacios geográficos desconocidos. Se establecieron relaciones entre actores que, en su mayoría, eran inmigrantes y sin una historia en común. Al trabajador esclavo se le impidió mantener relaciones con sus semejantes: los europeos, y se le situó en un rango inferior. De hecho, en muchos casos ni siquiera se les atribuyó el carácter de humanos, sino “salvajes”. Sería el primer paso para la construcción y constitución de una guerra ideológica que justificaba y sustentaba el dominio occidental: el racismo (Wieviorka 2009).

Se trató también de un arma ideológico-política que sostuvo al colonialista europeo, que los cautivos respondieron y resistieron, entre diversos medios, con la ejecución de sus ritmos musicales. Es decir, su derecho a la rebelión. El trabajo esclavo se inició en la agricultura, abasteciendo de productos como azúcar, tabaco y algodón para la exportación y el mercado interno. Fue el espacio precisamente para ejecución de sus ritmos utilizando solo su cuerpo, pues tenían prohibido usar sus instrumentos. Aunque en algunos casos los llegaron a utilizar, lo cual dependían de los grupos de poder quienes se mostraban en cierta manera un poco tolerantes.

En las plantaciones se dieron múltiples contradicciones y luchas de resistencia. En ellas inició una parte del desarrollo de un conjunto de industrias capitalistas. Los puertos atlánticos, como Nueva Orleans, La Habana y Veracruz, se convirtieron en centros comerciales, pero también de espacios de lucha y confrontación ideológico-política y musical (Delannoy 2006). Es decir, desde el siglo XVI, en estos centros de movilidad de capital, desarrollo de la ley del valor y tránsito de esclavos, se regularizaron los conflictos, asesinatos y secuestros. Jean Casimir, sin embargo, afirma que, desde los barcos negreros, comenzaron los balbuceos de fragmento de lenguaje para la constitución de un conjunto de medios, valores, normas y principios de convivencia (entre los que se encuentran los ritmos) para hacer frente al mal trato, al aislamiento y a la división (2007). La resistencia se convirtió en un fenómeno regular desde que los esclavistas africanos, muchos de ellos pertenecientes a imperios, secuestraron a pueblos enteros para venderlos a los colonialistas europeos. Desde entonces ya condicionaba su producción sociomusical, pues sus ritmos ejecutados en algunos casos con tambores y danzas, no sólo se ejecutaban para reproducir sus tradiciones, es decir, su alegría, sino como un mecanismo de resistencia al secuestrador africano.

Antes de su traslado a tierras desconocidas, los cautivos pertenecían a los pueblos del norte, la costa oeste, el centro y sur de África, cuyos nombres eran, entre otros, los Akan, Fon, Yoruba, Igno, Fanti, Fulani, Ashanti, Wolof, Malinke, Baule y Bakongo (Southern 2001). Uno de los casos paradigmáticos son los Yoruba, quienes, al resistirse a los embates del control occidental, imprimieron su huella en las islas antillanas tanto en la música como en la religión (Velázquez 2023). Mantenían una variedad de organizaciones políticas, sociales y culturales. Algunos se organizaban jerárquicamente en reyes, gobernadores y nobles; otros se distribuían en clanes.

Compartían la afición por los canticos de alabanza, como parte de sus experiencias religiosas comunes. Un grupo de músicos cantaban e improvisaba acompañado de su violín. Según Frank Tirro (2001), una de esas interpretaciones musicales fue el cántico yarum que corría a cargo a dos músicos fra-fra. Uno tocaba la calabaza mientras el otro interpretaba con su violín de dos cuerdas, los cuales cantaban con el son de su acompañamiento. La calabaza establecía el ritmo, mientras que el violín ejecutaba un ostinato. Los cantores interpretaban versos en el que se elogiaba al jefe de su tribu. El cántico de alabanza yarum, se trataba de una expresión en el que existía una relación entre la música de África y la de América, entre la canción de los esclavos y lo que después sería la música afroantillana; en ésta se hallaba un ritmo constante que se manifestaba tanto en la interpretación como en la manera en que se marcaban los tiempos, convirtiéndose en la audición y percepción de la fórmula rítmica llamada síncopa.

### **La esclavitud y la resistencia musical en América**

En América los cautivos conservaron el empleo ritual del insulto en el humorismo, la improvisación en el baile, las danzas o la música de las ceremonias religiosas, cuya finalidad consistía, entre otras cosas, como un medio de protestar contra la explotación y el maltrato. Es decir, conservaron su odio de clase y su derecho a la rebelión. Lo cual demostraban la debilidad del sistema esclavista a pesar de prohibirles cantar o tocar sus instrumentos. En algunas partes del Caribe los ritmos se ejecutaban en espacios ocultos, discretos y en ocasiones abiertos; en un mundo ajeno y un entorno hostil. Se permitieron, para ejecutar sus ritmos, lo que percibían a su alrededor. Observaron lo que percibían de la naturaleza, pero también de los esclavistas europeos. Es decir, acometieron entre la tradición y lo nuevo. Sus costumbres se distinguían entre el uso común de lo corporal, la improvisación, la utilización de los instrumentos de percusión, la colectividad en la interpretación y su cualidad rítmica.

A los dominadores europeos les generó tensiones y posibilidades inmanentes de contención. James Scott (2016) afirma que el poderoso se vio obligado a crear un discurso en el que articulaban las prácticas y las exigencias de su poder, no siempre abierto, sino en ocasiones oculto. La prohibición de los ritmos y danzas, formó parte de este proceso. Aunque dichas prácticas para los cautivos fueron vehículos para la crítica al poder.

Kenneth Morgan (2017) menciona que las resistencias de los cautivos se dieron de múltiples formas. En su investigación, sin embargo, la música como crítica al poder, no aparece. Si bien las resistencias que destaca son pertinentes, nos da una idea del mar de enfrentamientos y contradicciones. La fuga, por ejemplo, fue una forma de resistencia, convirtiéndose en una insubordinación cuyo fin era impedir la apropiación de su trabajo.

En los espacios públicos, mantuvieron su anonimato o se cambiaron de nombre. No faltaron la ejecución de sus ritmos que consistía, entre otras cosas, en aparentar otra personalidad. Es decir, se presentaban como libertos y fingían como músicos, aunque de verdad lo eran. Vagaban por distintos lugares, entre otras cosas, para obtener un ingreso económico (Hobsbawm 2013). Esta presentación se convirtió en un medio para ocultarse de la persecución de los grupos de poder. Una parte de los cautivos ocultó sus tradiciones y su creatividad musical para engañar al esclavista que le sirvió para disfrazarse durante el tiempo de fuga. Alvin O. Thompson (2005) asegura que esta actividad se convirtió en un esfuerzo para conseguir su libertad. De la misma manera, aparentaban ser descuidados y disimulaban estar enfermos (Morgan 2017). Escondían su inteligencia y creatividad, no solo para sobrevivir, sino para conservar sus tradiciones, las cuales les permitió desarrollar nuevos ritmos y melodías.

