

# ¿Quién invento esa cosa loca? Pérez Prado y el Mambo

*Who invented that crazy thing? Perez Prado and the Mambo*

**Leopoldo Gaytán Apérez<sup>1</sup>**

Universidad Nacional Autónoma de México, [pologaytan@yahoo.com.mx](mailto:pologaytan@yahoo.com.mx)

ACCESO  ABIERTO

**Cómo citar:** Gaytán Apérez, L. (2021). ¿Quién invento esa cosa loca? Pérez Prado y el Mambo. Revista Palobra "palabra que obra", 21(2), 292-41.  
<https://doi.org/10.32997/2346-2884-vol.21-num.2-2021-3891>

**Recibido:** 1 de octubre de 2021

**Aprobado:** 4 de diciembre de 2021

**Editor:** Ricardo Chica Geliz. Universidad de Cartagena-Colombia.

**Copyright:** © 2021. Gaytán Apérez, L. Este es un artículo de acceso abierto, distribuido bajo los términos de la licencia <https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/> la cual permite el uso sin restricciones, distribución y reproducción en cualquier medio, siempre y cuando que el original, el autor y la fuente sean acreditados.



## RESUMEN

El presente artículo es una síntesis de la tesis *El mambo de Pérez Prado y el cine mexicano (1948-1953)*, la cual, fue presentada por el autor en 1996 para obtener su grado de la Facultad de Ciencias Política y Sociales de la Universidad Nacional Autónoma de México. Se trata de un texto que se instala en la historia social de los medios de comunicación, cuyo enfoque, sirve para exponer la vida y obra de Dámaso Pérez Prado, músico cubano de gran relevancia para la cultura popular a mediados del siglo XX, cuando su producción discográfica tuvo repercusión en la audiencia masiva internacional. Se sigue la pista de sus hitos musicales y su trayectoria artística para dar cuenta de acontecimientos y manifestaciones que reconfiguraron la sensibilidad popular en relación con la invención del mambo como género y sus implicaciones en la vida cultural y la industria cultural, el cine, la radio y la música en México, Cuba, los Estados Unidos y el continente americano en general.

**Palabras clave:** Mambo; Industria Cultural; Cultura Popular; Historia social de los medios.

## ABSTRACT

This article is a synthesis of the thesis *El mambo de Pérez Prado and Mexican cinema (1948-1953)*, which was presented by the author in 1996 to obtain his degree from the Faculty of Political and Social Sciences of the National University Autonomous of Mexico. It is a text that is installed in the social history of the media, whose approach serves to expose the life and work of Dámaso Pérez Prado, a Cuban musician of great relevance to popular culture in the mid-20th century, when his record production had an impact on the international mass audience. The track of his musical milestones and his artistic career is followed to account for events and manifestations that reconfigured the popular sensibility in relation to the invention of the mambo as a genre and its implications in cultural life and the cultural industry, cinema, radio and music in Mexico, Cuba, the United States and the American continent in general.

**Keywords:** Mambo; Cultural Industry; Popular Culture; Social Media History.

<sup>1</sup> Investigador y docente de historia del cine, el periodismo y los medios en la Licenciatura de Ciencias de la Comunicación en la UNAM.

### Lo que se tiene documentado

Mi madre decía que la gente se muere cuando debe de morir, ni antes ni después, sino cuando le toca y a Dámaso le tocó morir un 14 de septiembre de 1989 en la Ciudad de México. Sus primeras gesticulaciones rítmicas las realizó 72 años antes, es decir, el 11 de diciembre de 1917, en la calle de Tello Lamar (hoy del Río) en el número 166 en la provincia de Matanzas, Cuba. Allí pasó los años de infancia, donde cursó la primaria y secundaria. A varios periodistas les comentó que realizó estudios universitarios logrando llegar al primer año de medicina en esa ciudad, solo que esa universidad se funda hasta 1972, ya con la Revolución Cubana por lo que existe una cierta disparidad entre lo declarado por Prado y los documentos hasta ahora investigados. Lo que si se tiene documentado es que estudió piano en la academia de María Angulo. Ahí obtuvo el grado de maestro de piano y se perfeccionó con el respetado maestro Rafael Somavilla, en el conservatorio Municipal de Matanzas. Además del piano, realizó estudios de tumbadora, órgano, batería, trompeta y saxofón. Junto con su formación musical académica, se interesó por los acordes rítmicos de la música de origen africano, muy presentes en los barrios de su ciudad, principalmente el de Simpson y La Marina, semilleros de rumberos y danzoneros, aunque sus padres no concordaban con esas preferencias: *Damasito, hijo, atiende bien los consejos del profe...Sí rumberos de Simpson y La Marina pero también Mozart y Beethoven.*

