PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA ARGENTINA
"SANTA MARÍA DE LOS BUENOS AIRES"
FACULTAD DE ARTES Y CIENCIAS MUSICALES
DOCTORADO EN MÚSICA
ÁREA: MUSICOLOGÍA

LA PRODUCCIÓN DISCOGRÁFICA DE XAVIER CUGAT (1933-1950)

TESIS DOCTORAL

DOCTORANDO: LUIS RAMÓN PÉREZ VALERO

DIRECTOR DE TESIS
DOCTOR DAVID DE LOS REYES

CODIRECTORA DE TESIS
DOCTORA BERENICE CORTI

BUENOS AIRES, MARZO DE 2022

RESUMEN

La presente investigación aborda la producción discográfica de Xavier Cugat realizada entre 1933 y 1950. El sesgo temporal se delimitó a partir del corpus de estudio constituido por los discos de 78 rpm, grabaciones monoaurales realizadas junto a la Orquesta del Hotel Waldorf-Astoria. A nivel metodológico se propone un análisis de la producción en el cual se consideran los aspectos técnicos de la grabación, los elementos musicales dados en el arreglo para la producción y el aporte de los intérpretes que se combinan en el fonograma final. En este sentido, el objetivo general consistió en examinar el aporte musical de Xavier Cugat al repertorio discográfico de músicas populares mediante el análisis exhaustivo de un corpus que se ciñe a grabaciones en formato de 78 rpm. El fundamento teórico se sustentó a partir de la teoría del discurso multimodal que permite vislumbrar el proceso de creación de un bien cultural desde su diseño, producción, distribución y consumo. Se realizó un acercamiento sociocultural de la música del Caribe, así como la definición de las nociones de "lo tropical" y lo exótico; en este sentido, la presencia de migrantes a principios del siglo XX en Nueva York y la consolidación de la industria cultural estadounidense fueron determinantes para el estilo musical que desarrolló Cugat. Durante la recolección de datos salieron a la luz aspectos biográficos del músico catalán que no habían sido reseñados hasta el momento en otras investigaciones como su presencia en el circuito radial, en teatros de la época y en giras internacionales. Los períodos de producción discográfica fueron segmentados en dos: a) 1933-1942, bajo el sello RCA Victor y b) 1940-1950 con Columbia, el primero es una etapa de aprendizaje dentro del estudio de grabación y el segundo, un período de consolidación internacional y diversidad estilística. Entre las conclusiones destacan la búsqueda de Cugat por un sonido y una estética que fuera distintivo dentro de la industria musical del momento, así como la hibridación de música latina con la música popular estadounidense de la época.

Palabras claves: Xavier Cugat, Producción discográfica, RCA Victor, Columbia, discos de 78 rpm.

AGRADECIMIENTOS

Este trabajo no hubiese visto la luz sin el aporte desinteresado de las siguientes personas, a todos mis agradecimientos:

A mis directores de tesis: David de los Reyes y Berenice Corti.

A Roberto Martínez Bachrich y Víctor García, por sugerencias a nivel narrativo, aunque después fueron cambiadas.

A mis colegas de la Universidad de las Artes del Ecuador que me apoyaron en esta travesía: Andrey Astaiza, Esteban Mena, Norberto Bayo, Rafael Guzmán, Adina Izarra, Meining Cheung, Rubén Riera y Diego Benalcázar.

A Marco Antonio Juan de Dios Cuartas por los innumerables correos electrónicos que intercambiamos.

A Juan Francisco Sans quien supo en su momento señalar las posibles vías de estudio.

A la Biblioteca de la Universidad de las Artes, cuya adquisición de textos y documentos ha sido valiosa en el presente trabajo.

A la tripulación de la línea aérea LATAM, quienes estaban allí en cada turbulencia a diez mil metros de altura sobre la Cordillera de los Andes, siempre con café caliente y una sonrisa indiferente.

A inmigración del aeropuerto de Ezeiza, en cada viaje me preguntaban: “Ché, ¿cómo va la tesis del tango?”.

A los amigos que hacen vida en Buenos Aires e hicieron cada día de mi estadía un momento especial: Lisa Di Cione, Silvina Martino, Daniel Díaz, Rossana Ardila, Federico Wiman, Nicolas Moreno, Carlos Susquillo, Francisco Fierro, Juan Pablo Correa Feo, Dáyerlin Bustamante, Matías Ruiz, Jorge Castillo.

A los Guayacos Mix por el oportuno acompañamiento.

Agradecimientos finales, pero muy especiales, a la Pontificia Universidad Católica Argentina, al Departamento de Música Facultad de Artes y Ciencia Musicales: Silvina Luz Mansilla, Julián Mosca, Pablo Cetta, Gonzalo Marina, Agustina Brunt. A su decano, Lic. Ezequiel Hernán Pazos.

DEDICATORIA

A Marelis Loreto Amoretti
Y por supuesto a Bilbo, Benito, Ale y a los que no están *In Memoriam*

ÍNDICE GENERAL

Índice de tablas 13
Índice de gráficos 15
Índice de ejemplos musicales 19
Abreviatura de los fondos documentales 25

Introducción
0.1 Descripción del problema de investigación 27
0.1.1 Justificación 28
0.2 Objeto de estudio 29
0.2.1 Delimitación del objeto de estudio 31
0.3 Estado de la cuestión 32
0.4 Objetivos de la investigación
0.4.1 Objetivo general 34
0.4.2 Objetivos específicos 34
0.5 Hipótesis 34
0.6 Antecedentes y consideraciones actualizadas 35
0.6.1 Música tropical, exotismo y grandes bandas 36
0.6.2 Producción musical e industria del disco 38
0.6.3 El disco como soporte 41
0.6.4 Xavier Cugat 43
0.7 Principales referentes teóricos, fundamentación y transferencias 45
0.8 Metodología aplicada para la justificación de la hipótesis 46

Capítulo 1
Discurso multimodal y musicología popular
1.0 Introducción 51
1.1 Discurso multimodal 51
1.1.1 El discurso 54
1.1.2 Diseño 55
1.1.3 Producción 56
1.1.4 Distribución 57
1.2 Discurso multimodal y el objeto de estudio: procedencia y significado 58
1.3 Los discos de Xavier Cugat dentro de la teoría del discurso multimodal 59
1.4 Aproximación a la cultura de masas y la música popular 60
1.5 Musicología popular y producción musical 63
1.5.1 De música popular, grabación y academia 64
1.5.2 Musicología popular, estéticas e industrias 66
1.5.3 *Non communication crisis* 67
1.5.4 Musicología popular y producción musical en Hispanoamérica 69
1.6 Conclusiones del capítulo 72

Capítulo 2
Flujos musicales: migración y arraigo de la música latina en Estados Unidos
2.0 Introducción 75
2.1 Retrospectiva sociohistórica 75
2.1.1 Sincretismo 76
2.1.2 Mestizaje 79
2.1.3 Hibridación 81

2.1.4 Hibridación a través de la transculturización y aculturación 83
2.1.5 Breve arqueología de los géneros latinos 86
2.1.6 La noción de lo tropical en el diseño de un sonido latino 90
2.2 Sonido latino en inglés: *The Latunes* 96
2.3 La industria cultural en los albores del disco 98
2.3.1 Días de radio 101
2.4 New York, New York 107
2.4.1 Espacios de representación y poder 109
2.4.2 Latinos en Broadway 111
2.5 Las orquestas latinas en 1930 114
2.5.1 Don Azpiazú entona el pregón 118
2.5.2 Ocaso de una estrella 126
2.6 Conclusiones del capítulo 126

Capítulo 3
Musicología para la Producción musical
Aproximación metodológica para el análisis de la grabación
3.0 Introducción 133
3.1 Análisis, música popular y producción musical. 133
3.2 Consideraciones generales 135
3.2.1 Análisis panorámico de la grabación 137
3.2.2 Entorno y contexto 139
3.2.3 Teoría de la fricción 142
3.3 Hacia una semiótica de la producción musical 146
3.3.1 De semiología, estilo y estilemas en la grabación 148
3.3.2 Producción musical e intertextualidad 154
3.3.2.1 Inter e hipertextualidad 155
3.4 Segmentación del fonograma para el análisis musicológico de la grabación 156
3.4.1 La noción de musema como segmentación e intertextualidad 157
3.4.2 La noción de estilo para el análisis del arreglo para la producción 160
3.5 Las capas texturales para el análisis de la producción musical 162
3.6 La caja acústica y el análisis de la mezcla 165
3.7 Análisis musicológico de la mezcla 170
3.8 Análisis tímbrico de la grabación 173
3.8.1 *Sonic Visualiser*: timbre y estética de la grabación 174
3.9 Análisis de la forma en la grabación 179
3.9.1 La forma en las grabaciones de Cugat 182
3.10 El cantante en la producción musical de Cugat 186
3.10.1 El timbre de la voz desde la emisión nasal 188
3.10.2 Texto y cantante 189
3.10.3 El cantante como personaje 191
3.11 Resumen de algunos métodos de análisis para la producción musical 193
3.12 Conclusiones del capítulo 196

Capítulo 4
La industria del disco y la producción musical
4.0 Introducción 201
4.1 De 160 rpm a 78 rpm: el soporte fonográfico 201
4.1.1 La reproducción industrial 202
4.1.2 El disco de 78 rpm 203

4.2 La industria discográfica, un juego de *Monopoly* 205
4.3 De migrantes y mercado 207
4.3.1 Tras la caza de las músicas nacionales 208
4.4 El catálogo en la industria discográfica 209
4.5 El artista en la era del fonograma 214
4.6 Diseño y discurso: Xavier Cugat y la producción musical 218
4.6.1 El arreglador 220
4.7 De grabaciones, sellos discográficos y bandas en la época de Xavier Cugat 225
4.8 Producto y distribución: los productores musicales de Cugat 227
4.8.1 Cugat y los estudios de grabación 229
4.9 La Orquesta del Hotel Waldorf-Astoria 232
4.10 Conclusiones del capítulo 236

Capítulo 5
La producción discográfica de Xavier Cugat bajo el sello Victor (1933 - 1942)
5.0 Introducción 239
5.1 Los discos de la RCA 239
5.2 Las primeras grabaciones de Cugat 242
5.2.1 El tango en Cugat: incorporación de lo exótico en su discurso tropical 243
5.2.2 El bolero 245
5.2.3 La rumba y la conga 246
5.3 Del sonido opaco al espacio textural (1933 - 1935) 250
5.3.1 Comienza el beguine: la búsqueda del sonido americano 263
5.4 Hacia la homogenización del sonido (1936 - 1938) 269
5.4.1 Los músicos de Cugat en la sesión de grabación de Buddy Clarck 274
5.4.2 El sonido Hollywood 276
5.4.3 De cantantes líricos y populares 280
5.4.4 Cambios de sonido e instrumentos 286
5.5 Experimentación dentro del estudio de grabación (1939 - 1940) 288
5.5.1 La *Perfidia* de Cugat 297
5.5.2 Foxtrot y rumba 307
5.6 Sincretismo ritual: las grabaciones con Miguelito Valdés 317
5.7 Rumbas y congas. Entre lo instrumental y lo vocal 328
5.8 Las últimas grabaciones para Victor (1941 - 1942) 332
5.9 La transición a Columbia 345
5.9.1 Aspectos musicométricos 347
5.10 Conclusiones del capítulo 348

Capítulo 6
Versatilidad estilística:
la producción discográfica de Xavier Cugat con Columbia (1940 - 1950)
6.0 Introducción 353
6.1 Primeras grabaciones con Columbia (1940-1941) 353
6.1.1 Exotismo oriental desde la tradición escrita 356
6.1.2 *Rhumba with Cugat* 358
6.1.3 Radio, cine y flujos migratorios 372
6.1.4 Caminando en la fiesta: teoría y praxis de la conga 375
6.1.5 Congas, bandas sonoras y temas contrastantes 378
6.2 Y la guerra cambió el sonido (1942) 380
6.3 Fonogramas archivados (1943 - 1944) 385