Llegaron a organizar huelgas y se negaron a trabajar, lo que aprovechaban para la ejecución de sus tradiciones sociomusicales. Esta condición determinó a la clase dominante. El miedo y el temor que le imponían los cautivos, la llevó a institucionalizar sus prohibiciones. La actitud del grupo de poder es pertinente destacarlo porque se mantiene a lo largo del tiempo. Majfud afirma que el “miedo anglosajón a perder el control (sobre la naturaleza de sí mismo y sobre otras tribus-naciones) sobrevivió y se expandió a lo largo del siglo XX” (2023, 12). Las resistencias se dieron de manera pacíficas, ocultas o disfrazadas, pero también de forma abierta y violenta. La música cumplió un papel central o secundario, porque parte de ella fue para manifestar su organización y movilización. El Caribe, por tanto, se convirtió en un centro de transformaciones sociales, políticas y musicales. La dominación bajo el régimen de exclusión, explotación y mal trato, propio del ascenso paulatino de la ideología racista dominante, dio un salto cualitativo con la conformación de intelectuales quienes no sólo le dieron un carácter científico a dicha ideología, sino parte del establecimiento de la negociación de los grupos de poder, que no dejó de ser una máquina de guerra ideológica para contener la negociación, en este caso, de los cautivos.

### **Las relaciones de resistencia sociomusicales en el Caribe colonial esclavista**

En el Caribe durante el periodo colonial, los cautivos siempre conservaron su odio de clase y su derecho a la rebelión, pues mostraron resistencia al trabajo, la explotación y el maltrato. Aunque se manifestaron de múltiples formas, la música y la danza también fueron medios de contención al sufrimiento. Buscaron la oportunidad para manifestarse a través de ellas. Jean-Batiste Labat, un dominico francés del siglo XVIII que había llegado a la región, mencionaba que “cuando sus amos no le permitían bailar en sus viviendas, después de trabajar en las plantaciones de caña de azúcar andarán tres o cuatro leguas los sábados a media noche para encontrarse allí donde se celebra un baile” (Leymarie 1997, 15).

A principios del siglo XIX la esclavitud se mantenía en países como Cuba y México. Aunque en este país no tardaría en abolirse con la independencia y el ascenso de nuevos grupos de poder. En Haití, luego de la independencia, se destruyeron las instituciones dominantes y expulsaron a los franceses que ocuparon instituciones clave en el gobierno. Estas geografías entrarían en proceso de transformación social y política, generando cambios en su condición. Ahora tenían, en cierto sentido, una mayor facilidad para producir sus ritmos. En Cuba tardaría mucho más tiempo en abolirse la esclavitud, prolongándose hasta 1886. No obstante, la llegada de un número importante de esclavos enriqueció la cultura musical de la isla. No es casual que sea la que mayores aportaciones haya hecho a la música de la región. La cultura musical afrocubana se distingue, entre otras, por sus aportes a los ritmos y a los instrumentos de percusión, como el tambor, del que se tienen clasificados más de cien tipos (Aragu 1995). Los instrumentos de percusión se relacionaban con sus usos y costumbres que se practicaban en África. Representaban una concepción ideológica, política y cultural distinta a la occidental.

A diferencia de las colonias inglesas en las que se prohibió a los cautivos casi la totalidad de sus usos y costumbres, en las colonias españolas y francesas había cierta tolerancia. Dicha condición no se dio por sí sola ya que los grupos de poder no ceden por sí solos, por el contrario, se debió a la lucha y confrontación directa, arrebatándoles conquistas que establecieron su negociación. Incluso, permitió la proliferación de nuevos ritmos no solo rescatando o manteniendo sus raíces africanas, sino apropiándose de los que escuchaban de sus esclavizadores. Su intensa lucha consintió no solo en resguardar o mantener ciertas tradiciones, además de apropiarse de otras, sino incidir cultural y socialmente en la región, convirtiéndose así en una de las tradiciones musicales más antiguas y de mayor arraigo.

Una parte de las raíces de los afroantillanos son del centro y sur del continente africano; sin dejar de lado que sus usos y costumbres difieren entre sí. Lo cual permitirá desarrollar sus propias cualidades rítmicas y melódicas, que se diferenciaron de aquellos esclavos que los colonizadores ingleses trasladaron a tierras del norte de América. Lo que se dio en el norte de América, difiere de lo que se presentó en el Caribe. No obstante, todos comparten la misma experiencia: la esclavitud, sus luchas son constantes en mayor y menor medida, en las que usaban sus ritmos y en las que experimentaron triunfos y derrotas. A esto se suma la asimilación de la cultura europea. Los aprovechamientos fueron distintos, y por diversos motivos. Al mismo tiempo, se daba un proceso de integración al orden social dominante, es decir, un salto hacia atrás en la lucha por la emancipación. Algunos cautivos, sumidos en las contradicciones que se instalaban en la sociedad colonial caribeña, se volvieron esclavistas o propietarios de esclavos. Otros, renegaron de su negritud y descendencia africana, y trataron de parecerse o asimilarse a los esclavistas blancos.

De este modo, entraron en un proceso de blanqueamiento tanto física como culturalmente. Es decir, actuaron afín a la ideología racista europea basada, entre otras cosas, en la superioridad de la población blanca. Este proceso Bolívar Echeverría llamaría blanquitud que, según él, se trata de la “visibilidad de la identidad ética capitalista en tanto que está sobredeterminada por la blancura racial que se relativiza a sí misma al ejercer esa sobre determinación” (2011,62). Este proceso es muy largo y, como veremos, se muestra abiertamente en el siglo XX entre algunos compositores e intérpretes de mambo.

Ned Sublette (2010) distingue dos tradiciones musicales centenarias en el hemisferio. Por un lado, la afro-latina, y por otro, la afroamericana. En el caso de la primera, se trata de la tradición de los ritmos afroantillanos. Se distingue también por sus experiencias de lucha política, social y musical. Eso no quiere decir que los intérpretes se alejarán unos totalmente de los otros, sino que a lo largo del tiempo tendieron a acercarse o vincularse, o en su caso a alejarse, pero nunca de manera permanente. Las diferencias no solo se dieron en América, sino también en África, que corresponde a las de los dos lados del Atlántico. En el caso de aquel continente, en el norte subsahariano, era diferente al del sur, en la parte del Congo. En el primero, dominaba la cultura islamizada y en la segunda, la cultura catolizada. Esta diferencia se enmarca muy bien en el caso de las colonias españolas en el Caribe y que en cierto sentido se asimila la de Cuba con la de Haití. En algunos casos difieren las experiencias históricas y que conlleva a la proliferación de ritmos que se ejecutaban en ambas partes. La influencia del centro-sur de África se manifestó en el Caribe con el desarrollo de sus ritmos, pues en la región proliferó el tiempo lineal, el modo silábico, la clave rítmica y ciclos de acordes repetitivos. Se distinguen otras diferencias culturales como el aspecto religioso. En el sur católico imperó el experto en ritual, un lenguaje ancestral, intercesión por un panteón de santos, entre otras características. Las prácticas religiosas de los yorubas, por citar un caso, se fusionaron con las creencias católicas que dieron lugar a la santería en Cuba.

El fin de la esclavitud en el Caribe no dio por finalizado el sojuzgamiento, la explotación y el control, de lo que ahora llamaremos afroantillanos (quienes en tierras distintas se transformaron). La transformación de las relaciones sociales en la región, no modificó sustancialmente su condición.

### **La experiencia afrohaitiana y afrocubana con y el fin de la esclavitud**

Los cautivos que contribuyeron a la proliferación de los ritmos afroantillanos se ubican en Haití y Cuba. Una vez abolida la esclavitud, generó, en cierta medida, mayor libertad. No obstante, ahora convertidos en obreros, se concentraron en las ciudades en las que la experiencia social siguió siendo adversa, sin que el campo dejara de ser un espacio de explotación y control. En cierto sentido su condición cambió, pero continuaron bajo un régimen de sujeción, explotación y exclusión.