### Los inicios y el ascenso

Los inicios profesionales los realiza con una charanga del lugar que amenizaba bailes en los diferentes clubes sociales de la provincia como: El Limonar, Cárdenas, Colón y otras poblaciones. Alterna esas presentaciones como pianista de la Banda Musical de la radiodifusora de Matanzas, además se presenta en varios cines acompañando las funciones de películas mudas. En 1932 lo encontramos como pianista de la Orquesta de los Hermanos Valladares, para esa década la provincia de Matanzas, le aprieta, ya le queda chica. A finales de los treinta decide tomar el camino a la ciudad grande: La Habana. *En la capital había más sentido de vida, había más ambiente. No tenía amigos. Empecé a colocarme allí luchando y conociendo a gente poco a poco.* Se hospeda en la calle de Neptuno, entre Industria y Consulado, juega a la lotería e inicia sus actividades musicales con la orquesta que amenizaba los bailes del cabaret Pensilvania ubicado en la playa de Marianao donde recibía un salario de un peso con 45 centavos por noche. Buscando ambiente mejor y un mayor salario pasa a la orquesta de Arturo Mesa en cabaret El Kursaal ubicado en la zona de los muelles donde permaneció un poco más de tres años. Posteriormente se le ve en la orquesta Cubaney de Enrique Torriente Pilderot y en la orquesta de la

emisora CMQ liderada por Carlos Ansa. En 1940 ingresa a la orquesta de Paulina Álvarez donde firma un contrato de un peso con sesenta centavos por noche. Se ha especulado mucho que Prado estuvo con la Sonora Matancera, pero tanto Rogelio Martínez, director de la Sonora, como el trompeta de la misma, Calixto Leicea, afirman que jamás perteneció a la Matancera, solo y por única vez los acompañó en el piano en una presentación que efectuaron en el barrio de Santos Suárez (donde nació Celia Cruz) en un sitio llamado Los Curros Henríquez, allá por 1940.

Posteriormente, Prado se integra al conjunto de Siboney de Facundo Rivero, con ellos y en plena grabación nace uno de sus famosos gritos: *Estábamos interpretando un ritmo bravo con la dirección de Facundo Rivero, y de pronto fue tal la emoción que sentí en un corte instrumental que emití aquel sonido ¡Aaaaaaaah....diiiiiloh! para con ello significar que los instrumentos debían volver a tocar.* El grito fue resultado de una improvisación durante la grabación y como los ingenieros no pudieron corregir esa intromisión debido a la falta de materiales para la fabricación de discos provocada por la Segunda Guerra mundial, Rivero, con pesar, permitió que el recurrente grito quedara plasmado en los acetatos, desde entonces la música de Prado no puede desasociarse de sus expresiones guturales. Paralela a sus presentaciones con Rivero inicia otra actividad que le proporcionara mayores logros económicos, y sobre todo, mayor reconocimiento profesional: la realización de arreglos musicales, los cuales cobraba a razón de dos pesos por tema. Los primeros que se conocen son los que realizó para la orquesta Pilderot y posteriormente los que hizo para la orquesta de los Hermanos Palau y la de Julio Cueva. Más tarde la editora Peer solicita sus servicios de arreglista con un sueldo de 60 dólares mensuales; esos arreglos, la editora los mandaba a México y Nueva York para que fuesen tocados por orquestas de esos lugares. Prado comentaba que para poder cobrar esos 60 dólares era necesario hacer dos arreglos diarios lo que significaba mucho trabajo y poco dinero.