6.3.1 *Xavier Cugat's Mexico* 387
6.3.2 Bolero, canción, rumba y pregón 391
6.4 Más rumbas, guarachas, boleros y samba (1945 - 1946) 394
6.4.1 Un extraño paréntesis: las grabaciones con Decca 395
6.4.2 De vuelta a las producciones con Columbia (1945) 397
6.4.3 American Rhumba 401
6.4.4 Sesión Cugat y Sinatra 402
6.4.5 *Rhumbas with Cugat* 406
6.4.6 Rumba intrumental como precursora del mambo 408
6.5 Primeras grabaciones de postguerra (1946) 410
6.6 Hollywood: grandes directores, grandes orquestas (1947) 415
6.6.1 Bruno Walter, Antal Dorati y Xavier Cugat 415
6.6.2 *Tangos with Cugat* 418
6.6.3 Exploración de repertorio internacional 420
6.6.4 Anécdotas de la Orquesta del Hotel Waldorf-Astoria 424
6.7 Discurso sedimentado, la cumbre de un estilo (1948) 426
6.7.1 *Samba with Cugat* 432
6.7.2 Producciones contrastantes 433
6.7.3 El inicio del fin de las grandes bandas 437
6.7.4 La gira internacional de 1949 439
6.8 De rumbas y *Phillipine Folk Song* (1949) 441
6.8.1 *Tropical Bouquets* 445
6.9 Las últimas grabaciones en 78 rpm (1950) 447
6.9.1 La era del mambo 450
6.9.2 Las últimas producciones con Columbia 452
6.9.3 La guerra de las velocidades: fin de una época e inicio de otra 454
6.9.4 La industria discográfica y la versatilidad estilística de Xavier Cugat: reflexión a partir de la taxonomía de géneros y estilos 455
6.9.5 Aspectos musicométricos 467
6.10 Conclusiones del capítulo 469

Conclusiones 473

Referencias bibliográficas 483
Fuentes electrónicas 501
Fuentes hemerográficas 504
Fuentes audiovisuales 512
Fuentes discográficas Xavier Cugat 515
Otras fuentes discográficas 520
Partituras 522
Anexos
Anexo 1 525
Anexo 2 526
Anexo 3 527
Anexo 4 528
Curriculum Vitae 529

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1 126
Ventas de discos entre 1940 y 1946

Tabla 2 137
Categorías de análisis para la grabación desde el fonograma

Tabla 3 157
Categorías para el análisis de la grabación desde la música

Tabla 4 160
Niveles de perspectiva y de detalles para el análisis de la grabación

Tabla 5 164
Descriptores de los elementos y materiales de una grabación

Tabla 6 182
Categorías de forma (sonido) y estructura (música) en la grabación

Tabla 7 183
Cuadro comparativo para el análisis de la forma

Tabla 8 188
Categorías tímbricas de la voz a partir del sonido nasal

Tabla 9 193
Categorías de análisis para la performance en la grabación.

Tabla 10 213
Venta de discos en Estados Unidos entre 1940 y 1946

Tabla 11 242
Venta de discos en Estados Unidos entre 1930 y 1933

Tabla 12 251
Instrumentación en las primeras grabaciones de Cugat

Tabla 13 274
Músicos en la grabación de Cugat del 5 de abril de 1937

Tabla 14 286
Músicos de la Orquesta del Hotel Waldorf-Astoria en 1938

Tabla 15 299
Funciones formales a partir del texto de *Perfidia* de Alberto Domínguez

Tabla 16 305

Funciones formales del texto de Perfidia en la versión de Goodman y Forrest

ÍNDICE DE GRÁFICOS

Gráfico 1 121
Directorio de bandas

Gráfico 2 124
Don Azpiazú y la Orquesta Casino de La Habana

Gráfico 3 167
Parámetros de una mezcla dentro de la caja acústica

Gráfico 4 168
Caja acústica de *La malagueña*

Gráfico 5 172
Mapa de mezcla

Gráfico 6 177
Ejemplo de *Sonic Visualiser*

Gráfico 7 253
Espectrograma de la voz de Carmen Castillo en *Caminito* (1933)

Gráfico 8 254
Espectrograma del vibrato de Carmen Castillo en *Dusk* (1933)

Gráfico 9 258
Armónicos en la trompeta con sordina en *En el rancho grande* (1934)

Gráfico 10 259
Solo de violín de *Gypsy Airs* (1934)

Gráfico 11 265
Espectrograma de *Begin the Beguine* (1935)

Gráfico 12 266
Espectrograma de *Adiós muchachos* (1935)

Gráfico 13 268
Línea vocal de Yvonne Bouvier en el tema *Le tango du reve* (1935)

Gráfico 14 277
Interpretación de Charito y Carmen Castillo en *Como arrullo de palmeras* (1937)

Gráfico 15 279
Tema de *Estrellita* (1938)

Gráfico 16 283
Rango vocal de Chacha Aguilar en *La paloma* (1938)

Gráfico 17 284
Chacha Aguilar y el ensamble instrumental en *La paloma* (1938)

Gráfico 18 286
Espectrograma de rango melódico de Celia Branz

Gráfico 19 287
Caja acústica de las grabaciones de Cugat desde mediados de 1938

Gráfico 20 292
Espectrograma de rango melódico de la voz de Dinah Shore

Gráfico 21 303
Mapa de la canción de *Perfidia* en la versión de Xavier Cugat

Gráfico 22 309
Voz de Machito en *Negro rezá* (1939)

Gráfico 23 312
Nota pública de agradecimiento de Lina Romay a Xavier Cugat

Gráfico 24 315
Espectrograma de rango melódico de la voz de Alice Cornet

Gráfico 25 363
Lista de rentabilidad de las orquestas de hotel en 1941

Gráfico 26 365
Cartel de los artistas del teatro Paramount de Nueva York (1941)

Gráfico 27 365
Publicidad de Cugat en el Teatro Paramount de Nueva York (1941)

Gráfico 28 381
Estrategia publicitaria de Xavier Cugat (1942)

Gráfico 29 386
Voz de Tito Rodríguez en *Bim Bam Bum* (1943)

Gráfico 30 389
Espectrograma de *Ojos tapatíos* (1944)

Gráfico 31 390
Publicidad de los Buenos Vecinos (1942)

Gráfico 32 390
Publicidad de Xavier Cugat en la edición especial de *The Billboard* (1942)

Gráfico 33 396
Disposición que utilizaban los técnicos de grabación de Decca (1945)

Gráfico 34 401
Espectrograma de *Say It Over* (1945)

Grafico 35 404
Xavier Cugat y Frank Sinatra (1945)

Gráfico 36 412
Publicidad de Columbia Records (1946)

Gráfico 37 416
Xavier Cugat y Desi Arnaz ensayan en el Hollywood Bowl (1947)

Gráfico 38 418
Espectrograma de *Cu-Tu-Gu-Ru* (1947)

Gráfico 39 428
Espectrograma de *Jungle Rhumba* (1948)

Gráfico 40 431
Espectrograma de la voz de Penny Piper

Gráfico 41 434
Espectrograma de *Cuatro milpas* (1948)

Gráfico 42 435
Espectrograma de *Play the Playera* (1948)

Gráfico 43 436
Espectrograma de *El lobo* (1948)

Gráfico 44 440
Publicidad de Cugat a su regreso de la gira internacional (1949)

Gráfico 45 440
Espectrograma de *Danse arabe* (1949)

ÍNDICE DE EJEMPLOS MUSICALES

Ejemplo musical 1 249
Patrones de percusión del yambé y el guaguancó

Ejemplo musical 2 262
Coro de *El sombrero de Gaspar* (1935)

Ejemplo musical 3 263
Solo de trompeta de *Then It Isn't Love* (1935)

Ejemplo musical 4 272
Introducción y tema de *Las Palmeras* (1937)

Ejemplo musical 5 282
Línea melódica de *Cielito lindo* (1938)

Ejemplo musical 6 295
Ostinato rítmico del *Bolero* (1932) de Maurice Ravel

Ejemplo musical 7 295
Introducción y tema de *Andalucía* (1940)

Ejemplo musical 8 296
Introducción de *Nana* (1939)

Ejemplo musical 9 296
Tema de *Nana* (1939)

Ejemplo musical 10 300
Introducción y recitativo de la versión de *Perfidia* del trío Los Panchos

Ejemplo musical 11 301
Introducción y recitativo de *Perfidia* de Xavier Cugat

Ejemplo musical 12 302
Bajo de la versión de *Perfidia* de Xavier Cugat en la sección del coro

Ejemplo musical 13 304
Introducción y tema de *Perfidia* en la versión de Goodman y Forrest

Ejemplo musical 14 306
Sección A y B de *Perfidia* en la versión de Goodman y Forrest

Ejemplo Musical 15 308
Acompañamiento rítmico del contrabajo del tema *Negro a rezá*

Ejemplo musical 16 310
Introducción de la *Auto-conga* (1939)

Ejemplo Musical 17 311
Inicio del tema *Calientito* (1939)

Ejemplo musical 18 313
Introducción y tema de *Siboney* (1940)

Ejemplo musical 19 314
Introducción y tema de *Love Live Love* (1940)

Ejemplo musical 20 316
Introducción y tema de *At Time Like This* (1940)

Ejemplo musical 21 319
Transcripción de *Rumba rumbero* (1940)

Ejemplo musical 22 320
Inicio de *Nueva conga* (1940)

Ejemplo musical 23 321
Introducción y tema de *Mis cinco hijos* (1940)

Ejemplo musical 24 322
Tunaré (1940), entrada de la sección de saxofones

Ejemplo musical 25 323
Solo instrumental de *Guaira* (1940)

Ejemplo musical 26 324
Inicio de *Mi conga* (1940)

Ejemplo musical 27 325
Inicio de *Zombie* (1940)

Ejemplo musical 28 325
Tema A y A' de *Zombie* (1940)

Ejemplo musical 29 326
Tema B de *Zombie* (1940)

Ejemplo musical 30 326
Recitativo de *Elubé Changó* (1940)

Ejemplo musical 31 327
Sección rápida de *Elubé Changó* (1940)

Ejemplo musical 32 330
Ni pitos ni flautas (1940) saxofones, flauta y trompeta

Ejemplo musical 33 330
Adiós (1940) de Enric Madriguera en la versión de Cugat

Ejemplo musical 34 331
Solo de flauta de *Green Eyes* (1940)

Ejemplo musical 35 332
Solo de piano de *Green Eyes* (1940)

Ejemplo musical 36 332
Solo de flauta al final de *Green Eyes* (1940)

Ejemplo musical 37 334
Introducción de *Visit Panama* (1941)

Ejemplo musical 38 335
Solo de trompeta con sordina de *Visit Panama* (1941)

Ejemplo musical 39 336
Patrones rítmicos de *Los carnavales de oriente* (1941)

Ejemplo musical 40 336
Patrón rítmico del tema *Suena la conga* en la versión de Cugat

Ejemplo musical 41 338
Motivo rítmico y melódico de *Begin the Beguine* (1935)

Ejemplo musical 42 338
Flauta, saxofones y cuerdas en *Canción del mar* (1941)

Ejemplo musical 43 340
Segmento de complejidad tímbrica y textural en *Serenata tropical* (1941)

Ejemplo musical 44 341
Ensamble vocal de *Noche de ronda* (1941)

Ejemplo musical 45 343
Introducción del arreglo de *Benabé* (1941)

Ejemplo musical 46 343
Fragmento rítmico de la sección rítmica del arreglo de *Benabé* (1941)

Ejemplo musical 47 343
Fragmento de la intervención vocal de Miguelito Valdés en *Benabé* (1941)

Ejemplo musical 48 344
Sección final del tema *En la plantación* (1942)

Ejemplo musical 49 353
Solo de flautas y saxofones del tema *Ali Babá* (1940)

Ejemplo musical 50 354
Inicio de *El manisero* (1940) en la versión de Cugat

Ejemplo musical 51 355
Inicio en forma de pregón de *Mamá Inés* (1940)

Ejemplo musical 52 355
Solo de marimba de *Mamá Inés* (1940)