Se cumplió un requisito básico para el afianzamiento del capital: la ampliación de mano de obra para el desarrollo industrial, entre la cual se encontraba la naciente industria político-mediática (Toscano 2010); en la que empezó a laborar el músico afroantillano, y en la que tampoco no dejó de resistir [3].

Buena parte del siglo XIX, como se dijo, llegaron a la isla de Cuba una cantidad importante de esclavos. Los nuevos habitantes se enfrentaron ideológica como materialmente a condiciones adversas, porque era la materialización de la negociación de los grupos de poder dominantes. Una concepción de estos, el racismo, entró a un grado de perfeccionamiento adquiriendo estatus de “científico”, lo que ahora suele llamarse antropología. El nacimiento, desarrollo y función de esta disciplina, está estrechamente relacionada no sólo con el proceso colonizador y protagonista de las grandes metrópolis, sino como un medio de expansión imperialista y justificación del poder de las clases gobernantes (Leclerc 1973). Uno de los objetivos de la naciente disciplina consistió en asimilar e instituir el racismo. Se situaba, por tanto, en una posición contraria a los cautivos, por lo menos entre aquellos que no se había integrado al orden esclavista. Al mismo tiempo, formaba parte de otra contradicción, la cual consistía en industrializar y exportar los productos creados por los esclavos. Es decir, en el mismo sentido que los negaba, los utilizaba al expropiarles su fuerza de trabajo.

El lenguaje que lo sustentaba, se presentaba de manera abierta y decidida, cuya necesidad consistía en legitimar la negociación de los grupos de poder blancos y de origen europeo. En la práctica, también consistió en estudiar y clasificar a los cautivos, en civilizar e integrar, pero sobre todo en negarlos. Se manifestó desde luego en masacres, explotación y exclusión, de una buena parte. En algunos casos continuaron en las plantaciones y en las fábricas, asimismo en la industria político-mediática en la que laboraban los músicos. Dicho lenguaje se apreciaba en la obra de Guillermo de Humboldt en su Ensayo político sobre la isla de Cuba publicado en París en 1826, quien poco antes había visitado la isla y captó la vida de los esclavos y el papel que jugaba el esclavismo en la economía de las plantaciones. No es casual que los europeos tuvieran gran interés en analizar la vida de los cautivos, pues para entonces causaban miedo y temor por su capacidad de movilización y a perder el control. Sus análisis sirvieron de base a la naciente antropología en Cuba, cuyo propósito consistió, entre otras cosas, en negar, ocultar o maquillar la presencia del africano.

---

[3] Por industria político-mediática entendemos como un instrumento del poder capitalista que interviene activamente no solo en lo económico, que es el aspecto en el que se expresa y visibiliza continuamente al constituirse en una autentica industria en constante expansión y transformación con la finalidad de obtener ganancias, sino sobre todo beneficios político-ideológicos, pues con ello elabora y reconstruye una sociedad al establecer sus ideas, sus valores, su concepción del mundo y su cultura, que siempre tiende a difundirlos mediante la publicidad u otro medio mostrándose siempre en un presente eterno.

**RAMIRO HERNÁNDEZ ROMERO**  
**LA PROLIFERACIÓN DE LOS RITMOS AFROANTILLANOS Y SU APORTE A**  
**LA ALEGRÍA DEL MUNDO**

---

En 1856 Edward Burnett Tylor visitó la isla, quien sería uno de los que organizó las bases de la antropológica científicista llamada antropología evolucionista. La cual, entre 1860 y 1890, entró en su etapa de madurez (Harris 2006). Luego de su visita, no solo en Cuba, sino también en México, escribió sus impresiones en su obra *Anáhuac* en la que llamó a los pueblos que observó como “salvajes”. La ideología del buen salvaje sostenía la teoría económico-política de las metrópolis, que se concretaba en el mercantilismo y la dominación colonialista. Dicho término mostraba la concepción racista de la civilización europea. Tylor era precisamente uno de más acérrimos ideólogos del racismo. En sus aportes a la antropología, estableció en el rango inferior a los pueblos indígenas y afrodescendientes, propio del evolucionismo antropológico. En el caso de estos últimos, se enfrentaron a esta ideología racista con mecanismos que aparentemente resultaban poco eficaces, es decir, la música como una forma de contención e incidencia y en la que mostraba su odio a los grupos de poder, que se manifestó en distintos escenarios que encontraban y que los europeos y sus descendientes no consiguieron observar.

Desde 1874 los estudios profesionales de antropología en Cuba cobraron importancia con la llegada de Luis Montené Dardé, un antropólogo formado en la Universidad de París. Que fue parte del sostenimiento ideológico-político y negociación de los grupos de poder que mantenía bajo control a los afrocubanos. En la creación de la antropología participó Antonio Bachiller y Morales, miembro del gremio de los abogados y titular de la Cátedra de Derecho Natural y Fundamentos de Religión de la Universidad de La Habana. No obstante, la antropología cubana se institucionalizó por decretos militares. El gobierno estadounidense, luego de emitir la orden 212, creó la Catedra de Antropología General y Ejercicios de Antropometría. Cuando la isla se encontraba bajo el dominio colonial español, se formó un grupo de cubanos que aportó a la institucionalización de la antropología cubana, entre ellos, Juan Epitafio Montané. Otro fue José Antonio González Lanuza quien elaboró el plan de estudios en 1899 conocido como Plan Lanuza (Korsbaek y Barrios 2009).

Los antropólogos cubanos, estadounidense y europeos institucionalizaron el racismo con el que se impuso un mecanismo ideológico-político dominante sobre los afrocubanos. Los trabajos de los antropólogos se concentraron sobre la base de las razas, que provenía precisamente de la ideología del racismo, cuyo objetivo era “blanquear” a la población para evitar su degeneración. Esta ideología, como parte de la política del gobierno colonial, se extendió en toda la isla. No obstante, poco después se desarrolló otra postura en la que los antropólogos cubanos dieron énfasis a la cuestión nacional y la ciudadanía concibiéndola más allá de la raza. Al afrocubano se le intentó integrar, y desaparecer toda relación de su existencia. La realidad es que los nuevos enfoques siguieron manteniendo el discurso racista que mantenía el régimen de interioridad.

En Haití la experiencia es distinta. Se construyó un pensamiento dirigido en contra de los ataques de las potencias coloniales que negaban la soberanía y la “Republica negra”. Se desarrolló una producción intelectual que intentaba recuperar la dignidad racial. La inestabilidad interna, los

ataques de las potencias mundiales y las invasiones, no mejoraron las condiciones sociales después de la independencia. El racismo, sin embargo, lo experimentaron en Cuba y Nueva Orleans, a donde los haitianos se vieron obligados a migrar. Su traslado, no obstante, tiene su mejor lado: su aportación al desarrollo de los ritmos afroantillanos. Algunos trasladaron la contradanza a Cuba durante la guerra de independencia, cuya versión adquirió un carácter particular. Sin embargo, no tuvieron mayor participación como los afrocubanos en el desarrollo de los citados ritmos, por lo menos en los que interesa destacar aquí. En este sentido, consideramos darle mayor énfasis a Cuba, porque se vincula con el proceso histórico musical afroantillano que desemboca al mambo, creándose una nueva coyuntura que cambió su seguimiento.

## Los bufos, la contradanza y el danzón: resistencia e integración en Cuba

La apropiación, consolidación y transformación de los ritmos africanos en combinación con los europeos que dieron lugar a los afroantillanos, corresponde a los teatros bufos, los cuales desempeñaron un papel central en la evolución de la música popular afrocubana, entre los cuales también se distinguen la contradanza y el danzón. Entraron en auge cuando todavía los afrocubanos continuaban en cautiverio. Si bien los bufos lo presentaban tanto afrocubanos como los de descendencia europea, aquellos encontraron un espacio para enfrentar el poder dominante.