Sobre los arreglos de Prado, el cantante Rolando Laserie comentaba que: *Pérez Prado era un artista muy moderno y había que ser muy buen músico para trabajar con él. Sobre todo los trompetas, porque les ponía muchas notas altas que eran difíciles de tocar. Los músicos en Cuba veían llegar a Pérez Prado y decían, Dios mío ahí viene Beethoven, porque él fue el Beethoven del mambo.* Para 1942 es uno de los arreglistas de la Orquesta Casino de la Playa y tres años más tarde, en noviembre de 1945, se convierte en el pianista de la orquesta, el 16 del mismo mes, graba los temas *Yo pico un pan, Quiero un sombrero y Se murió Panchita, Azúcar pa' un amargao.* Ese mismo mes, el 27 graba *Cuá cuá, Mi bumba ne, Coge pa' la cola, Esto es lo último.* En esas grabaciones ya se hace presente de manera esporádica un estilo con acordes fuertes y secos, bruscos y contrastantes dando gran

importancia a las trompetas y los saxofones, en especial en números como: *Yo pico un pan, Azúcar pa' un amargao, Esto es lo último y coge pa' la cola*. En ellos ya se puede apreciar células rítmicas que van a ir construyendo oraciones musicales que posteriormente darán origen al vertiginoso ritmo del mambo. En 1945, realiza cuatro grabaciones, ya con su nombre impreso, para el sello Montilla, mismas que fueron publicadas por Discos Cafamo propiedad de Frank Montilla: *Azuquita con leche, Tú ve tú, la clave, así así*; los dos últimos de su propia autoría. Tanto *Azuquita con leche* como *Tú ve tú*, fue grabado en discos de 78 revoluciones por minuto y en sus portadas tienen ya la clasificación de ritmo de mambo.

En esta ola de notables éxitos, el 24 de enero de 1946, la compañía disquera RCA Víctor, le propone una grabación con un conjunto armado por la propia disquera, Conjunto Pérez Prado donde graba una serie de boleros con el cantante mexicano Tito Guizar y la portorriqueña Myrta Silva (la gorda de oro). Ya con ese bagaje, Prado viaja a varios países, el primero que se tiene registrado es el realizado entre los meses de julio y agosto del 46 a los Estados Unidos, específicamente a la ciudad de Nueva York a donde va a vender unos arreglos para las orquestas de Catalino Rolón y Xavier Cugat, y negocia otros con Diosa Costello, la rumbera portorriqueña, quien le propone que a cambio de los arreglos musicales que necesita ella y la orquesta de su esposo Pupi Campo, podría dormir en el sofá de la sala de su lujoso departamento ubicado en la calle 58 de la gran manzana, a lo cual Prado acepta y se queda varias semanas hasta su regreso a Cuba. Posteriormente, en noviembre del mismo año viaja a Puerto Rico donde trabaja con la orquesta de Domingo Peterson; el 8 de julio del 47 en un vuelo de Pan American Airways toma el rumbo a la República de Argentina donde participa en las presentaciones de su paisana la rumbera y actriz Blanquita Amaro.

A su regreso a La Habana, entre los primeros meses del año 48 y, debido entre otras cosas, a la venta que hiciera directamente de sus arreglos en Nueva York, la compañía editora *Southern Music Co. Peer International* y por orden de su representante Fernando Castro los propios músicos cubanos le fincan un boicot a sus arreglos, aduciendo que según Castro: *Las extravagantes orquestaciones que (muy especialmente en el formato las orquestas tipo Jazz band) venían realizando algunos arreglistas [por ello] a partir de ese momento, ningún creador o compositor adscrito al consorcio que él representaba podía entregar su música [o creaciones] a Dámaso Pérez Prado para orquestarlas*. De esa manera se le cierran las puertas en su propio país. Al respecto y ya pasado el tiempo, Prado comentaba: *Todo extranjero que quería triunfar en el continente, solo necesitaba triunfar en Cuba; en cambio el cubano que quería triunfar tenía que salirse de su país. Además, los timoratos empresarios del disco no querían sacrificar sus*