Ejemplo musical 53 357
Inicio de *Échale cinco al piano* (1940)

Ejemplo musical 54 359
Tema en el acordeón de *Temptations* (1941)

Ejemplo musical 55 360
Tema de *María la O* (1941) en la versión de Cugat

Ejemplo musical 56 362
Tema de *Amapola* (1941)

Ejemplo musical 57 363
Participación vocal de Machito en el tema *The Can Can Conga* (1941)

Ejemplo musical 58 367
Entrada de Miguelito Valdés y un coro masculino en *Babalú* (1941)

Ejemplo musical 59 368
Dúo de trompeta y flauta en *La cucaracha* (1941)

Ejemplo musical 60 369
Textura compleja en *Cachita* (1941)

Ejemplo musical 61 369
Inicio de *Duerme* (1941)

Ejemplo musical 62 371
Parte vocal de Miguelito Valdés en la *Negra Leonor* (1941)

Ejemplo musical 63 373
Firma sónica de Cugat

Ejemplo musical 64 375
Acompañamiento de la *Farandola* (1941)

Ejemplo musical 65 383
Inicio de *El brujo de Guanabacoa* e *In Africa* (1942)

Ejemplo musical 66 392
Solo de marimba en *Eco* (1944)

Ejemplo musical 67 393
Tema de *Prisionero del mar* (1944)

Ejemplo musical 68 400
Tema de *Say It Over* (1945)

Ejemplo musical 69 405
Tema de *My Shawl* (1945)

Ejemplo musical 70 407
Acompañamiento rítmico de chachachá de *Aquellos ojos verdes* (1945)

Ejemplo musical 71 408
Trompetas y saxofones en *Oye negra* (1945)

Ejemplo musical 72 409
Tema de *Walter Winchell Rhumba* (1945)

Ejemplo musical 73 417
Parte vocal de *El botellero* (1947)

Ejemplo musical 74 441
Melodía de *Peter, Peter, Pumpkin* (1949)

Abreviatura de los fondos documentales

BDH: Biblioteca Digital Hispánica

DACL: The Diaz-Ayala Cuban and Latin American Popular Music Colection

DAHR: Discography of American Historical Recordings

FIUL: Florida International University Libraries

IA: Internet Archive. The New York Public Library

INTRODUCCIÓN

La presente investigación aborda el trabajo musical de Xavier Cugat desde el análisis de su discografía, levantando acuciosamente, la información de intérpretes, compositores, arreglos, músicos, temas y géneros abordados en estos registros sonoros. El criterio de selección se restringió a aquellas grabaciones realizadas en vida por Cugat en el formato de 78 rpm. El interés fue observar en ellas una continuidad en torno a lo latino desde el imaginario, discurso y configuración de lo tropical y exótico dentro del mercado de masas. Para ello, las herramientas partieron de la musicología popular[1] y la teoría del discurso multimodal,[2] que presentan los productos culturales concebidos como industria y mercancía a lo largo del siglo XX. Se presenta un panorama del *marketing* global de los años treinta a inicios del cincuenta del siglo XX, generado alrededor del concepto de "lo tropical" y lo exótico como constructo social, cultural, estético y comercial. Se estudian las circunstancias y los distintos procesos en los que se involucró la producción musical y discográfica de Xavier Cugat, se identifica la música popular tropical y exótica dentro del contexto de las grandes bandas y su impacto en el mercado internacional en la producción discográfica de Cugat. De esta manera, se determinó cómo esta música cambió y permitió la popularización de los ritmos afrolatinos en el contexto de la época. A la vez, se presenta la trayectoria profesional de Cugat durante este período desde la información conseguida en los fondos hemerográficos de las revistas *The Billboard* y *Variety*.[3]

0.1 Descripción del problema de investigación

No existe un estudio que aborde la aparición, desarrollo y evolución de la música de Xavier Cugat desde el análisis discográfico. Se han esbozado biografías, se delinean temas, pero no se conoce ningún trabajo monográfico que recabe datos duros, procure un análisis de los mismos, proponga una narrativa histórica, y genere teorías en torno al impacto de la música de Xavier Cugat.[4] De hecho, uno de los diccionarios más importantes de la musicología a nivel mundial, *The New Grove Dictionary of Music and*

[1] BLACKING, 2001; DÍAZ, 2011; FRITH, 2001; GONZÁLEZ, 2001; MOORE, 2003; SANS, 2011.
[2] Al respecto se profundizará sobre ello más adelante. Véase: KRESS y LEEUWEN, 2001; KRESS y LEEUWEN, 1996. LEEUWEN, 1996.
[3] En el Fondo Xavier Cugat de la Biblioteca Nacional de Catalunya destaca información de los últimos años de Cugat y que escapan tanto al interés como al sesgo temporal de la presente investigación.
[4] Los aspectos biográficos de Cugat son develados a lo largo de los capítulos 2 y 4 del presente trabajo.

Musicians, a pesar de presentar los perfiles biográficos de figuras representativas del género como Xavier Cugat, Yma Sumac o Dámaso Pérez Prado, no ahonda directamente sobre la música afrolatina en las grandes bandas de la época. Se define al *latin jazz* como un subtipo del jazz, con elementos de música latinoamericana, como los ritmos y el uso de instrumentos de percusión, como congas, bongós, cencerro, cuicas en ritmos como la habanera o la bossa-nova, pero no más allá.[5]

Se revisa la producción musical de Xavier Cugat desde las teorías existentes en torno a la producción musical, su desarrollo y evolución, así como al impacto de los medios audiovisuales de la época, como la radio y el cine. En este sentido, se hizo esencial profundizar en los aspectos teóricos y técnicos del disco, como dispositivo de comunicación, entretenimiento y fenómeno cultural.[6] Para ello, se revela la amplia producción discográfica de Cugat que permite, desde esta perspectiva, una revisión sobre la vida, obra y aportes de Cugat al ámbito de la música de las grandes bandas entre los años treinta a cincuenta.[7]

0.1.1 Justificación

Si bien la figura de Xavier Cugat en su momento fue relevante en los medios publicitarios de la época por sus controversiales cinco matrimonios, a nivel musical, su trabajo fue reconocido en el ámbito comercial, el presente estudio busca redimensionar el impacto de la música de Cugat en el contexto de las grandes bandas. Asimismo, se ofrece un panorama de la actividad profesional y artística de Cugat a partir de fuentes documentales primarias. En el objeto de estudio, Xavier Cugat y su contribución a nivel discográfico en la música popular, los estudios se han limitado a presentar un perfil biográfico parco, como el que fue elaborado por Waxer,[8] donde la autora usa como fuentes primordiales la autobiografía de Cugat[9] y el trabajo de Roberts.[10]

Ha resultado indispensable una revisión categórica de los contenidos bibliográficos desarrollados desde aquel entonces, así como el aporte de los nuevos métodos de aproximación dentro de la musicología popular y la producción musical.

[5] WAXER, 1998: 301-302.
[6] KENNEY, 1999: 200-280; ROSEFIELD, 2002: 111-134; SANTAMARÍA DELGADO, 2009: 87-90; WHITE, 2014: 25-26.
[7] El auge de las grandes bandas en Estados Unidos se da entre 1930 y 1949, durante este período coincide la vida profesional de Cugat en el presente estudio. Sobre las grandes bandas, su origen, cenit discográfico y rápida desaparición véase el capítulo 3 del presente trabajo.
[8] WAXER, 2008: 1002.
[9] CUGAT, 1948.
[10] ROBERTS, 1979.

Asimismo, se pretende ver una época y un autor con otros cristales, con otra óptica y, por ende, con nuevas herramientas.

Con la indagación del análisis musicométrico aplicado a la discografía de Xavier Cugat,[11] se contribuye con esta línea de investigación, tal como lo expresan Colmenares, Ramos y Sans en sus recomendaciones: "desarrollar y profundizar investigaciones en musicometría, que permitan comprender las tendencias musicales que primaron en una época determinada".[12] En este sentido, a partir del levantamiento de datos y de su análisis, se reconstruyen las actividades de Xavier Cugat en el ámbito de la producción discográfica, su impacto en el repertorio de las grandes bandas y presentar de forma documentada aspectos de su vida.

Igualmente, al afrontarse la valoración musical desde la perspectiva de la tradición oral, música grabada y la producción discográfica, el presente trabajo se sumerge en las recientes disciplinas de investigación musicológica que buscan reivindicar las manifestaciones de las músicas populares urbanas y su desarrollo en los contextos de una época, invitando a una nueva lectura a través de la visión de trascendencia de la obra de Cugat como fenómeno artístico.

0.2 Objeto de estudio

El objeto de estudio del presente trabajo está constituido por las producciones discográficas de Xavier Cugat realizadas en el formato de 78 rpm; las mismas se analizaron en orden cronológico de aparición en el mercado discográfico, se tomó como punto de referencia el número de catálogo asignado por el sello discográfico. Se identificaron bajo el sello de la RCA Victor (1933-1942) un total de 63 discos con 125 temas; bajo el sello Columbia (1940-1950) 104 discos con un total de 208 canciones. De manera fortuita, Xavier Cugat grabó junto con Bing Crosby para el sello Decca dos discos (1945) y para el sello Phillips (1954) tres discos, justo en una época en que este formato ya no era rentable. Esto nos acerca al fenómeno estético y al contexto comercial de una época. La colección más grande, a nivel discográfico de Xavier Cugat, se encuentra en la Florida International University, asociado a The Cuban Research Institute (CRI) y The Kimberly Green Latin American and Caribbean Center (LACC). Allí, en el fondo Díaz-

[11] El análisis musicométrico no es más que la recopilación y análisis de datos que permiten vislumbrar el comportamiento de un fenómeno determinado. Por ejemplo, número de veces que se graba un género determinado, estilos que no se grabaron, recurrencia de intérpretes, entre otros. Cfr. COLMENARES, RAMOS y SANS, 2003: 230.
[12] Ibíd.: 229.

Ayala, se hallan las grabaciones de Xavier Cugat desde 1933 hasta las distintas reediciones y colecciones que se hicieron hasta el año 2000.[13] Existe también un Fondo Xavier Cugat en la Fonoteca José Guillermo Carrillo, ubicada en el Instituto Universitario de Tecnología Industrial Dr. Rodolfo Loero Arismendi en Caracas, Venezuela.[14] También ha sido valioso el aporte de la Biblioteca Digital Hispánica de la Biblioteca Nacional de España y Internet Archive, proyecto de la Biblioteca Pública de Nueva York, quienes han organizado, digitalizado y permitido el acceso a las grabaciones de Cugat.[15]

El corpus discográfico se halla en diversos soportes: 45, 78 y 33 1/3 rpm, y discos compactos, estos últimos producto de reediciones y remasterizaciones. El presente trabajo se delimitó a las décadas de 1930 a 1950, en las cuales estuvo Cugat activo en el mundo de la grabación bajo el formato de 78 rpm. Afortunadamente, los discos de Cugat que se hallan en estos fondos, se encuentran en perfecto estado de conservación y con la tecnología adecuada para su reproducción. Se complementó este corpus con la transcripción de líneas melódicas y acordes del acompañamiento musical cuando fueron requeridos, durante el proceso de análisis de los resultados, así como la utilización del software *Sonic Visualiser* para medir los parámetros de producción musical como rango de armónicos, así como aspectos de microfonía y timbre.

Se han contabilizado un total de 272 producciones discográficas, las cuales se clasifican y suman en 173 discos de 78 y 45 rpm, 28 discos recopilatorios de 33 1/3 rpm, 26 discos sencillos de 7 pulgadas y 45 discos de 33 1/3 rpm con temas originales. Para fines de la presente investigación se abordará la producción discográfica en 78 rpm entre los años de 1933 a 1950.