### *El teatro bufo en el desarrollo de los ritmos afroantillanos*

Desde fines del siglo XVIII, el teatro cubano alcanzó gran popularidad distinguiéndose por el uso de la tonadilla escénica [4], y en pocos casos con el sainete [5]. En la segunda mitad del siglo XIX, sin embargo, sus elementos entraron en crisis, y los afrocubanos los fusionaron entre sí, dando lugar al teatro bufo. Para entonces la industria político-mediática entraba en auge, con el desarrollo de las compañías de bufos, que alcanzaron gran popularidad en las ciudades. Estas condiciones permitieron incluso que muchas compañías viajaran por muchas ciudades del mundo, entre las cuales se encontraba Ciudad de México y Nueva Orleans. La movilidad motivada por el proceso de acumulación capitalista que necesitaba conectarse con muchas partes del mundo para apropiarse de la producción y expandirse, los músicos lo aprovecharon para difundir sus prácticas teatrales y musicales.

[4] Tonadilla escénica, también llamada tonada, tonadilla o canción, era un tipo de ópera cómica corta, popular en la segunda mitad del siglo XVIII y principios del XIX.

[5] El sainete refiere también a un tipo de ópera cómica española en acto, muy popular en el siglo XVIII, cuya diferencia con la anterior, consiste en que equivalía a la ópera buffa, con carácter jocoso y semejante a una farsa dramática.

## RAMIRO HERNÁNDEZ ROMERO

### LA PROLIFERACIÓN DE LOS RITMOS AFROANTILLANOS Y SU APORTE A LA ALEGRÍA DEL MUNDO

---

En el caso de México, Alejo Carpentier (2004) aseguraba que la primera compañía llegó en junio de 1882. Sin embargo, tal afirmación no se sustenta del todo [6]. Según datos de los diarios de la época [7], la primera compañía arribó hasta 1884 [8]. No obstante, lo que demuestra, es la participación de los afrocubanos en estas compañías, que se convirtió en una vía importante de difusión de sus creatividades artísticas, pero también una expresión de contención a la negociación de los grupos de poder, es decir, al racismo y al esclavismo. Al mismo tiempo, un espacio de integración, porque los medios ideológicos, sociales, económicos y políticos eran controlados por los grupos de poder, algunos de ellos exesclavistas que se convirtieron en propietarios de algunas empresas de la industria político-mediática dominante. En otras palabras, lo que vemos ahora es la materialización de la unidad conformada por la subversión y la integración.

La evolución de los bufos dio lugar a la proliferación de nuevos ritmos musicales. Carpentier (2004, 232) aseguraba que, con el abandono de las seguidillas y los villancicos, permitió el advenimiento de la guajira, la guaracha y la canción cubana, en cuya participación fueron muy importantes los afrocubanos. Entre estos ritmos musicales se encontraba la resistencia al orden social dominante y la reivindicación del sujeto histórico afrocubano. Es decir, la alegría enfrentaba la materialización de la política de exclusión, inferioridad y explotación reproducida por los antropólogos y los grupos de poder dominantes; o mejor dicho, la tristeza que les imponían estos. La intención que había también detrás de esta ideología, consistía en crear una división entre los afrocubanos y otras clases excluidas (Majfud 2021). Es decir, se trataba de evitar que grupos de distintas clases y color de piel convivieran y trabajaran juntos. Se inculcaba por distintos medios, como la propaganda que aludía al odio hacia y entre ellos, manteniendo una separación con el fin de mantenerlos bajo control. La exclusión, la inferioridad y la discriminación racial está implícita y explícita precisamente en las propuestas antropológicas de la época. Sus ritmos, en las diversas formas en las que los ejecutaba, y en los teatros u otros espacios, servirían como medios de contención, pues por el sólo hecho de presentarse en dichos escenarios dominantes, estaban enfrentado a los grupos de poder.

#### *La contradanza en la transformación de los ritmos afroantillanos*

Desde 1850 los afrocubanos que hacían precisamente alusión a lo negro como medio de resistencia, se manifestaba en las danzas y las guarachas. Esta actitud continuó luego de la proliferación de las contradanzas, que se encontraban implícitos en los elementos rítmicos. La contradanza adoptada por los afrocubanos, le aportó una riqueza rítmica, cuyo carácter se vinculaba con lo subversivo, pues sus ritmos, por sí mismos, apelaban al orden social.

---

[6] Los diarios El Siglo Diez y Nueve y El Monitor no publicó ninguna referencia en 1882, en torno a la llegada de los bufos cubanos.

[7] Véase: Diversiones públicas, “Teatro principal. Compañía de bufos de salas”, El Nacional, no. 124, 28 de junio de 1884, 3.

[8] En el mismo año, algunos músicos mexicanos como al Orquesta del Octavo Regimiento de Caballería del Ejército Mexicano, la Orquesta Típica Mexicana y algunas compañías de bufos, viajaron a Nueva Orleans para participar en la feria del algodón de Nueva Orleans celebrada en diciembre.



La proliferación de la contradanza no se entendería sin comprender los cambios que se sucedían en la isla. Por un lado, a partir de 1792 el gobierno colonial español autorizó los bailes públicos en La Habana (Roy 2003). Lo que permite a los cautivos y libertos una mayor libertad para expresarse musicalmente y apropiarse de los ritmos y los instrumentos musicales de los colonizadores y esclavizadores. Incluso creció el número de músicos, así como de bailarines que laboran en los nuevos espacios. Por otra parte, se estableció paulatinamente una industria político-mediática con una visión moderna que cambiará no solo la fisonomía de la isla, sino modificará las relaciones sociales que buena parte se sostenían con base a la moda de la época. Se instituye por primera vez un consumismo exacerbado, que captura buena parte de las clases sociales, entre los que se encuentran precisamente los afrocubanos. El consumismo se convierte en una estrategia para fragmentar y recluir el pensamiento, las emociones y los deseos para situarlos en un margen estrecho, que impide reflexionar en las condiciones en las que se encontraban los afrocubanos (Majfud 2021). La citada industria también contiene una estrategia política que se aplicó en el Caribe promovida por los ingleses en sus colonias, que no fue ajeno a las de los españoles pues se extendió por la región, cuya intención fue:

Para hacerlos trabajar y crearles el gusto por los lujos y las comodidades, primero se les debe enseñar, poco a poco, a desear aquellos objetos que pueden alcanzarse mediante el trabajo. Existe un progreso que va desde la posesión de lo necesario hasta el deseo de los lujos; una vez alcanzados estos lujos, se volverán necesidades en todas las clases sociales. Este es el tipo de progreso por el que deben pasar los negros, y este es el tipo de educación al que deben estar sujetos. (Majfud 2021)

Dicha industria, que parte a finales del siglo XVIII y se profundiza en el siguiente, se sostiene con la fundación de un número importantes de academias de baile, los cuales son frecuentados por distintas clases sociales. La aparente derrota de los esclavistas no fue tal, pues su triunfo se transformó en el desarrollo paulatino, y poco antes del fin de este esclavismo, en valores culturales e ideológicos que conformaron la citada industria. Algunos afrocubanos aprovecharon la oportunidad ejerciendo su oficio de músico, el cual no solo consistía en obtener los medios para vivir, sino para tratar ascender socialmente, lo cual permite a algunos integrarse al orden social dominante. Es decir, una parte trató integrarse al orden social y colocarse dentro de las filas de las elites. Un fenómeno que se volvió común no solo con la proliferación y el ejercicio de la contradanza, sino con el desarrollo del danzón y el mambo. Los afrocubanos se hallaron entre la integración y la insubordinación. Su decisión se hallaba en toda la comunidad o en cada uno de ellos. Roy asegura que: “desde finales del siglo XVIII empiezan a aparecer famosos concertistas, negros o mulatos, violinistas, violonchelistas, flautistas, contrabajistas e incluso organistas, compositores y maestros de baile” (2003, 86).