*ganancias por algo nuevo, progresivo: hacía mucho tiempo que tenía ese sentimiento [del mambo] dándome vueltas en la cabeza. No necesite nada especial...pero como no me dieron la oportunidad [eso] lo vine a practicar a México. Es debido a esas circunstancias y otros motivos como el racismo imperante en Cuba que empieza a germinar en él la idea de salir de la isla.*

### **Mambo y México**

Hasta la fecha existe una polémica entre los músicos y estudiosos del tema sobre quien es el creador del mambo, pero como esa, también existe otra sobre su salida de Cuba. La actriz cubana Ninón Sevilla (Emilia Pérez Castellanos) aseveraba que fue ella quien trae a Prado a México. Pues lo había escuchado en 1947 en el exótico club La Choricera ubicado en las playas de Marianao donde tocaban las mejores orquestas de Cuba. En ese lugar al que asistió Ninón y en ese momento la orquesta del club tenía de pianista a Dámaso Pérez Prado, sus trepidantes arreglos musicales impresionaron gratamente a la novel actriz, *Cuando yo escuche el mambo lo incorpore a mis películas. Dos años después regresé a Cuba y me traje a Pérez Prado como mi arreglista.* Otra versión es la que da Julio del Razo, tumbador y cantante durante más de veinte años con la orquesta de Pérez Prado quien aduce que: *Yo a Pérez Prado lo conocí desde el mérito día en que llego a México en 1948 a finales de noviembre [28]. El que lo trajo fue Kiko Mendive cuando estaba de show en el Macao Club, no fue Ninón Sevilla como dicen, incluso en un programa [televisivo] que se llamó Los que bailamos el mambo de Jacobo Zabłudovsky que pasó durante cuatro semanas diario, cuando Ninón dijo que ella lo había traído, Pérez Prado la desmintió ante el público.* Al respecto el propio Kiko Mendive (Cecilio Francisco Mendive Pereira) señala que fue él quien le propuso a Prado salir de Cuba en 1948 cuando recoge algunos arreglos que Prado le había hecho para los temas *El baile del sillón* y *Arrímate cariñito: Chico, tu pierdes el tiempo aquí en Cuba; tienes que irte a México...allá está tu futuro; mira Dámaso, allí hay mucho cine, una vida nocturna maravillosa, la radiodifusión mexicana es extraordinaria y además nos tienes a nosotros, tus paisanos; así que tu futuro está en México.* Esa misma noche, el 28 de noviembre, Mendive lo invita al centro nocturno El Macao Club, donde Kiko era el cantante de la orquesta de Ismael Díaz la que ponía el ambiente del club, también lo invita a echarse un palomazo a lo que Prado acepta y bajo los acordes del tema *El manicero* improvisa un trepidante montuno que desconcierte amablemente a la concurrencia.

Para el 7 de febrero de 1949, es decir a tres meses de su llegada y gracias a la intervención de varios compatriotas, entre ellos, Beny Moré, Silvestre Méndez, Ninón Sevilla y el propio Kiko, llega a los foros de los estudios cinematográficos Azteca donde participa en la filmación de la cinta *Coqueta*, del director Fernando A. Rivero. En la filmación se puede ver el nombre de

Pérez Prado compartiendo créditos musicales con el compositor mexicano Agustín Lara. La película se estrena el 22 de julio de ese año en el cine Orfeón. En la cinta se escuchan varios temas musicales, entre ellos *Maravillosa*, con la propuesta musical del cubano recién llegado, en ese arreglo ya se aprecian acordes sonoros que poco después serán la base rítmica de sus creaciones. Además, de la música de Prado y de Lara, en la cinta también se puede escuchar en la voz de Bienvenido Granda, el tema *No me eche la culpa a mí* acompañado por la Sonora Matancera. Pero, cinematográficamente hablando no es en la industria fílmica mexicana ni en la cubana donde Pérez Prado se hace presente por vez primera, no, Prado hace su debut cinematográfico muy al sur, en la industria fílmica argentina, ahí en la cinta *Cuidado con las imitaciones* (Bayón Herrera, 1948) aparece por vez primera en una pantalla cinematográfica el nombre de Dámaso Pérez Prado que hace el arreglo musical de los temas *Azuquita con leche* y *Así así*, mismos que canta y baila la actriz Blanquita Amaro que, en el viaje narrado líneas arriba, tenía un contrato para participar en varios filmes de la cinematografía argentina.