Por todo lo antes expuesto, han surgido las siguientes preguntas de investigación: ¿Cuáles fueron los antecedentes sociales, políticos, culturales y económicos que propiciaron la asimilación de la música tropical dentro de los Estados Unidos? ¿Qué papel jugó Xavier Cugat en este panorama? ¿Cómo fue el desenvolvimiento de Xavier Cugat frente a los distintos sellos discográficos con los cuales trabajó? De acuerdo con lo anterior, ¿cuáles fueron los cambios estilísticos, instrumentales y de grabación en la discografía de Cugat? ¿Cuáles fueron las circunstancias y repercusiones que propiciaron el desarrollo de la producción musical de Xavier Cugat con repertorio latinoamericano? ¿Cuáles fueron los distintos compositores, intérpretes y géneros musicales abordados por

[13] El catálogo está disponible en línea. [http://library.fiu.edu].
[14] Disponible en línea: [http://www.fundacionjoseguillermocarrillo.com/sitio/muspopular_xavier_cugat].
[15] Disponible en línea: [http://www.bne.es/es/Colecciones/GrabacionesSonoras].

Cugat a lo largo de su carrera profesional? Y por último y no menos importante, ¿cuál es el aporte de Xavier Cugat a la música en el continente desde el ámbito de su producción discográfica?

0.2.1 Delimitación del objeto de estudio

Diversos son los aspectos que se cruzan de manera transversal en el análisis de la producción musical y de la grabación; además, se derivan diversos campos que se han planteado en el caso de Cugat. Se realizó una aproximación a la industria cultural y al imaginario sobre de lo tropical de una época, estos temas se desarrollaron porque jugaron un rol determinante en la consolidación de su trayectoria artística, definición de un estilo frente al mercado, circulación de los fonogramas y, por ende, en los aspectos que serán reseñados a nivel metodológico para el análisis de la producción musical. Los aspectos antes mencionados se delimitaron a partir del campo de acción de los sellos discográficos RCA Victor y Columbia; quienes ubicaron la producción musical de Cugat dentro del circuito de grandes bandas y no en el catálogo de músicas foráneas o exóticas; pese a que la mayor parte del repertorio y los intérpretes con quienes grabó entran en esta categoría.

El estudio de los compositores, intérpretes, arreglistas y productores se limitó a quienes participaron directamente en el proceso de grabación. Esta delimitación ha permitido visibilizar un conjunto de nombres que han permanecido ocultos durante la circulación del fonograma. Durante los primeros cincuenta años de producción discográfica, las grandes corporaciones limitaban la información de quienes participaban dentro de la grabación, dicho gesto formaba parte de una estrategia jurídica: evitar el cobro de indemnizaciones o de regalías extraordinarias en el caso de que el fonograma obtuviese éxito comercial[16]. Además, se ha delimitado la relación entre Cugat y las personas que trabajaron en los fonogramas porque el artista catalán tuvo una intensa actividad artística, en la cual se relacionó con muchas otras personas a lo largo de su carrera: actores y actrices, productores de cine, cantantes profesionales o aficionados que se presentaron con Cugat, pero que no participaron de manera directa en las grabaciones. La importancia de este sesgo radicó en que ha permitido sacar a la luz nombres que apenas casi pasan por desapercibidos en cualquier bibliografía especializada, y en muchos casos, se nombran en este trabajo por primera vez.

[16] DUNNING, 2018; BOLIG, 2017.

En cuanto a los aspectos biográficos de Cugat, en esta investigación se delimitó al período de corte (1933-1950), como se ha explicado al inicio, no se pretendió la elaboración de una biografía, sino por el contrario, que los aspectos biográficos permitan conectar y develar aspectos desde la música y la producción de Xavier Cugat. La importancia de esto, radicó en ofrecer un panorama general de una época, la interrelación entre los distintos agentes y la circulación de un estilo musical, con la personalidad característica del artista catalán. Además, ha dejado en evidencia cómo Cugat se configuró como artista tanto en su vida personal como profesional.

El análisis de las técnicas y estéticas de la grabación se limitaron a los resultados obtenidos a través de la escucha crítica y, en casos muy puntuales, a la escucha profunda de los fonogramas.[17] Esta delimitación estuvo condicionada a partir de la limitación tecnológica y espacial: el acceso a los equipos de grabación y a los espacios de grabación que usaron Xavier Cugat y la Orquesta del Hotel Waldorf-Astoria. Sin embargo, se parte de los criterios taxonómicos desarrollados por Tagg, Moore y Moylan[18]; explicados en el capítulo 3 del presente trabajo.

0.3 Estado de la cuestión

Los estudios de la música popular, su metodología y objetos de estudio han ganado espacio en el mundo académico en los últimos treinta años. A lo largo de este tiempo se han incrementado las teorías y perspectivas que permiten una aproximación a la música popular desde distintos ángulos: lo social, lo cultural, su impacto a través de los medios de difusión, su desarrollo a través de los cambios tecnológicos, el cambio de los soportes de distribución y comercialización. La musicología popular ha encontrado su nicho en medio de dos mundos que venían siendo representados por la musicología tradicional, abarcando por una parte los estudios que se hacían de manera convencional a partir de la música notada; y segundo, desde la etnomusicología como disciplina que recopila, transcribe y analiza manifestaciones que provienen de la tradición oral. Estas observaciones resultan pertinentes para el caso de estudio que pretendemos afrontar, que se encuentra sumergido en el área de la musicología popular. En este sentido ha sido invaluable el aporte de investigadores como Tagg, Moore, González, y Sans[19] que ofrecen

[17] MOYLAN, 2020.
[18] MOYLAN, 2020; MOORE, 2012; TAGG, 1982.
[19] TAGG, 1982: 37-67; MOORE, 2003; GONZÁLEZ, 2010: 205-217; SANS, 2011: 165-193.

un sustento teórico y un punto de partida metodológico para afrontar el tema de investigación.

Por su parte, los estudios del discurso ofrecen distintas versiones de un constructo cultural. El discurso en torno a lo tropical y lo exótico, en el cual Xavier Cugat es una figura clave, no solo se construye desde su producción discográfica, sino a través de su incursión en el cine y la radio, espacios trascendentales para elaborar y mantener un discurso semejante. Al respecto, expresa Sans que: "estas categorías pueden ayudar a plantear desde una óptica más coherente el problema de la comunicación musical, tomando en cuenta la cantidad de factores que se ha examinado y que la semiótica tradicional ha ignorado hasta ahora".[20]

Lo tropical y lo exótico se enarbola como un discurso bidireccional: música norteamericana que se latiniza, como el tema *Tea for Two*, que de Broadway pasó a tener arreglos tropicales, como las realizadas por Cugat o Tommy Dorsey; o por el contrario, temas de origen latino que pasaron por una depuración estilística, como el caso de *Perfidia*, de Alberto Domínguez, y que en los años cuarenta fueron versionados con la depuración de sus rasgos latinos.[21] En otras palabras, hubo un proceso de 'traducción' de códigos musicales, se "crea un nuevo texto, que lleva consigo una carga de significados que no existen en el texto fuente. El mensaje queda indefectiblemente cambiado por la traducción, en este caso, al nuevo medio".[22]

Se han revisado algunos trabajos para un acercamiento al objeto de estudio: música tropical y exotismo, grandes bandas, producción musical, industrias culturales, industria del disco, flujos migratorios, discursos transnacionales, conformación de identidades.

[20] SANS, 2007: 91.
[21] Se hace referencia a las versiones de *Perfidia* realizadas en 1941 por Xavier Cugat, Benny Goodman y Glenn Miller. En este sentido, se acopla de manera perfecta la siguiente cita sobre el discurso musical de Juan Francisco Sans: "En el caso de la música podríamos identificar como discurso a aquella propiedad que nos permite reconocer una misma obra independientemente de los formatos y orquestaciones en que se nos presenta". En SANS, 2007: 91.
[22] SANS, 2007: 92.

0.4 Objetivos de la investigación

0.4.1 Objetivo general

Examinar el repertorio discográfico de Xavier Cugat a través del análisis musicológico para la producción musical, aplicado al corpus de grabaciones en formato de 78 rpm durante el período de 1933 a 1950.

0.4.2 Objetivos específicos

1. Recabar y examinar la producción discográfica de Xavier Cugat a 78 rpm.
2. Distinguir los distintos momentos de la trayectoria de Xavier Cugat a partir de un análisis de su producción discográfica y de su relación comercial con las casas disqueras.
3. Determinar los distintos compositores, intérpretes y géneros musicales abordados por Cugat a lo largo de su carrera profesional.
4. Determinar los aportes del trabajo musical de Xavier Cugat a la música tropical.
5. Aplicar métodos de análisis musicológicos a la producción discográfica de Xavier Cugat dentro del período en estudio.
6. Definir la estética de las grabaciones de Xavier Cugat a partir de las circunstancias técnicas y artísticas de la producción musical.
7. Deducir el aporte de la industria discográfica y musical en la producción discográfica de Xavier Cugat.
8. Contribuir a un conocimiento más profundo de la vida y obra de Xavier Cugat.

0.5 Hipótesis

La hipótesis principal sostiene que Xavier Cugat realizó un aporte relevante en la hibridación de ritmos latinos en Estados Unidos, que se produjo a partir de distintas aristas: participación de músicos latinos dentro de las bandas de la época, elaboración por parte de los sellos discográficos de la producción, distribución y consumo de géneros latinos en el mercado internacional, consolidación del estereotipo tropical en la industria cultural y solidez de la producción musical como parte del engranaje corporativo discográfico.

La trayectoria musical de Xavier Cugat en el ámbito discográfico tuvo una presencia significativa en el mercado de la época con un repertorio versátil, habilidad en los negocios y sus buenas relaciones con los ejecutivos y empresarios de la industria cultural. Su trayectoria profesional fue ascendente desde la producción discográfica que realizó entre 1933 y 1950 a través de los sellos discográficos RCA Victor y Columbia.[23] En este sentido, elaboró un repertorio a base de ritmos tropicales en el que sintetizó los principales géneros de Argentina, Brasil, México y Cuba adaptados para el mercado estadounidense con una estética propia que se consolidó como referente de lo tropical a nivel internacional.

Algunas hipótesis secundarias apuntan hacia la producción discográfica para resaltar aspectos biográficos, culturales y del contexto sociohistórico, en los cuales se desenvolvió Cugat; es posible una mirada a las prácticas culturales, cotidianas y de consumo de la música. Una sustentación desde la musicología popular y los discursos multimodales, permite presentar datos concretos y análisis oportunos, para demostrar que la producción musical es una técnica y una estrategia dentro del discurso musical de Xavier Cugat.

También se postula que en las producciones de Cugat se cruzan de manera permanente intérpretes, músicos y compositores de distintas procedencias; culturas, sociedades, continentes e identidades que influyen en el resultado final del fonograma. Asimismo, las producciones de Cugat poseen una estética de la grabación que se modificó por distintos factores: las técnicas de grabación, la calidad artística de los intérpretes, el cambiante gusto del mercado y el modelo en el cual se había convertido el músico catalán.

Cugat fue un empresario que entendió el funcionamiento de la industria de su época. Por lo tanto, a partir de su producción discográfica se narra una historia estilística, cultural y social en torno a los avances y procedimientos técnicos y musicales. Música popular, industria, migraciones y apuntalamiento tecnológico en torno a la producción musical, dejan una huella indeleble en el imaginario de lo tropical y lo exótico.

0.6 Antecedentes y consideraciones actualizadas

No hay información exclusiva sobre Xavier Cugat desde una perspectiva musicológica; pero hay trabajos que ofrecen una idea desde el contexto: música tropical y exotismo,

[23] Cugat realizó un trabajo para Decca con Bing Crosby y sus últimos discos de 78 rpm que serían para Phillips.

grandes bandas, producción musical, industrias culturales, industria del disco, flujos migratorios, discursos transnacionales, conformación de identidades. Asimismo, consideramos un punto a nuestro favor la existencia previa del trabajo de Colmenares, Ramos y Sans,[24] quienes desarrollan una propuesta metodológica en la cual se relaciona una metodología cuantitativa y cualitativa enfrentándose directamente al disco como objeto de estudio, además de los aspectos metodológicos para el análisis de las grabaciones propuestos por Moore, Moylan y Juan de Dios Cuartas.[25]

0.6.1 Música tropical, exotismo y grandes bandas

Los estudios sobre música en América Latina se habían circunscrito, desde la valoración de sus manifestaciones, en torno a la tradición centroeuropea —como en los trabajos de Slonimsky o Béhague—,[26] hasta estudios que asumían una postura más crítica y directa frente a la tradición de estudios musicológicos, como los realizados por Pérez González, Acosta o González.[27] Por su parte, trabajos de reciente data como el de Miranda y Tello[28] presentan una visión panorámica de la música latinoamericana; sin embargo, no toman en cuentan el fenómeno de las músicas urbanas o de las manifestaciones musicales que están fuera del campo académico.