## RAMIRO HERNÁNDEZ ROMERO

### LA PROLIFERACIÓN DE LOS RITMOS AFROANTILLANOS Y SU APORTE A LA ALEGRÍA DEL MUNDO

---

La contradanza era originalmente un pasatiempo rural de los plebeyos de Inglaterra. No es casual que esta música haya simpatizado entre los haitianos y afrocubanos. Apareció a mediados de siglo XVII, y a fines de este siglo las elites se la apropiaron y la pusieron de moda, cuyo fenómeno se presentó en Francia y los Países Bajos; y luego se adoptaría en España. El auge de la contradanza se debió al lento declive de la aristocracia europea y una creciente aceptación por las manifestaciones culturales de la clase obrera (Madrid y Moore 2020). Lo que no es casual tampoco, es que la música de los desposeídos sea también atractiva para las elites en América. La contradanza y sus distintas variaciones, tendieron a declinar en Europa al iniciar este siglo, no obstante, tendría un impacto entre los bailes de los afroantillanos en el Caribe. Su establecimiento profundizó los vínculos entre los músicos y la creación de nuevas modalidades musicales que nacieron a partir de ella, dándose principalmente entre México, Estados Unidos (como Nueva Orleans), Venezuela, Brasil y Argentina.

En la región generó mayor aceptación, lo cual mostraba una relación entre la música de Europa y África. Los afrocubanos crearon un amplio repertorio que se extendió más allá de los límites territoriales. La música afroamericana, entre la que se encuentra el jazz, por citar un caso, no se comprende sin la incidencia de los ritmos afrocubanos. Al mismo tiempo, no se comprende sin el impacto de aquella sobre estos (Sublette, 2004). No obstante, los ritmos afrocubanos cobraron mayor importancia. Las políticas internas institucionalizadas en la isla, así como de la propaganda estadounidense, basadas en la inferioridad social y cultural en que situaba afrocubanos, no fue un obstáculo y respondieron con la creación de nuevos ritmos, desarrollando una nueva versión. Renovaron constantemente sus ritmos, mirando regularmente su condición social y musical. En sus inicios la contradanza se conoció como danza habanera o simplemente habanera. Llegó a Cuba por tres caminos distintos. Por un lado, directamente de las cortes de la metrópoli. Por otro, por medio de los barcos ingleses que tomaron la ciudad de La Habana en 1792. Por último, a través de los franceses y sus esclavos que llegaron a principios del siglo XIX al oriente de la isla, quienes huían de las consecuencias de la revolución haitiana (Orovio 1990).

En la isla, los afrocubanos instituyeron una nueva versión o modificaron su estructura original con la introducción de innovaciones rítmicas. Es interesante mencionar que un afroamericano de Nueva Orleans descendiente de haitianos, Louis Moreau Gottschalk, difundiera una versión de las habaneras precisamente en La Habana en 1854 (Hernández 2024). Al mismo tiempo, los afrocubanos desarrollaron dos versiones en la isla. Por un lado, la de Santiago, por el otro, la de La Habana (Roy 2003). Lo cual indica su método de apropiación, al transformarlos y extenderlos a lo largo del Caribe, creando distintas versiones que llegaron incluso a Nueva Orleans, lugar en el que una cantidad de músicos, entre afrocubanos, afroamericanos y mexicanos, desarrollaron ritmos como el ragtime, jazz y foxtrot. La resistencia afroantillana, por tanto, trajo consigo nuevas expresiones musicales que se expresaron en la alegría sociomusical que involucró a muchos otros grupos político-culturales al ejecutarlas, consumirlas y difundirlas.



*El danzón en la transformación de los ritmos afroantillanos*

Los afrocubanos transformaron la contradanza, en danza cubana. Resalta el elemento rítmico africano: una mayor libertad expresiva que se manifestaba en la pareja enlazada. Incluso, la libertad de expresión o improvisación fue una particularidad de la cultura africana. Al aumentar sus partes formativas de dicha danza, al extender su tiempo bailable, se le empezó a dar el nombre de danzón (Orovio 1990). En Matanzas, en el decenio de 1860, se le dominó baile dancístico de figuras. No es casual que en dicha ciudad haya surgido y evolucionado el danzón, lo cual se debe a su proximidad con La Habana que mantenía relaciones políticas, económicas y culturales. Dicha ciudad se convirtió en un centro de cultivo del azúcar, y de la que se extraía también combustible de los bosques. La productividad de la tierra para cultivar caña produjo ingresos económicos. Por otra parte, se debió también a su condición de puerto, que conectó con muchas partes del mundo y por donde arribaron expresiones musicales, tanto de la región como de Europa. De la misma manera, fueron espacios del poder económico mundial; facilitó la expansión del capital que circulaba por muchas partes del mundo. Por último, fue un espacio de múltiples contradicciones, las cuales se expresaron en fuertes resistencias y luchas entre los dueños de las productoras de caña y los esclavos afrocubanos.

Con el auge de la industria azucarera que tuvo lugar entre 1830 y 1890, la ciudad de Matanzas cambió radicalmente. Por un lado, la colonia española exportó grandes cantidades de esclavos para satisfacer las necesidades de la producción. Algunos provenían del Congo, quienes renovaron los ritmos que dieron lugar al danzón y al mambo. Se convirtió en un área de población mayoritariamente afro, y las contradicciones provocaron nuevas revueltas que se extendieron a lo largo de la ciudad. Los primeros en caer fueron los músicos, al ser torturados y fusilados. Por otra parte, la migración proveniente de distintas partes del mundo, entre los que se encontraban afrocubanos libertos y mulatos, que se dedicaban a los oficios de sastre y músico (González 1995). Por último, se concentró una cantidad de organizaciones religiosas afrocubanas que se relacionaba con la música. Dichas características permiten entender por qué se desarrollaron nuevos ritmos como la contradanza, el danzón e incluso el mambo. La situación geográfica de Matanzas permitió el contacto con otros puertos, no solo por el traslado de esclavos, sino porque en su puerto transitaban mercancías y compañías de teatro que llegaban o salían a puertos de México y Nueva Orleans. En ellos, embarcó un número importante de músicos que conformaron las compañías de danzas habaneras u orquestas de danzones. Cabe decir que estas agrupaciones provenían de las orquestas típicas y charangas[9], las cuales ejecutaban regularmente danzones. Llegaron a México por la península de Yucatán, arribando después a la Ciudad de México.

[9] Las orquestas charangas se distinguen en la instrumentación por un clarinete, un piano, una flauta de ébano de cinco llaves, un grupo de violines, el contrabajo, una paila criolla. A diferencia de las orquestas típicas que contienen una sección de metales y una de timbales.