Previo a su presentación en el cine mexicano, Prado acompañado por algunos miembros del conjunto: Los diablos del trópico, entre ellos, Felipe Chía en el bajo, José Bonilla (Carioca) en la tumbadora, Alfonzo Espinoza Ruviroso en las maracas, Galo Almazán en el bongo y Yello (Aurelio) Tamayo en el timbal, graba para la disquera Peerles, cuatro temas: *Impromptu negro N°1*, *La clave* (ambos de su autoría), *Sabor de engaño* y *Un poquito de tu amor*. Cabe señalar que hasta ese momento Prado no tiene una orquesta propia, él se integra a las orquestas de otros, como las de: Arturo Núñez, Ismael Díaz, o las que le arman las compañías disqueras, paralelamente sus arreglos y composiciones ya empiezan a mostrar cierto interés por parte del público, como es el caso de Rico mambo grabado por La orquesta Latina de Jesús (Chucho) Rodríguez. Ante el éxito de Rico mambo, es requerido por el director artístico de la disquera RCA Victor, Mariano Rivera Conde para que grabara sus propios temas, además ya con una orquesta armada y seleccionada por él mismo, es una banda integrada por 19 músicos: 12 mexicanos (por ley las agrupaciones mexicanas deben de tener por lo menos el 50 ciento de elementos nacionales) y 7 cubanos, entre los primeros esta Chilo Moran, Roberto Pacheco, Lupe Montes, Gilberto Olvera, entre los segundos encontramos a Humberto Cane, Modesto Durán, Ramón Castro, Pantaleón Pérez Prado (su hermano) y él como director.

Entre las piezas que graba ya con su propia orquesta se encuentran su Rico mambo y Mambo N° 5, las cuales pegan con tubo en la radio comercial y por lo mismo los empresarios inmediatamente buscan contratarlo. El debut público de la orquesta se da precisamente el sábado de gloria, 8 de abril de 1950, el salón de baile Brasil. La publicidad del evento consistía en un

enorme facsímil de un telegrama internacional procedente de Panamá (donde Prado se encontraba) anunciando la presentación del Dámaso Pérez Prado “El rey del mambo” en el salón Brasil, a las cinco de la tarde. La entrada costó cinco de aquellos pesos y según las crónicas de la prensa se contó con la presencia del presidente de la República Miguel Alemán Valdés, Mario Moreno “Cantinflas” y otras estrellas del ambiente artístico. Vestido con un traje de gabardina color amarillo huevo, camisa negra, corbata blanca, zapatos bicolors (blanco y negro) y boina española, alterna con quien le había grabado sus primeras creaciones en México: la orquesta Latina de Chucho Rodríguez, que abre el baile y al terminar su turno anuncia: *jiji Y con usteeeedesss, Dámaso Pérez Prado, el rey del mambo!!!!* Al mismo tiempo de la boca Dámaso brota un sonido gutural y anuncia Rico mambo, la orquesta irrumpe con saxofones roncós, apagados que van creciendo hasta explotar en un sonido agudo sostenido por la trompeta de Chilo Morán que da la tonalidad del mambo José, rubrica de la orquesta. Con el Brasil a reventar, se improvisa una nueva forma de bailar, se juntan por equipos y no por parejas, y como en los minuetos de antaño surgen los movimientos coreográficos masivos; después de rico mambo viene el cinco, Macome, la Chula linda y otros.