El estudio de lo latinoamericano, como manifestación de la música urbana es reciente, algunos autores, como González, Orozco, Rondón y Quintero Rivera,[29] son referenciales al abordar el fenómeno de la música latina desde lo social y lo cotidiano. Son textos relevantes que nos permiten dilucidar el impacto de los medios masivos de entretenimiento, del consumo radial y discográfico de la música tropical; en otras palabras, se ha abierto una brecha sustentada teóricamente frente a los estudios de la musicología popular.

En cuanto a los estudios sobre el impacto de la música latina en los Estados Unidos, hay dos autores que, pese a visiones contrastantes, brindan un panorama general y exhaustivo. Roberts[30] revisa la música latinoamericana y su fenómeno en la producción musical, desde los primeros ritmos latinos en el *ragtime*, la ola de la música tropical de los años treinta, hasta llegar a la salsa en los años setenta. El autor no se detiene en análisis

[24] COLMENARES, RAMOS y SANS, 2003.
[25] MOYLAN, 2020; JUAN DE DIOS CUARTAS, 2016A;MOORE, 2012.
[26] SLONIMSKY, 1972; BEHÁGUE, 1983 y 2006.
[27] PÉREZ GONZÁLEZ, 2010; ACOSTA, 1982: GONZALEZ, 2013.
[28] MIRANDA y TELLO, 2011.
[29] OROZCO, 2021; GONZÁLEZ, 2013; RONDÓN, 2005; QUINTERO RIVERA, 2005.
[30] ROBERTS, 1979: 15.

exhaustivos a nivel musical, hace una historia general de la repercusión y consumo de la música latinoamericana en los Estados Unidos. El otro autor es Quintero Rivera,[31] quien, a través de un exhaustivo estudio sobre los procesos migratorios de latinoamericanos a los Estados Unidos durante el siglo XX, presenta aspectos esenciales que se vinculan con la música tropical y su elaboración como producto de consumo masivo en la sociedad norteamericana.

Dentro del contexto de la música urbana, Grove puntualiza que la característica de lo latino radica en la utilización de ritmos como la habanera y el uso de secciones rítmicas con instrumentos de origen afrocubano como la conga, los bongós, el cencerro o la cuica, elementos distintivos que se sedimentaron a lo largo del desarrollo de la grabación.[32] En sintonía con lo antes expuesto, Roberts destaca la aparición de ritmos latinos como el mambo, el merengue y el chachachá, que se incorporaron en la música jazz e incluso en las orquestas de baile.[33]

La era de las grandes bandas es conocida como el periodo que va desde los años treinta hasta los años cincuenta del siglo XX, época en que la puesta en escena, difusión radial y comercialización discográfica alcanzó el cenit de estas agrupaciones dentro de los Estados Unidos. En el imaginario de la sociedad norteamericana, destaca la exacerbación de estas agrupaciones en salones de baile y fiestas nacionales, así como su participación al servicio de la propaganda de guerra de los aliados durante la Segunda Guerra Mundial. Estas agrupaciones difundieron un repertorio en el cual destacan géneros como el foxtrot, el charlestón, el swing y la balada. Es amplia la bibliografía especializada en torno al tema y predominan los trabajos de Tumpak y Erenberg.[34] Tumpak se detiene en las referencias biográficas de figuras como cantantes, directores y músicos, aportando un aspecto que ha pasado desapercibido en otros estudios, como lo es la figura del arreglista. El arreglador brinda un ropaje especial a las melodías tradicionales o populares, otorgándole atributos especiales en función al público, los solistas, el color particular de la banda y el segmento del mercado al que se ha de dirigir la música. El estudio de Erenberg es similar al presentado por Roberts, una narración histórica de los protagonistas y su impacto en la sociedad norteamericana, solo que Erenberg establece como fechas de actividad entre 1929 hasta 1954 cuando, producto del fenómeno cultural del rock and roll,

[31] QUINTERO RIVERA, 2007: 83-93.
[32] GROVE, 2008: 1124.
[33] ROBERTS, 1999.
[34] TUMPAK, 2008; ERENBERG, 1998.

el agotamiento de los repertorios y la televisión, las grandes bandas dejan de ser prototipos comerciales rentables.[35] Ambos dejan de lado el análisis musical de los repertorios e invisibilizan el impacto de la presencia de orquestas de rasgos latinos como Don Azpiazú, Enric Madriguera y Xavier Cugat.

Sobre las orquestas vinculadas a lo latinoamericano, destacan los ya citados trabajos de Rondón, Boggs y Quintero Rivera.[36] Rondón se decanta por la salsa y desarrolla un trabajo argumentativo y de señalización de repertorios con énfasis en los años setenta, los años anteriores le sirven solo como contextualización, dejando por fuera la música y los años en los que se ha indagado. Asimismo, un artículo de Boggs[37] presenta un panorama de la actividad musical de los años cuarenta al sesenta en toda la región del Caribe, y su posterior proyección e inserción en el mercado cultural norteamericano. El autor elabora un texto sobre las principales corrientes y agrupaciones musicales que desarrollaron su actividad musical y de producción discográfica en la época de Cugat. Es de destacar que durante este período hubo una importante presencia de agrupaciones como la Orquesta Casino de la Playa, agrupación de origen cubano que tuvo impacto a raíz de sus grabaciones en 1937 con la RCA Victor.[38]

0.6.2 Producción musical e industria del disco

En América Latina han repuntado los estudios concernientes a la producción musical y la industria del disco.[39] Una de esas iniciativas la hallamos en el trabajo de Colmenares, Ramos y Sans.[40] Los autores presentan los resultados de una tesis de grado cuyo objeto de estudio fue la producción discográfica de compositores venezolanos académicos realizada a través del análisis musicométrico, el cual permite el levantamiento de datos cuantitativos y la elaboración de un análisis cualitativo en torno al número y tipo de obras grabadas en un momento determinado, los compositores y sus intérpretes, obteniendo

[35] En la elaboración del presente trabajo se constató que el declive de las grandes bandas comenzó de manera súbita en el año de 1948. Cfr. Capítulo 6.
[36] RONDÓN, 2005. QUINTERO RIVERA, 2005.
[37] BOGGS, 1987: 53-58.
[38] Esta agrupación estuvo vinculada directamente con Cugat en los Estados Unidos a través de Miguelito Valdés y Dámaso Pérez Prado; el primero fue un intérprete recurrente en la música de Cugat durante los años cuarenta y el segundo vendió algunos temas al músico español. Véanse los capítulos 4 y 5 del presente trabajo.
[39] Una muestra significativa de esto lo encontramos en el número de ponencias seleccionadas para el XIII Congreso de la IASPM-AL celebrado en junio de 2018 en Puerto Rico. En la línea temática dedicada a "De los cilindros de cera a los discos de vinilo: usos de las tecnologías de grabación analógica en América Latina" hay doce ponencias aceptadas; asimismo, destacan siete en la mesa "La producción musical en Latinoamérica y España: entre la creación musical y la industria discográfica".
[40] COLMENARES, RAMOS y SANS, 2003: 211-230.

resultados como las obras más interpretadas, los compositores más grabados y desde luego, visibilizar lo contrario a ello: autores menos interpretados o la ausencia completa de algunos de ellos.

Enfocándose en la música popular brasileña, Fernández López y Araujo Duarte han realizado un estudio amplio en los medios de grabación y reproducción, su difusión e impacto. Los autores han estudiado los procesos de hibridación del samba con otros géneros como el bolero y su inserción en el contexto cultural de la época.[41] En este sentido, Araujo Duarte ha realizado diversos trabajos que contemplan una relación intrínseca entre producción musical, radio y música popular, su asimilación y significado en determinados contextos. Asimismo, la autora ha realizado otras investigaciones que permiten vislumbrar la influencia de sonoridades del extranjero y que logran un espacio en nuevos contextos, todo esto mediado por la radio y el disco quedando inserto dentro de la sociedad brasileña.[42]

Destaca el trabajo de Santamaría Delgado,[43] quien inicia un recorrido sobre la producción musical en Colombia y, aborda un panorama historiográfico en concordancia con autores como Zargosky-Thomas o Moore, quienes sostienen que la música popular es una expresión vinculada a la aparición del disco.[44] Después de mostrarnos el contexto histórico y los medios de producción de la época, es inevitable detenerse en las distintas manifestaciones musicales cuyo epicentro son "las audiencias urbanas de la zona andina del país".[45] Santamaría Delgado expone una bibliografía colombiana sobre la producción musical, la cual es amplia pero discontinua; a pesar de ello, nos permite vislumbrar un hilo conductor de los estudios en torno al tema. La autora también expone su trabajo doctoral, el cual "trata de estudiar un proceso histórico que mira un intercambio material (producción, distribución y consumo de la música popular) para interpretar sus posibles significados desde el punto de vista de la cultura".[46]

El aporte de Santamaría Delgado nos acerca a la historiografía sobre la música popular a través de enfoques con los cuales se ha ido construyendo una narración sobre la historia de la producción musical. Coincidimos con la autora en la necesidad de incentivar nuevos métodos de análisis que expongan el cambio del sonido en el soporte

[41] Cfr. FERNÁNDEZ LÓPEZ y ARAUJO DUARTE, 2016.
[42] Cfr. ARAUJO DUARTE, 1999 y 2012.
[43] Cfr. SANTAMARÍA DELGADO, 2009: 87-89.
[44] Ibíd.: 89.
[45] En el caso colombiano, son indiscutiblemente Bogotá y Medellín los epicentros de la producción de la música popular. SANTAMARÍA DELGADO, 2009: 91.
[46] SANTAMARÍA DELGADO, 2006.

discográfico y sus técnicas de grabación, lo que permitiría seguir una ruta, un camino para trazar líneas de investigación en el contexto latinoamericano. Otro aporte de esta autora es su estudio del bolero como producto cultural, su distribución y consumo, que se sumerge en las prácticas cotidianas de la sociedad colombiana de mediados del siglo XX.[47] Queda patente que en la difusión de esta música coincide la aparición de la industria cultural en el contexto latinoamericano. La autora indica aspectos que son esenciales en nuestro trabajo de investigación. Uno de ellos es el monopolio de la RCA Victor en el mercado de la producción de boleros, lo cual marcaba un gran contraste con la Columbia Records, desarrollándose posteriormente una fuerte estrategia de difusión y mercadeo con la casa discográfica Odeón de Argentina. La autora expone el intrincado mundo de la producción musical en el discurso del bolero:

> Narraciones basadas en la historia del consumo cultural como la presente nos enseñan lo que el discurso romántico sobre el bolero muchas veces nos oculta: que más allá de su contenido musical, poético y emocional, es una expresión cultural profundamente mediada por los intereses del capital, por los requerimientos comerciales de las industrias culturales, por las luchas de clase e incluso por las reivindicaciones de identidad étnica y de sexo.[48]

Los enfoques de Santamaría Delgado se centran en lo social, lo político, factores raciales, medios de comunicación, industrias culturales y su impacto.[49] Hace falta un acercamiento directo a la música y su soporte predilecto de esta época: el disco. Pese a ello, el levantamiento de la información realizada por la autora permite dar este salto, por lo menos en lo que concierne a Colombia.

Los estudios en torno a la producción musical y a la industria discográfica han sido de interés también en España. Al respecto, destaca la tesis doctoral de Juan de Dios Cuartas,[50] cuya investigación incluyó la revisión de archivos sonoros y muestra un panorama de la producción musical abordando desde su conceptualización hasta la práctica cotidiana del productor. En este trabajo, el autor llegó a la conclusión de que el productor musical es un artesano, un creador y un técnico al servicio de la compañía de grabación para elaborar un producto que se debe insertar en el mercado.