**RAMIRO HERNÁNDEZ ROMERO**  
**LA PROLIFERACIÓN DE LOS RITMOS AFROANTILLANOS Y SU APORTE A**  
**LA ALEGRÍA DEL MUNDO**

---

El danzón había nacido mucho antes de que Miguel Failde compusiera un grupo de danzones en 1877 (Carpentier 2004), a quien suelen los investigadores otorgarle la paternidad. Se trataba, en realidad, de un proceso largo y de una participación colectiva, compuesta por numerosos músicos que hoy se encuentran olvidados o en el anonimato. La versión más conocida, es que había tenido lugar poco antes, pero con él se rompe por primera vez con el esquema compuesta de cuatro figuras de ocho compases cada una. Las dos primeras, paseo y cadena, con ritmo lento, y las dos siguientes, sostenido y dedazo con un ritmo dinámico (Roy 2003: 91). Si aceptamos esta versión al no encontrar nuevas fuentes que den cuenta de aquellos músicos olvidados, podemos decir que el danzón se compone, por tanto, de tres partes y se baila en parejas agarradas, con un ritmo mucho más lento.

No obstante, las orquestas típicas como charangas conformadas principalmente por músicos afrocubanos, instauraron el compás de 2/4. La composición inicia con una introducción de ocho compases en la que las parejas se sujetan del brazo. Entre las típicas y charangas surgieron intérpretes que se hicieron famosos. En el caso de las primeras, Raimundo Valenzuela y luego con la muerte de este lo sustituye su hermano el cornetista Pablo Valenzuela, dirigieron una orquesta hasta 1923. Muchos otros músicos formaron orquestas típicas que crearon danzones como aquella conformada, entre otros, por el contrabajista José Alemán, el cornetista José Belén Puig y José Urfé. Este último tuvo un papel en la transformación de los ritmos que dieron lugar a las distintas versiones del mambo. En el caso de las orquestas charangas, serán importantes la del flautista Octavio Tata Alfonso y luego la de Antonio María Romeu.

A fines del decenio de 1930 los danzones ya no animaban a los músicos ni a sus públicos. Los afrocubanos generaron innovaciones rítmicas e instrumentales abriendo el camino a un nuevo estilo. El son y la transformación de la instrumentación de las orquestas habían generado cambios en el escenario musical. Además, el mercado de aquella música entró en crisis, por lo que tuvieron que renovarla. La formación de múltiples orquestas de jazz cubanas y el arribo de numerosas orquestas estadounidenses de esta música a Cuba debilitó la credibilidad del danzón. Las orquestas de jazz dominaban ahora dicho escenario, junto con la profundización de la industria político-mediática estadounidense compuesta por cabarets, hoteles de lujo, casinos y clubs (Acosta 2001). Es decir, las nuevas condiciones ideológico-políticas y económicas motivadas por la fuerte influencia del país vecino, y la transformación de la música cubana, cambiaron la manera de percibirla y ejecutarse. El nuevo contexto manifestaba la consolidación de los grupos de poder dominante, que en algunos casos a los afrocubanos les resultaba atractivo porque les daba comodidad y lujos.

Se dieron nuevas éticas y estéticas musicales. Obedecía, en parte, al nuevo sistema de consumo impulsada por la industria político-mediática dominante, en la que el propietario establecía las reglas para determinados ritmos. No obstante, a pesar de que algunos afrocubanos cumplían con la industria de los gustos musicales, es decir, a la industria que buscaba la ganancia y el dominio ideológico, compuesta por estadounidenses, la oligarquía criolla, la burguesía, los terratenientes e incluso la



Iglesia, continuaron teniendo cierta incidencia en las nuevas interpretaciones musicales. La resistencia o alegría afrocubana, por tanto, brindaba sus frutos porque mantenía su carácter subversivo, manifestándose en los nuevos ritmos.

La transformación se debía al impacto del jazzailable afroamericano. Es importante mencionar que las vinculaciones entre afrocubanos y afroamericanos datan por lo menos desde la segunda mitad del siglo XIX, y se mantuvo hasta la primera mitad del siguiente. Una parte de los ritmos que surgieron en ese periodo, se debe a los contactos constantes. La modificación del danzón no solo representaba la experiencia de los afrocubanos, sino también de los afroamericanos. No obstante, la versión tomada de los intérpretes afrocubanos que proliferó como moda, era simplemente la dominada por la industria político-mediática. No solo se difundió a través de las orquestas estadounidenses que frecuentaron la isla, sino por medio de la distribución de las grabaciones que las empresas grabadoras multinacionales estadounidenses como la RCA Víctor realizaron en Cuba y en Estados Unidos. Esta relación impactó entre algunos músicos al crear una versión de lo que llamaron mambo. Dicha versión, de carácter mediática, que tuvo mayor dominio y difusión, es la de Dámaso Pérez Prado. Poco antes, no obstante, ya se conocían otras versiones: la del flautista Antonio Arcaño Betancourt y del clarinetista José Urfé, quienes no se vinculaban con la versión dominante.

### **La proliferación de la versión mediática de la música afrocubana: el mambo de Pérez Prado**

El mambo de Pérez Prado que se desarrolló sobre todo en México, representó sobre todo la versión del orden social dominante. Es decir, el establecimiento de la negociación de los grupos de poder económico-político. La resistencia y la insubordinación de alguna forma perdieron sentido en relación al periodo de la esclavitud. En el caso del pianista, se observa más en el proceso de blanqueamiento tanto física como culturalmente, que en el mantenimiento de las tradiciones afrocubanas. Es decir, actuaba aún a la actitud de los blancos. Sus mambos, por citar un caso, trataron de conciliar las contradicciones de clases de la sociedad mexicana [10]. No obstante, los aspectos africanos que contenía su música, siguieron manteniendo resistencia y alegría para contener el racismo. Incluso provocó rechazo entre los grupos más reaccionarios y conservadores en México (Huerta 1950). Para sus públicos sus ritmos no dejaron de ser alegría que sirvió para enfrentar el mundo convulsionado motivado por las contradicciones en el que se encontraba la mayoría de la población.

[9] Sus obras: "Mambo del Ruletero", "Mambo Universitario", entre otros, consistían, entre otras cosas, neutralizar las contradicciones de clase.

**RAMIRO HERNÁNDEZ ROMERO**  
**LA PROLIFERACIÓN DE LOS RITMOS AFROANTILLANOS Y SU APOORTE**  
**A LA ALEGRÍA DEL MUNDO**

---

La transformación de los ritmos afrocubanos que permitió el periodo inicial del mambo de Pérez Prado, contó con el apoyo de la industria político-mediática, cuyo contenido ideológico-político provenía de Estados Unidos. La RCA Víctor, por ejemplo, estableció las reglas de la mayoría de sus composiciones. Es decir, decidió que los mambos fueran, entre otras cosas, más comerciales que artísticos. Qué Rico mambo o Mambo no. 5, entre muchos otros, tuvieron este sentido como lo dijo alguna vez el pianista cubano en una entrevista (Pérez 1995: 37). Es un aspecto importante para que dicha integración o negociación de los grupos de poder se haya consolidado. Un grupo de músicos afrocubanos dieron un salto hacia atrás en el proceso de resistencia. Es decir, abandonaron su odio de clase. Aunque dicho salto no se dio de manera absoluta, pues no capturó a todos los músicos. En este caso el odio hacia dicha clase se mantuvo firme. Dicha industria fue un lugar de integración, un mecanismo de control social, laboral y musical. Es decir, la materialización de la negociación de los grupos de poder. Allí laboraban no sólo como trabajadores de limpieza, recepcionistas o amos de llaves de hoteles como Plaza y Sevilla Biltmore, o clubes como el Gran Casino Nacional, sino también como músicos, quienes recibían un salario muy bajo por su trabajo.