El mambo inunda el Brasil y provoca descargas eléctricas que excitan las extremidades de la concurrencia y da vida a los instrumentos. Pacheco toca el sax de rodillas, lo pasea sobre el estrado y de esa boca de latón cae una música a veces suave, a veces potente que contrapuntea con el incesante batir de tumbas y bongó. Ese día Pérez Prado muestra un nuevo modo de llegarle al público, a las diez de la noche, el director y sus músicos agotados tocan el último mambo, infinitamente repetido esa tarde Rico mambo. El público corea: *jotra!, jotra!, jotra!* De la boca negra del hombre de amarillo salen gritos azuzadores que se combinan con las notas del piano blanco. Y así: piano, tumbas bongós sax, trompetas alineados en fila india hacen retumbar el recinto albiceleste del Brasil. El mambo ha llegado y conquista México.

Si la radiodifusión, las presentaciones en los centros nocturnos y cabarets representaron una buena plataforma publicitaria para la expansión del mambo y su representante, fue el cine el que se ocupó de darle mayor difusión al reciente ritmo, ya que la gran pantalla ofreció al mambo lo que no podían brindarle los salones de baile y los centros nocturnos: Un auditorio de millones de seguidores, tanto a nivel nacional como internacional. Tras su presentación en varias cintas mexicanas como: *Victimas del pecado* (Emilio Fernández, 1950), donde se puede ver completa a la primera orquesta; *Al son del mambo* (Chano Urueta; 1950), *Amor perdido* (Miguel Morayta, 1950), su música traspasa las fronteras y se puede escuchar en varias cintas de talla internacional, entre otras: *Vivir* (Akira

Kurosawa, 1952), *Cha cha cha boom* (Fredd Sears, 1956), *La dulce vida* (Federico Fellini, 1960). *La batalla de Argel* (Guillo Pontecorvo, 1966), o en películas de reciente factura como: *Roma* (Alfonso Cuarón, 2018), *El Irlandés* (Martin Scorsese, 2019), *What men want* (Adan Shakaman, 2019).

En 1950 el país tiene cerca de 25 millones de habitantes, tres en la capital, para ese momento el gobierno alemanista inicia una política modernizadora y propone un proyecto nacional de industrialización haciendo a un lado la política agrarista de los anteriores regímenes. Los problemas del campo pasaron a segundo término, ahora se busca un desarrollo industrial, producto de las inversiones extranjeras, principalmente de los Estados Unidos, misma que el gobierno difundía como prosperidad y bienestar social; mientras el campo se deterioraba y sus integrantes sin trabajo rural pasaron a ser migrantes que aspiraban obtener un trabajo de obrero en las ciudades. La concentración de las fuentes de trabajo en las grandes ciudades, especialmente en la Ciudad de México, trajo consigo una sociedad más urbana con nuevas profesiones y actividades, esto es lo que Prado conoce al llegar a la capital y a esa modernidad, le propone un nuevo ritmo: el mambo responde a ese momento, el mambo ubicaba de manera ejemplar a los nacientes sectores de nuestra sociedad, los títulos de sus mambos reflejan esos núcleos de población que buscaban un lugar en el mapa urbano: *La niña Popoff*, *El ruletero*, *la secretaria*, *las telefonistas*, *el bombero*, *los panaderos*, *los papeleros*, *los limpiabotas*, *pachucos*, *locutores*, *estudiantes (politécnicos, normalistas y universitarios)* o a las bellezas femeninas: *Lupita*, *Patricia*, *Silvana*, *Elsie*, *Ana*, *Jaqueline*, *Carolina*, *Lola*, *Norma*, *María Victoria*, *Macarena*, *Marylin*, *María Isabel*, *María Eugenia*, *Paulina*, *Roberta*, *Rosina Samia*, y un largo etcétera.