En este sentido, resulta relevante también el trabajo de Arce quien expone la importancia de los archivos sonoros, de la radio y la microfonía.[51] Asimismo, el autor

[47] SANTAMARÍA DELGADO, 2006 y 2008: 16-30.
[48] Ibíd., 29.
[49] SANTAMARÍA DELGADO, 2014.
[50] JUAN DE DIOS CUARTAS, 2016.
[51] ARCE, 2016.

resalta la importancia de concientizar el estudio y conservación de los fondos de los archivos sonoros debido a la poca o casi ninguna información que se posee de ellos.[52]

0.6.3 El disco como soporte

La aparición del disco en la cultura ha traído cambios en la relación del consumo de la música en la sociedad.[53] El disco es un objeto en el cual se reflejan procedimientos diversos y propuestas artísticas que están sumergidas en un marco de producción masiva, industrial y tecnológica. En este sentido, expresa Di Cione que el disco establece una relación que va más allá del simple objeto de su uso utilitario, el disco es un medio que tiene una profunda carga cultural:

> El fonograma es la huella de un proceso, un determinado movimiento de las partículas de aire que deja una marca, con características propias, sobre una superficie sensible como lo hace el viento sobre la arena. Si bien el proceso es audible en el momento de su producción original, deviene inaudible, en tanto huella, en lo inmediato. Para que dicha huella se convierta nuevamente en movimiento de partículas y devenga audible, es necesario restituir el proceso de manera inversa. El evento sonoro debe ser reproducido.[54]

El fonograma posee una connotación estética, social y cultural amplia. La autora hace énfasis en lo inmaterial del sonido, pero, al mismo tiempo, de la huella encriptada y dibujada de la impresión material del sonido. Cuando la reproducción del fonograma se pone en marcha, se reproduce un sonido que fue ejecutado y producido en el pasado. La autora introduce el concepto de "evento fonográfico", concepto que permite "diferenciar las ocurrencias sonoras del mundo inmediato de aquellas otras que se articulan con lo fonográfico".[55] Para la autora, el evento fonográfico es distinto cada vez que se reproduce el fonograma, un devenir que se ve afectado por diversos agentes externos y ajenos a él: equipos de reproducción, parlantes, volumen, ecualización.

La aproximación al disco también puede abordarse desde las teorías del discurso multimodal, en tanto que es "un dispositivo comunicacional particular" que establece una relación de cargas simbólicas, de códigos y significantes que se mueven en una variedad de agentes: empresas, artistas, corporaciones, instituciones. La cultura de masas y el

[52] Al respecto, confróntese también el trabajo de Pérez Sánchez quien aborda el estudio de las fuentes fonográficas en cinco categorías: la catalogación, la carátula, la onda sonora, el folleto y los aspectos complementarios. PÉREZ SÁNCHEZ, 2013.
[53] LEECH-WILKINSON, 2009; COOK, CLARKE, LEECH-WILKINSON y CEDIS, 2009; KENNEY, 1999.
[54] DI CIONE, 2013: 379-381.
[55] Ibíd.: 382.

estudio de la sociedad industrial habían considerado al disco como un soporte en tanto código de comunicación y muestrario de fenotipos culturales. Igualmente, la grabación fue utilizada como archivo documental que resguarda y reproduce las manifestaciones orales o como documento para analizar las mismas.[56] Esta ruptura se da con el avance de las técnicas de grabación que permitieron construir el estudio de grabación como taller y laboratorio de creación.[57] A partir de entonces, el fonograma se desvincula de su "modelo de representación mimético" y su "estatuto documental", separándose del modelo original. Al desvincularse de la simple captura del sonido, la tecnología permitió la recreación de ambientes, efectos, timbres y dinámicas.[58] El productor musical toma decisiones estéticas en torno al resultado final del sonido grabado; en cuanto a esto, asegura Di Cione que "las grabaciones establecerían un espacio de encuentro entre música y ruido —sonidos encarnados y desencarnados— para conformar un particular *grano sónico* el cual, estetizado, puede llegar a ser un componente valioso de nuestra experiencia auditiva".[59] De igual forma, Di Cione presenta los conceptos de lo "presentacional" y "representacional" en el fonograma, siendo el primero la forma documental, el "registro de la ejecución" y el segundo la relación estética que se produce entre el fonograma y el oyente.[60]

Las empresas discográficas acercan la grabación al oyente; en este sentido, Negus hace un acercamiento a todo el proceso de creación, elaboración, distribución y consumo de la música popular desde las grandes corporaciones.[61] La música popular está sumida en intrincadas redes en las que se combinan estrategias comerciales que tienen un impacto en la cultura. La industria discográfica no solo es una fuente de trabajo directo e indirecto para una gran cantidad de personas, sino que también llena de expectativas y deseos a quien la consume. El trabajo de Negus, centrado en el ámbito de los géneros musicales y las estrategias corporativas, ofrece una amplia visión en torno a cómo las organizaciones empresariales se articulan e impactan en la cultura.

El producto es definido, fabricado y puesto en circulación desde la industria discográfica; de esta forma impacta en la sociedad como símbolo de la cultura, dentro de esta última se genera un intercambio monetario con cifras que tienen muchos ceros a la

[56] Ibíd.: 383.
[57] JUAN DE DIOS CUARTAS, 2016: 15.
[58] DI CIONE, 2013: 384.
[59] Ibíd., 386. Subrayado en el original.
[60] Ibíd., 380-387.
[61] NEGUS, 2005: 18.

derecha.[62] Los sellos discográficos poseen el control absoluto sobre sus medios de producción. A través de los productores, sus decisiones, estrategias y elección de artistas y repertorios, logran un impacto en la cultura popular a través de la música. Negus ventila las grandes desigualdades de las relaciones de poder en las que se ven involucrados los artistas, los productores y los dueños de las compañías discográficas. No importa si la idea de un artista es acorde o no con una tendencia determinada o con su gusto particular; el artista está subordinado al proceso de control, producción y distribución de su imagen y talento por parte de los sellos discográficos.[63]

En el caso de la producción discográfica de Xavier Cugat, hay una trayectoria amplia y consolidada durante la era de expansión de la industria discográfica. Es la época de los apuntalamientos técnicos de la grabación y de la comercialización del disco y sus aparatos de reproducción. Dentro de este marco se instaura un estilo musical, una manera de instrumentar y arreglar, y se desarrolla una práctica corporal en espacios bien determinados que fomentaron un discurso en torno a lo tropical y lo exótico, el imaginario de lo latino. Con base en estas relaciones, Cugat jugó un rol importante como exponente de un repertorio, además de involucrarse en el engranaje de la producción musical.[64]

0.6.4 Xavier Cugat

En el ensayo biográfico de Octavio Paz sobre Sor Juan Inés de la Cruz, el poeta mexicano afirma que "la vida no explica enteramente la obra y la obra tampoco explica la vida. Entre una y otra hay una zona vacía, una hendidura".[65] En Cugat nada más alejado de eso. Desde los veinte años, Cugat convirtió vida y espectáculo en una misma cosa, lo que complica la construcción ordenada y meticulosa de su trayectoria vital.

Antes de llegar a los Estados Unidos la vida de Cugat es un enigma. Roberts ofrece una cronología de la vida de este artista. Nacido en España en 1900, la familia de Cugat emigra a Cuba cuando éste contaba con cinco años. Allí aprendió a tocar el violín de forma autodidacta presentándose en los cafés de La Habana a los ocho años. En la adolescencia se incorpora a las orquestas que animaban el cine silente. Dentro de las anécdotas que se presentan sobre el periodo de Cugat en la isla está su actividad con la Orquesta Sinfónica de La Habana y con la cual participó en un concierto en el que cantó

[62] Cfr. JONES, 2002: 59-63.
[63] NEGUS, 2005: 14-15.
[64] Era conocida su manía de grabar tres veces un mismo tema y para cada toma cambiaba la disposición de los músicos para suplir las carencias de la tecnología en mezcla y ecualización.
[65] PAZ, 1984, 13.

Enrico Caruso. Paralelo a sus actividades como músico, Cugat hizo trabajos como caricaturista para sobrevivir.[66] Según su autobiografía, Cugat llegó a Nueva York el mismo día de la muerte de Caruso, es decir, el 02 de agosto de 1921.[67] Otras versiones dan como fecha de llegada el año de 1915, lo cual entra en contradicción con haber acompañado a Caruso, pues el afamado tenor italiano se presentó en la isla en 1920.[68] En Nueva York trató de hacer carrera como violinista en un café de la calle 57 con la séptima avenida, pero decidió probar suerte en *Los Angeles Times*, por lo cual se trasladó a California.[69]

En Los Ángeles conoció a Rodolfo Valentino y una vez más se cruzan las historias.[70] Se dice que Valentino le incentivó a crear una orquesta de tangos: Xavier Cugat and His Gigolos.[71] Por otra parte, Boggs afirma que "el tango tuvo su mayor popularidad cuando en 1920 Rodolfo Valentino convenció a Xavier Cugat para organizar una orquesta de tangos que alcanzó gran popularidad".[72] Waxer, por el contrario, indica que la orquesta de Cugat tenía un repertorio de tangos y Valentino le sugirió la idea de incorporar otros ritmos latinos.[73] Entre los años veinte y treinta Cugat realiza un autoaprendizaje en el mundo del espectáculo, sus puntos de referencia fueron esenciales para su posterior desarrollo profesional.[74] Durante esta época, diversas agrupaciones de origen norteamericano habían realizado giras a lo largo de los hoteles y cabarets de Cuba. En ese trayecto, los ejecutivos y directores de las agrupaciones contrataban a músicos cubanos para ahorrar dinero en el traslado de músicos americanos; además, se conseguía un "color tropical". Cuando Cugat llega a Nueva York la rumba estaba por todas partes, lo latino estaba de moda con el tango y se revitaliza con los sabores del trópico. A raíz de esta situación, en 1933 los gerentes del hotel Waldorf-Astoria buscaron un director de origen latino para teñir de color a la orquesta de baile. Cugat no solo hizo este cometido, sino que la orquesta se convirtió en sinónimo de *glamour* y sonido exótico y afrocaribeño. Cugat desarrolló con la orquesta del hotel una sólida carrera artística. La obra de Xavier

[66] ROBERTS, 1979: 59.
[67] CUGAT, 1948.
[68] GONZÁLEZ, 2015.
[69] ROBERTS, 1979: 59.
[70] Xavier Cugat sale tocando y dirigiendo una orquesta de tango como extra en la película *The Four Horsemen of the Apocalypse* (1921) de Rex Ingram; su aparición no está reseñada en los créditos.
[71] ROBERTS, 1979: 59.
[72] BOGGS, 1987: 53-58.
[73] WAXER, 2008: 1002.
[74] Aspecto desarrollado en el capítulo 2 del presente trabajo.

Cugat se expone a la transversalidad entre su actividad en las áreas de creación, arreglo, director, productor y hombre del espectáculo en el entorno de su época.

0.7 Principales referentes teóricos, fundamentación y transferencias

Al afrontarse la valoración musical desde la perspectiva de la tradición oral, la música grabada y la producción discográfica, el presente trabajo se sumerge en las recientes disciplinas de investigación musicológica que buscan reivindicar las manifestaciones de la música popular y su desarrollo en los contextos de una época. Invitando a una nueva lectura a través de la trascendencia de la obra de Cugat como fenómeno artístico, es posible su estudio desde una perspectiva distinta y más completa. Se pretende ver una época y un autor con otros cristales, con otra óptica y, por ende, con nuevas herramientas.