En los citados espacios un grupo de afrocubanos percibió la oportunidad para abandonar su pasado, e integrarse a los privilegios que le prometía el nuevo orden basado en lujos y comodidades. Es decir, concretaron la ideología del racismo de la modernidad capitalista: la blanquitud, que es, como se mencionó antes, al decir de Bolívar Echeverría: “El racismo normal de la modernidad capitalista es un racismo de la blanquitud” (2011:86). En el periodo en que prolifera el mambo de Pérez Prado, se profundizó esta práctica-ideológica. El consumismo, aunque fuera una expresión del esclavismo moderno, una continuidad de sujeción sobre los cautivos, lo vio como una manera de abandonar la exclusión e integrarse en los privilegios que generaba la blanquitud biológica y cultural. La alegría se transformaba en tristeza, pues la lucha de resistencia paulatinamente perdía la brújula. Las contradicciones que se materializaban en la desigualdad entre los afrocubanos, sin embargo, se mostraban más abiertamente. Revivía las confrontaciones que se daban no solo entre estos, sino contra los grupos de poder dominantes. Algunos, incluso, estaban dispuestos a sufrir exclusión con tal de vivir con lujos. Fueron espacios en los que también se le recordaba al afrocubano su situación de inferioridad, propio de esta ideología racista. El racismo de la blanquitud que formaba parte de la estructura del llamado Occidente, en este caso representado por la sociedad estadounidense, influyó a través de la industria político-mediática establecida en Cuba. Sin denostar que el pasado colonial español también dejó su impronta. Los músicos, algunos, escapaban de estas relaciones cuando se convirtieron en famosos ejecutantes. En medio de estas contradicciones, surgieron otros intérpretes de la música cubana que no podemos decir lo mismo.

El flautista y director de orquesta Antonio Arcaño Betancourt fundó su grupo en 1937. Creó danzones instrumentales que incidieron en los mambos, alejándose del dominio de los cantados. La orquesta la formaron músicos que luego tuvieron un papel en las innovaciones: el pianista José López y el contrabajista Israel “Cachao” López. En el caso de Arcaño, renovó las armonías, la melodía y el timbre. Aunque poco antes lo había hecho Orestes López, hermano de Cachao, quien le dio nuevos cambios rítmicos que luego los retomarían aquel. Incluso, es quien compone el danzón Mambo estrenada en 1938 y luego difundida por uno de los instrumentos de guerra ideológico-cultural dominante: la radio. En aquel momento existía un movimiento y un intercambio de repertorios musicales que no sólo se dio entre los músicos, sino entre las orquestas de son y charangas, permitiendo se enriquecieran los ritmos que circulaban en la isla, y en cierto sentido la proliferación de variaciones musicales que en conjunto se llamaron mambo (Grijalba 2018).

Los músicos Orestes y Araño, por citar un caso, designaron mambo a una sección del danzón. Otro creador que se suma al grupo que transformaron la música cubana, es el tresero Arsenio Rodríguez, quien designó mambo a una sección del son montuno. Dicho músico era descendiente de esclavos provenientes del Congo, nacido en Matanzas. Su abuelo le enseñó los ritmos secretos de la secta abakwá de la santería, manteniendo patrones rítmicos de la música africana que se evidencia en su versión. No obstante, se desarrollaron otras versiones que poco tiene que ver con la resistencia y alegría, o en todo caso se relacionaban con la tristeza. En la industria político-mediática de Nueva York trabajó Machito y sus Afrocubanos, Tito Rodríguez e incluso Arsenio Rodríguez, que cumplían las exigencias del mercado capitalista, porque gran parte de su producción musical obedecían a la acumulación de capital que perseguían las empresas multinacionales de grabación, y en cierto sentido como parte de la legitimación ideológica de los propietarios de esta industria. Estas versiones se difundieron en muchas partes, convirtiéndose al mismo tiempo en un aporte a la alegría del mundo.

### **A modo de conclusión**

A lo largo de estas líneas analizamos un largo proceso histórico sobre la conducta política, social y musical que generaron las condiciones para la proliferación de los ritmos afroantillanos. La música fue un importante mecanismo de disfraz que ocultó, pero también mostró abiertamente su insubordinación. Ocultó y mostró sus esfuerzos para impedir la apropiación de su trabajo. Además, los grupos de poder o esclavizadores no consiguieron silenciarlos y ocultarlos; no dominaron totalmente el campo de batalla (escena musical), por lo menos en cierto periodo de tiempo, pues una parte de los cautivos acabaron integrándose al orden social, es decir, en el proceso de blanquitud, que se convirtió en una expresión de tristeza. No obstante, sus ritmos fueron una importante herramienta de lucha, y al mismo tiempo, una contribución a la alegría que se materializó en resistencia en el largo proceso de conflicto.

**RAMIRO HERNÁNDEZ ROMERO**  
**LA PROLIFERACIÓN DE LOS RITMOS AFROANTILLANOS Y SU APORTE**  
**A LA ALEGRÍA DEL MUNDO**

---

La alegría, sin embargo, no solo fue una expresión de los cautivos para sí mismos, sino para otras clases sociales que experimentaron relaciones conflictivas en un mundo convulsionado motivado por las contradicciones. La resistencia tuvo diferentes objetivos, pero en mayor medida trató de incidir en mayor o en menor medida en la realidad social. Se trató de la materialización de odio a la clase dominante. Con este elemento, no le fue imposible que mantuviera en resistencia. La música jugó un papel importante no sólo como un medio de enfrentamiento, sino en la búsqueda de libertad que, a través de la persistencia y la constancia, trataron de reivindicarse social y políticamente. El poder, la hegemonía, la resistencia y la subordinación, se dieron de formas diversas de acuerdo a los cambios históricos. Revelaron actitudes y discursos musicales que se manifestaron en el plano político como cultural. Se dieron de manera oculta y abierta; en algunos casos aceptados y en otros detestados.

La conformación de dichos ritmos surgió, entre otras cosas, de la inconformidad o descontento motivados por las relaciones de explotación y exclusión a las que los cautivos fueron sometidos. En el corto o mediano plazo, dichas relaciones se convirtieron en resistencia. Es decir, la experiencia de la población africana y afroantillana en el régimen de esclavitud occidental, se dieron múltiples contradicciones que se tradujo en enfrentamientos. Allí la alegría musical fue el medio de resistencia. La producción de ritmos provenientes de África, fueron los que en un primer momento acometieron al grupo de poder dominante. Con el tiempo, se apropiaron de elementos musicales propios de este grupo con los que continuaron su lucha de resistencia. A lo largo de todo el periodo analizado, dichos cautivos se enfrentaron a la ideología dominante: el racismo. Desde las plantaciones, el trabajador esclavo no tuvo relaciones sociales en el nivel de sus semejantes, sino se le situó en un rango mucho menor. De hecho, no se les atribuyó el carácter de humanos, sino “salvajes”. Convirtiéndose así en un primer paso para la construcción de la ideología de poder que justificó el dominio occidental. Esta concepción entró a un grado de desarrollo cuyo estatus “científico” se le llamó antropología, la cual se relacionó no sólo con el proceso colonizador de las metrópolis, sino como un medio de expansión imperialista y justificación del poder de las clases dominantes. Uno de los objetivos de esta disciplina consistió en asimilar e instituir el racismo.