### El Regreso

Tras su triunfo muchos personajes, especialmente los músicos y empresarios, se sintieron incómodos, la envidia corría por sus venas, así que buscaron la manera de frenar esa meteórica carrera. Así que el 6 de octubre de 1953 y en pleno rodaje de la cinta *Cantando nace el amor* (Miguel M. Delgado, 1954) el cual había iniciado en octubre en los Estudios Churubusco, es capturado por las autoridades mexicanas de migración y expulsado de nuestro país. Al respecto, el cantante veracruzano Emilio Domínguez recuerda que: *Yo estaba con él precisamente el 6 de octubre de 1953, cuando lo sacaron del país. Ese día me pidió que lo acompañara a la Asociación Nacional de Actores (ANDA). Fuimos y a la salida lo estaban esperando unos agentes que tenían encajonado su carro. Le dieron un pasaje de avión y lo escoltaron, primero para pasar a ver a su hermano Pantaleón y después al aeropuerto. Él no opuso resistencia, no dijo una palabra. Y en el vuelo 565 de la compañía Mexicana de Aviación salió deportado rumbo a La Habana,*

donde lo meten preso, él comenta que los guardias cubanos le decían: *negro es cierto que tú eres el rey del mambo, si eres rey trata de salir*. Tras un intenso papeleo de trámites logra liberarse y parte para de Los Ángeles donde se establece, ahí forma una banda que se impone en el ámbito musical estadounidense.

Se ha especulado mucho sobre su extradición, unos dicen que fue debido a que quería hacer a ritmo de mambo el himno nacional; otros señalan que mantenía relaciones con la vedette brasileña Leonara Amar, en ese momento pareja sentimental de Miguel Alemán Valdés; que la liga de Liga de la Decencia lograba sacarlo del país por sus endemoniados mambos; el argumento legal fue el incumplimiento del contrato de exclusividad que tenía con el teatro Cervantes y se fue a trabajar al teatro Follies del Chato Guerra. Se mantuvo fuera del país por más de 10 años, hasta que la actriz y cantante María Victoria y otros amigos le pidieron al presidente en turno (Adolfo López Mateos) que le permitiera regresar, de esa manera en 1964 vuelve a pisar suelo mexicano. A su regreso traía otros ritmos de su autoría como *El Chuby, La Chunga, El Dengue*, pero el público seguía fiel al primero, al respecto Prado señalaba: *desde hace 10 años estoy tratando de hacer algo que no sea mambo. Puedo decir que estoy en contra mía para darle en la torre al mambo, matar al mambo es lo único que quiero, pero no puedo el público quiere mambo [...] el mambo es como una mujer que uno ya quiere dejar, y no puede dejarla, y se pelea uno todo el tiempo, pero, ahí sigue uno.*

Sobre la paternidad del mambo, mucho se ha especulado, principalmente dentro del gremio musical, en especial el cubano, muchos de sus detractores aducen que esa paternidad corresponde a Orestes López, pues en 1937 graba (con la orquesta de Arcaño y sus Maravillas) un danzón que en la parte final tiene un movimiento más rítmico, con el título de *Mambo*. Otros señalan a Arsenio Rodríguez como su creador, unos más dicen que es René Hernández, o Frank Grillo (Machito), inclusive señalan a Tito Puente como su inventor. Sus paisanos de la Sonora Matancera grabaron en 1952 el tema *Niñas Bonitas* con las hermanas Lago y cantando Bienvenido Granda el cual en una de sus estrofas menciona: *Dicen que Rico mambo vino de Nueva York mentira que fue el mulato Prado quien lo invento, mambo para las niñas bonitas, mambo para las niñas bonitas, Dicen que los pollitos cuentan de tal reunión, que ese negro no era tan sabio, pues mambo nunca aprendió*. Un poco antes, en julio de 1950 Benny Moré graba para la RCA Victor el tema de su autoría *Locas por el mambo* con la orquesta de Dámaso Pérez Prado donde cantando asevera: *¿Quién inventó el mambo que me sofoca?, ¿Quién inventó el mambo, que a las mujeres las vuelve locas? ¿Quién inventó esa cosa loca? ¡Un Chaparrito con cara de foca! Aseveración con la que yo y muchos millones de latinoamericanos estamos de acuerdo.*

### **Bibliografía**

Gaytán Apáez, Leopoldo. *El mambo de Pérez Prado y el cine mexicano (1948-1953)*. Tesis de Licenciatura, Universidad Nacional Autónoma de México. Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. México 1996.

Santana Archbold, Sergio. *Pérez Prado. ¡Qué rico el mambo!* Ediciones Santo Basión. Medellín, Colombia. 2017.