Esta investigación se realizó con el acceso a fuentes primarias para conocer el resultado sonoro de los fonogramas, se usaron fuentes secundarias para elaborar un contexto histórico, social, político y económico en el que se enmarca. Igualmente, el presente trabajo ofrece un amplio radio de acción musicológica que se limitó al estudio del archivo fonográfico, esto ha involucrado el uso técnicas de análisis de la producción musical. En este último aspecto, ha sido invaluable la aproximación a la acústica, al arreglo, al análisis de la grabación y al impacto social y artístico amparados en el ámbito de musicología popular.[75]

En tal sentido, desde este trabajo se han generado productos de manera conexa, entre los que destaca un libro, en el que se desarrolló una disertación sobre la música tropical como discurso, su inserción a través de la producción musical y las industrias culturales entre las décadas de 1930 y 1950.[76] También un artículo sobre la participación de las mujeres en el constructo del discurso tropical desde el cine y la producción discográfica, y un aporte para tratar de vislumbrar una historia general de los sellos discográficos en América Latina.[77]

0.8 Metodología aplicada para la justificación de la hipótesis

Debido a las características del presente trabajo de investigación, la metodología que se abordó generó una tesis cuyo marco teórico-metodológico es multidisciplinario. En este sentido, el material fonográfico fue el objeto de estudio desde el análisis de la producción

[75] FRITH y ZAGORSKI-THOMAS, 2012; MOORE, 2012; WHITE, 2014; WOLF, 1997.
[76] PÉREZ VALERO, 2018B.
[77] PÉREZ VALERO, 2018A y 2017.

musical. Se consideraron los aspectos de diseño, producción, discurso y distribución característicos de los discursos multimodales. Los estudios musicológicos en torno a la producción discográfica usan distintas herramientas de análisis que son nuevos o escapan del análisis musicológico tradicional.[78]

Tomando como punto de partida el número de catálogo de los sellos discográficos, se realizó un índice que permitió ubicar la producción fonográfica en un contexto temporal. De esta forma, se estableció el momento histórico de la producción discográfica, se cotejó con otros géneros, otros intérpretes, con la situación de la industria discográfica y con la posibilidad de conocer el sonido de una época.

Además de incluir el análisis de la composición y la ejecución, fue indispensable el discernimiento en torno al uso de equipos analógicos de grabación. Igualmente, resultó fundamental comprender el análisis de la producción, concepto sonoro, entorno acústico, transparencia, rango dinámico, profundidad y color del sonido, decisiones musicales acertadas o no, dirección musical en el estudio, técnicas y procesos de grabación, escucha crítica de la producción, postproducción del audio, conocimientos de administración y gestión musical, así como del cine, la radio y los medios impresos de la época. Dentro de la producción musical se evaluó la estética de la grabación, mezcla, balance y microfonía; para ello, fue indispensable el análisis de la grabación a través del software *Sonic Visualiser.*[79]

La metodología involucró conocer el conocimiento tecnológico de una época, pero se abordó el fenómeno estético desde las teorías vigentes de los últimos años. En este sentido, Juan de Dios Cuartas proporcionó un aporte relevante al estudio de las músicas grabadas, como lo indica este autor, reconocer las técnicas y medios empleados dentro de la producción discográfica "constituye el punto de partida para el análisis de la producción discográfica desde una perspectiva musicológica".[80]

La obra discográfica de Xavier Cugat se halla inmersa en el discurso, diseño y producción de la música de las grandes bandas; contribuyó desde allí a la conformación del discurso de la música latina dentro de la industria del entretenimiento.[81] No solo se consolida como parte de la escucha radiofónica, sino que los espacios como el cabaret o el salón de baile irán asimilando esta música hasta convertirse en parte sustantiva de las

[78] LEECH-WILKINSON, 2009; GIBSON, 2005; PÉREZ SÁNCHEZ, 2013.
[79] Programa gratuito diseñado por la Universidad Queen Mary de Inglaterra y promovido por el musicólogo Nicholas Cook.Disponible en línea [http://www.sonicvisualiser.org].
[80] JUAN DE DIOS CUARTAS, 2016: 32.
[81] ROBERTS, 1979: 15-26.

prácticas culturales y recreativas en la sociedad.[82] Es por esto que el análisis auditivo fue una herramienta esencial en el presente trabajo. Sin embargo, se acudió a la sustentación a través del uso de la transcripción de partituras en notación convencional con la finalidad de describir y analizar aspectos del arreglo para la producción musical: melodía, contramelodías, improvisación, ritmo y orquestación.

La música popular del siglo XX ha sido consecuencia del desarrollo tecnológico alcanzado en el mundo discográfico. Al respecto señala Juan de Dios Cuartas que "las compañías discográficas adoptan desde su inicio una estructura empresarial donde se mantiene el 'control total' del fonograma como mercancía, desde su creación hasta su distribución y comercialización".[83] El cambio y el desarrollo tecnológico fue desde sus inicios una característica de la industria discográfica; asimismo, el gusto y el desarrollo de estéticas que fueran comercializables y de alta rentabilidad serían desde el inicio parte esencial del trabajo desarrollado por los gerentes y productores. Asimismo, conocer la figura del productor fue esencial para conocer las relaciones discursivas que se establecen entre el artista y su público. De acuerdo con Sans: "A menudo el productor tiene también exigencias con el intérprete, ya que su objetivo es satisfacer la demanda de las audiencias, y el repertorio de éste debe adecuarse al gusto imperante".[84]

Una de estas metodologías se deriva del análisis musicométrico, propuesta ya diseñada y desarrollada por Colmenares, Ramos y Sans. La musicometría, según estos autores, "permite un tipo de análisis aplicable a un corpus de fondos musicales, para comprender los fenómenos convergentes en el hecho musical a los fines de extraer información en áreas como la musicología, la historia y el mercado discográfico".[85] Los autores proponen un método que permite demostrar en segmentaciones de períodos la historia de géneros y estilos musicales desde el disco. Dicho método, sustentado en la estadística, es pertinente en la discografía de Xavier Cugat quien en vida produjo discos en los formatos de 78, 45 y 33 $^{1/3}$ rpm.[86]

[82] KENNEY, 1999:23-28.
[83] JUAN DE DIOS CUARTAS, 2016: 10.
[84] SANS, 2007: 88.
[85] COLMENARES, RAMOS y SANS, 2003: 211-212.
[86] Roberts ha vislumbrado la posibilidad de que Cugat haya grabado en los cilindros Edison, soporte de grabación anterior al disco; sin embargo, no se han encontrado vestigios de grabaciones comerciales de Cugat en ese formato. ROBERTS, 1979: 35-36.

CAPÍTULO 1
DISCURSO MULTIMODAL Y MUSICOLOGÍA POPULAR

1.0 Introducción

En esta investigación se aborda el trabajo musical de Xavier Cugat a partir de su discografía. Para ello, los estudios de la música popular se conjugaron con la teoría del discurso multimodal, la cual permite el análisis de los productos culturales concebidos como mercancía de consumo masivo. Gracias al incentivo dado por los trabajos musicológicos mencionados en el estado de la cuestión, hasta llegar a los avances contundentes de Frith y Zargoski-Thomas,[87] se ha afianzado el estudio del disco y de la grabación desde perspectivas socioeconómicas como las desarrolladas por Negus,[88] concepciones de carácter filosófico y estético como las de Di Cione,[89] aspectos que se involucran directamente con la estética de la grabación, como los desarrollados por Gibson,[90] o los aportes de Danielsen, Zeiner-Henriksen y Hawkins.[91] En este sentido, consideramos de la mayor importancia a referentes como Juan de Dios Cuartas, Moylan, González y Sans,[92] cuya producción ofrece un respaldo teórico y un ineludible punto de partida metodológico.

1.1 Discurso multimodal

El discurso multimodal es una teoría que estudia, expone y analiza, a nivel cultural, el modo en que ciertas imágenes, músicas y códigos operan en la cotidianidad del consumidor. En este sentido, la cultura de masas ha pasado de ser un espacio de referencia del consumo de productos considerados de ínfima categoría, para tener un lugar dentro de los estudios de índole académica. Teóricos como Eco han abierto la posibilidad de comprender el fenómeno de la cultura de masas a través de la semiótica;[93] otros como Lyotard han justificado la preminencia de estas prácticas culturales motivadas por los tiempos postmodernos.[94] Otras disciplinas como la biología, la física o la historia, desde la perspectiva de la modernidad, se presentaban como una sofisticada especialización con reglas de juego particulares. Cada área tenía su propios códigos, lenguajes y sistemas de legitimación que abrían grandes zanjas de comunicación entre unas y otras. A esta

[87] FRITH y ZAGORSKI-THOMAS, 2012.
[88] NEGUS, 2005.
[89] DI CIONE, 2013: 376-389.
[90] GIBSON, 2005.
[91] DANIELSEN, ZEINER-HENRIKSEN, HAWKINS, 2015. Cfr. 1.5 Musicología popular y producción musical, en este trabajo.
[92] MOYLAN, 2020; JUAN DE DIOS CUARTAS, 2016A; GONZÁLEZ, 2010 y 2013; SANS, 2011.
[93] ECO, 2013 [1964].
[94] LYOTARD, 1985: 15-20.

situación de grandes brechas que parecían insalvables se la conoce como monomodalidad.[95]

En el caso de los procesos de comunicación musical, éstos pasan por diversos individuos que ejercen un papel de intermediación, el cual puede ser vital para que el producto musical alcance relevancia o, por el contrario, desaparezca del inmenso conjunto de bienes culturales, siendo estas implicaciones independientes de la calidad musical, estética o técnica del mismo. Es por ello esencial comprender cómo los agentes de intermediación se relacionan entre sí. De acuerdo con Sans, "estos agentes de intermediación son los que negocian el texto entre el compositor y el público, y se encargan de establecer premisas del diálogo que se produce entre estos interlocutores".[96]

Sin embargo, las sociedades, independientemente de su modo de producción, están en constante cambio. En el siglo XX se produce una transformación en la manera en que la música se consume. La aparición de la radio y del disco, como medios de entretenimiento masivo, abrió espacios en donde las distintas músicas confluyeron: el ritual del concierto sinfónico o la ópera romántica, comenzaron a subsistir con géneros como el foxtrot, el charlestón, junto con las radionovelas, los concursos de talentos y la música de producción foránea o exótica. En otras palabras, la separación de la alta cultura con respecto a la cultura de masas tuvo un acercamiento mutuo: ambas conviven en las grandes ciudades.

Los distintos soportes tecnológicos funcionan como catalizadores de significantes, son esenciales en el engranaje y difusión de los signos. En concordancia, podemos concebir a la sociedad como el espacio habitual de relaciones humanas que se perfila como un esqueleto cuyas coyunturas se unen entre sí por medio de relaciones de poder, las cuales se revisten en distintas prácticas culturales y sociales.

Hay convenciones de carácter social y cultural que los dispositivos culturales conocen y se aprovechan para incentivar el consumo de bienes y servicios culturales. Esa articulación se dirige a distintos segmentos, separados por rasgos sociales, educativos, generacionales, entre otros. En el discurso multimodal es esencial comprender los procesos de elaboración de material, su proliferación en contenidos determinados, así como en el momento en que se dan. También busca desmantelar los procesos de

[95] KRESS y VAN LEEUWEN, 2001. La monomodalidad establece un único criterio de gusto. Por ejemplo, suele decirse que el repertorio sinfónico del siglo XIX centroeuropeo habría de ser consumido en espacios determinados y con intérpretes legitimados. La calidad de sus compositores no entraría en cuestión puesto que atentaría contra ese único criterio de gusto ya establecido.
[96] SANS, 2007: 81-95.

manufactura en donde se elabora el significado, estudia sus medios y se replantea de manera continua cómo se limitan, dirigen, potencian y reinventan los discursos.[97]

Kress y Van Leeuwen señalan que los discursos se elaboran porque hay un interés de alguien por emitir un mensaje, el cual se inserta como un "estímulo discreto";[98] además, existe un receptor que interpreta, distingue, decodifica y asimila su contenido. Lo interesante de la multimodalidad es que, quien interpreta también genera nuevos códigos, nuevos signos y estímulos que se expanden frente al campo de la interpretación de lo representado.