En nuestro periodo de análisis, se manifestó la tristeza y alegría no sólo en términos políticos, económicos y sociales, sino también, y, sobre todo, musicales, pues proliferaron los ritmos que dieron lugar a los bufos, la contradanza y el danzón, los cuales contribuyeron con elementos musicales y políticos para el desarrollo de un movimiento musical cuyo nombre fue mambo. Dicho movimiento tuvo distintas versiones, algunas de las cuales reivindicaron su carácter subversivo y otras se integraron al orden social, o en todo caso, fueron producto de la industria político-mediática dominante.

Dámaso Pérez Prado quien desarrolló gran parte de su música en México, creo la versión que fue precisamente producto de las relaciones sociales dominantes, pues gran parte de los mambos fueron creados a petición de empresas multinacionales como la RCA Víctor. Los mismos que trataron de conciliar las contradicciones de clase de la sociedad mexicana. La resistencia y la insubordinación de alguna forma perdieron sentido en relación al periodo de la esclavitud. En el caso del pianista, representa el proceso de blanqueamiento tanto física como culturalmente, que en el mantenimiento de las tradiciones y la subversión afrocubanas. Es decir, se trató de la negociación instituida por los grupos de poder, que táctica y estratégicamente se relacionaba con la conciliación y la neutralización social, en un contexto de optimismo que invadía a gran parte de las elites pequeño burguesas de la sociedad mexicana. Esta perspectiva nos permite ahondar posteriormente en nuevos estudios que refieran al mambo, y otros ritmos afroantillanos, como un medio de neutralización.

No obstante, es un comportamiento que se ha dado desde el periodo de esclavitud, pues algunos descendientes de africanos se convirtieron en esclavistas o se integraron al orden social al aspirar a los lujos y comodidades, y, por tanto, al proceso de conciliación. En otras palabras, en este largo proceso histórico se dieron grandes contradicciones entre hombres libres y esclavos, en el que nada estuvo definido. Concluimos que los afrocubanos miraron más por la integración (tristeza) que por la subversión (alegría), pero solo fue temporal. La historia humana es cambiante. Las relaciones sociales, políticas y musicales no están dadas, pero lo que sí se dio, es alegría a un mundo convulsionado.

**RAMIRO HERNÁNDEZ ROMERO**  
**LA PROLIFERACIÓN DE LOS RITMOS AFROANTILLANOS Y SU APORTE**  
**A LA ALEGRÍA DEL MUNDO**

---

**Referencias**

- Acosta, Leonardo. *Raíces del jazz latino. Un siglo del jazz en Cuba. Barraquilla: La iguana ciega*, 2001. Impreso.
- Aragu Rodríguez, Domingo. *Los instrumentos de percusión. Madrid*. Editora musical mundana, 1995. Impreso.
- Carpentier, Alejo. *La música en Cuba*. México: FCE, 2004. Impreso.
- Casimir, Jean. *Haití. Acuérdate de 1804*. México: Siglo XXI, 2007. Impreso.
- Delannoy, Luc. *Carambola. Vidas en el jazz latino*. México: FCE, 2006.
- Echeverría, Bolívar. “4. Imágenes de la blanquitud”. *Modernidad y blanquitud*. México: ERA, 2011.
- González Echeverría, Roberto. “Literatura, baile y beisbol”. *La Jornada Semanal*. No. 3. 26 de marzo de 1995.
- Grijalba Ruiz, Jairo. *Arsenio Rodríguez. El corsario negro de la chabelona*. Coppel, Texas: UnosyOtros, 2018. Impreso.
- Hernández Romero, Ramiro. “El jazz en México. Fusión, creación y transformación”. *UNAM Internacional*. No. 6. Febrero-mayo de 2024.  
<https://revista.unaminternacional.unam.mx/nota/6/el-jazz-en-mexico-fusion-creacion-y-transformacion>.
- Harris, Marvin. *El desarrollo de la teoría antropológica. Una historia de las teorías de la cultura*. México: Siglo XXI, 2006. Impreso.
- Hobsbawm, Eric. *La era del capital. Buenos Aires*. Critica, 2010. Impreso.
- \_\_\_\_\_. “El caruso del jazz”. *Gente poco corriente. Resistencia, rebelión y jazz*. Buenos Aires: Critica, 2013.
- Huerta, Héctor, “Mambo”. *Revista Voz*. No. 15. 12 de octubre de 1950.
- Korsbaek, Leif y Barrios Luna, Marcela. “La antropología en Cuba”. *Cuicuilco*. No. 46. Mayo/agosto 2009. <https://www.scielo.org.mx/pdf/cuicui/v16n46/v16n46a2.pdf>
- Leclerc, Gerard. *Antropología y colonialismo*. Madrid: Alberto Corazón editor, 1973. Impreso.
- Leymarie, Isabel. *La música latinoamericana, ritmos y danzas de un continente*. Barcelona: Ediciones B, 1997. Impreso.
- Madrid, Alejandro y Moore, Robin D. Danzón. *Diálogos de música y baile por la cuenca del Caribe*. México: Universidad Autónoma de Nuevo León 2020. Impreso.
- Majfud, Jorge. “Consumismo, otra herencia del sistema esclavista”. *La Haine. Proyecto de desobediencia informática*. 12 de junio de 2021.  
<https://www.lahaine.org/mundo.php/consumismo-otra-herencia-del-sistema>

- \_\_\_\_\_ *Moscas en la telaraña. Historia de la comercialización de la existencia y sus medios*. San Diego-Acapulco: Illegal Humanus, 2023. Impreso.
- Marx, Carlos, Engels, Federico. *Manifiesto del Partido Comunista*. Barcelona: Critica, 1998. Impreso.
- Marx, Carlos. *El Capital. Crítica de la economía política*. México: FCE, 2001. Impreso.
- Morgan, Kenneth. *Cuatro siglos de esclavitud trasatlántica*. Barcelona: Crítica 2017. Impreso.
- Pérez Prado, Dámaso. “Apuntes Autobiográficos. Y en el principio fue...¡el mambo!”. *El Nacional*. 14 de septiembre de 1995. Impreso.
- Orovio, Helio. *Música por el Caribe*. Santiago de Cuba: Editorial Oriente 1990. Impreso.
- Quintero Rivera, Ángel G. *Salsa, sabor y control. Sociología de la música tropical*. México: Siglo XXI, 2011. Impreso.
- Roy, Maya. *Músicas cubanas*. Madrid: Akal, 2003. Impreso.
- Sublette, Ned. *Cuba and its Music. From the First Drums to the Mambo*. Illinois: Chicago review press, 2004. Impreso.
- \_\_\_\_\_ “Lo latino y el jazz”. 2010.  
[https://www.academia.edu/15337887/THE\\_LATIN\\_AND\\_THE\\_JAZZ\\_Ned\\_Sublette\\_jalc\\_org\\_cuba](https://www.academia.edu/15337887/THE_LATIN_AND_THE_JAZZ_Ned_Sublette_jalc_org_cuba)
- Southern, Eileen. *Historia de la música negra norteamericana*. Madrid: Akal, 2010. Impreso.
- Therborn, Gôran. *La ideología del poder y el poder de la ideología*. México: Siglo XXI, 2014.
- Thompson, Alvin O. *Huida a la libertad. Fugitivos y cimarrones africanos en el Caribe*. México: Siglo XXI, UNESCO, 2005. Impreso.
- Tirro, Frank. *Historia del jazz clásico*. Barcelona, Robinbook, 2001. Impreso.
- Toscano Segovia Dax. “La industria mediática, la alienación y los procesos de transformación en América Latina”. 2010. <https://rebellion.org/docs/122489.pdf>
- Williams, Eric. *Capitalismo y esclavitud*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2011. Impreso.

Recibido: 28 de enero 2025

Aceptado: 3 de junio 2025