Desde esta concepción, es en la interacción social en donde hallamos la codificación e interpretación de lo cultural. Hay un sistema, una estructura, una "gramática" para usar el término de Kress y Van Leeuwen, que se impone de forma casi coercitiva por medio de las prácticas sociales. La teoría multimodal expone que los individuos funcionan como agentes integrados a nivel social y que generan signos que están motivados por intereses personales, colectivos o corporativos. Estos signos emergen en momentos determinados a raíz de compromisos o intereses que se integran y relacionan con los individuos, su tendencia a concebirse dentro del mundo, su propia representación y contexto.

La teoría multimodal expone cómo los signos y el conocimiento se construyen dirigidos a una audiencia. Toda generación de conocimiento trae de suyo una carga cultural y de impacto social producto de los mismos procesos en los cuales se ve sumergida. Esta teoría abre el debate sobre los distintos agentes y su conexión desde lo social, lo económico y lo cultural.

En el trabajo de Kress y Van Leeuwen se habla del cine y de los periódicos como "textos multimodales", en cuya organización interna el engranaje de producción estaba jerarquizado y supervisado por la figura del editor o del director. Hay un proceso largo en el cual se ven distintos actores para la elaboración de un producto y se refleja en un soporte o, para usar el término correcto de los discursos multimodales, en un 'marco',[99] para comprender el funcionamiento separado del contexto. Sobre la implicación de los estudios multimodales en la música, Sans señala que "lo más importante de esta teoría es

[97] La teoría multimodal es equiparable al proceso de producción musical. Ver supra.
[98] En inglés *prompt*.
[99] El término 'enmarcar' hace referencia a espacios, territorios, sean estos físicos: ciudades, calles, zonas de recreación; o sean espacios culturales: cine, radio, televisión, prensa escrita. El término es prestado de las artes visuales para delimitar el contenido visual de una composición pictórica. En KRESS y VAN LEEUWEN, 1996.

que nos permite comprender que en cada uno de estos estratos se produce significación, y que esta significación no es atributo exclusivo de ninguno de ellos".[100]

La teoría alrededor del discurso multimodal es acorde al objeto de estudio del presente trabajo, un corpus discográfico. El discurso multimodal se centra en el análisis de aquellos elementos que posean características comunes, rasgos similares dentro de un contexto de producción cultural que se realiza en un paisaje social e histórico determinado. Es importante para esta teoría abordar cómo son los modos de producción, su nivel de especialización, la interacción con otras áreas, análisis y comprensión de las estructuras jerárquicas, cómo y bajo qué aparataje tecnológico se concibe, produce, comercializa y consume un producto cultural. La semiótica sigue en el centro del debate, pero ya no como visión del mensaje y articulación doble de significado-significante. Desde la perspectiva de los discursos multimodales hay múltiples significaciones, variedad de articulaciones que nos permiten describir y analizar los diferentes modos de producción y medios de distribución y consumo. Para ello, hay cuatro aspectos que se relacionan con la producción musical en Xavier Cugat: el discurso, el diseño, la producción y la distribución.[101]

1.1.1 El discurso

Se entiende como discurso un conjunto de signos organizados bajo un contexto social que conforman un imaginario con un significado específico. Como expresa Sans: "el discurso, además de ser un producto, constituye un proceso, y fundamentalmente, una interacción social. Si con el discurso se construyen y se transforman realidades, entonces el discurso es ante todo *acción*".[102] Los discursos se elaboran a partir de intereses de un colectivo, de sus instituciones, desde la hegemonía y control del poder.[103]Así, por ejemplo, se dilucidan ciertas manifestaciones de la música latinoamericana como *música tropical*, un constructo desarrollado con la finalidad de agrupar distintas manifestaciones musicales dentro de la sociedad norteamericana a partir de los años treinta. Este imaginario se sustenta a través de la prensa escrita, la radio, el cine y los arreglos musicales que se comienzan a elaborar en las grandes bandas. Como se aprecia, es vital reconocer los

[100] SANS, 2007: 94.
[101] KRESS y VAN LEEUWEN, 2001: 84.
[102] SANS, 2017: 13.
[103] HERZOG y RUIZ, 2019: 9.

distintos actores que participan dentro del desarrollo y expansión de los discursos, sus argumentaciones, juicios e interrelación.[104]

El concepto de discurso está en boga y desde las distintas disciplinas el debate está encendido; pese a ello, destacan tres definiciones que sirven de punto de partida. La visión posestructuralista, en el que el individuo está limitado en su radio de acción a partir de la rigidez de las reglas constitutivas donde se desenvuelve; la orientación pragmática, en la cual "significado y orden social son el resultado de una constante negociación";[105] y la perspectiva de la hermenéutica como un "proceso de constante interpretación de signos a menudos ambiguos".[106]

Queda claro que en el discurso se encuentran el texto, las prácticas sociales y culturales y los contextos, entendido esto último como "comunidades de discurso más amplias que generan un sentido social".[107] En este sentido, la teoría multimodal focaliza el discurso de distintas maneras. Por ejemplo, se puede abordar el discurso de lo tropical y lo exótico desde la perspectiva de la migración, cómo el contingente humano que llega a Nueva York a principios del siglo XX estuvo afectado e influyó en las prácticas recreativas de la sociedad de entonces; igualmente, se pueden elaborar las distintas maneras en que la música tropical y exótica se entreteje con los medios de comunicación masivo, con la producción discográfica y su asimilación posterior en el mundo del espectáculo como Broadway y Nueva York. A la par, un estudio sobre el discurso de la música de Cugat no desdeña las implicaciones políticas y económicas que este estilo musical tuvo en su época. El discurso no se ciñe a un diseño, modo, género o contexto, pese a ello, es indispensable abordarlo a través de los medios por los cuales se llevó a cabo. En palabras de Sans: "El discurso es en sí el conocimiento que se transmite (el contenido) tomado de manera relativamente autónoma con respecto a su concreción material".[108]

1.1.2 Diseño

Dentro del discurso multimodal el diseño confluye entre los contenidos y la expresión. Desde el diseño se comprende cómo funcionan los discursos un contexto determinado y,

[104] De hecho, estos elementos se triangulan a nivel musical en la conformación de los estilos musicales como "sistemas de relaciones entre los sonidos usados, manipulados y decodificados por un grupo de individuos". En MEYER, 2016: 63.
[105] HERZOG y RUIZ, 2019: 10.
[106] Ibíd.
[107] Ibíd.: 12.
[108] SANS, 2007: 91.

sobre todo, la posibilidad de analizar la relación social que se produce en diferentes contextos. Un ejemplo es aplicable a las grandes bandas, todas tienen un fin en común: entretener a un público. Cuando realizaban sus presentaciones podían las agrupaciones converger o, por el contrario, buscar espacios distintos a los habituales, circunstancia que sucedió al dar el salto a la pantalla grande u organizar y preparar los números musicales en la televisión. Para hacer referencia a la terminología de Kress y Van Leeuwen, pueden mantener un camino conservador en sus prácticas o pueden moverse entre lo revolucionario e innovador.[109]

La elaboración material del discurso —producción— y la articulación del mismo —distribución— están separadas del diseño. En este se elabora y trabaja aún de manera abstracta y es susceptible de elaborarse en distintos soportes. Por ejemplo, la música de Xavier Cugat debía hallar su espacio convencional en las orquestas, en los salones de bailes y en la producción discográfica. Pero el mismo diseño de lo tropical y exótico se coló en medios distintos como el cine y espectáculos de Broadway, aunque no tenga nada que ver con el argumento.

1.1.3 Producción

Ningún diseño, ninguna idea existe en el mundo material si no se realiza. En la producción se planifica, organiza y elabora todo lo referente a la realización del producto. Para ello es indispensable la conjunción de distintas habilidades para llevar a cabo la materialidad del diseño. En el ámbito de la producción discográfica se conjugan el soporte tecnológico, la toma de grabación por parte de un técnico, el proceso de copia y reproducción masiva, en definitiva, se articulan varios especialistas para llevar a cabo la realidad del diseño. Un ejemplo de ello es la elaboración de la música popular: es común la confluencia entre compositor, arreglistas, productores e intérpretes para obtener una canción. El compositor brinda la idea general, línea melódica, armonías básicas; el arreglista reelabora todo en función a un gusto o un público determinado; el productor musical coordina y supervisa la elaboración material del mismo. Estos aspectos, que serán abordados de manera más detallada en el presente trabajo, presentan una idea de la interacción entre los distintos estratos.[110]

[109] KRESS y VAN LEEUWEN, 2001: 121.
[110] Cfr. WHITE, 2014: 335-346; MOORE, 2012.

De acuerdo con Sans: “En el caso de la música, el producto de la comunicación musical no es la partitura, como a menudo suele pensarse de manera errónea, sino la obra musical en su realización lineal en el tiempo”.[111] Hasta hace poco, el estudio académico de la producción en sus distintas variantes como la producción cinematográfica, la producción de libros o la producción musical, había permanecido relegado –por no decir invisibilizado– de los estudios académicos. Quizás por esa precisa aura de materialidad, de trabajo corporativo y de elaborar bienes tangibles, había sido considerado como algo irrelevante y vacuo. El discurso multimodal deja en evidencia que detrás de cada realización material hay una alta carga de contenido cultural y de mensajes directos e indirectos que se codifican en la sociedad, y lo que a nuestro juicio es importante, la producción de estos bienes es realizada por personas que conocen el oficio y saben cómo hacer llegar el mensaje.

1.1.4 Distribución

Una vez definido el discurso, elaborado el diseño y materializado el concepto, es fundamental comprender cómo este se construye antes de su llegada al consumidor y al público. En la teoría de los discursos multimodales se deja en evidencia los diferentes estratos que se vinculan para la elaboración de un discurso. Es una manera de exponer con términos académicos y enlazados con la semiótica los distintos modos de producción y su interrelación para la obtención de una mercancía, con la diferencia de que la mercancía desde este punto de vista no es solamente tangible —libros, discos, películas, videos—, sino que las mismas están cargadas de un hondo mensaje cultural que tiene su impacto a nivel social.[112] La distribución se entiende como todos los engranajes que cohabitan y se interrelacionan para la elaboración final del discurso. En la distribución, que durante un tiempo pretendió no verse como una instancia relacionada con la semiótica, también se añaden significados y nuevas interpretaciones que modifican el discurso. Tomemos como ejemplo la producción musical: los ejecutivos de un sello discográfico encargan un tema a un compositor; el tema, luego pasa por varios arreglistas que lo adaptan al mercado al que se ofrecerá. Una vez que los arreglos están entregados a la orquesta y ensayados, se procede a la grabación, allí intervienen un número importante de elementos para su elaboración: técnicos de sonido, ingeniero de audio y

[111] SANS, 2007, 93.
[112] Cfr. BEDNAREK, 2010: 237-266.

mezcla, *mastering*. De manera simultánea, nos enfrentamos al diseño de la carátula, a la promoción y difusión, a la elaboración física del fonograma, a su inserción en los medios impresos y audiovisuales, a su consumo en el cine, la radio o los espectáculos de Broadway o vodevil, si fuera el caso.

1.2 Discurso multimodal y el objeto de estudio: procedencia y significación

El discurso multimodal y su aplicación en el presente trabajo permite exponer los aspectos vinculantes con la música en su propio contexto. Al respecto, Sans señala:

> Sin dejar de considerar la importancia de examinar los niveles más pequeños de la segmentación textual (fonemas, morfemas, palabras, oraciones y enunciados), una de las características de los estudios del discurso es que su objeto de investigación propone sobrepasar estos límites para tomar a los propios textos dentro de sus contextos de uso como unidades de análisis. Interesa entonces no sólo dar cuenta de los textos en tanto tales, sino fundamentalmente en su dimensión social, esto es, de los usos y efectos de los textos en la sociedad.[113]

El aporte teórico de Kress y Van Leeuwen sostiene que en un texto se identifican diversos aspectos ideológicos. Esta posición se adopta a partir de un acercamiento semiótico que incluye las prácticas sociales y su contexto.[114] Estos autores hacen énfasis en descifrar los discursos que están implícitos de manera metafórica como gestos, sonido e imagen y su preponderancia a través de las distintas prácticas comunicativas. La teoría del discurso multimodal afirma que el significado se produce de muchas maneras y de diferentes formas, las cuales no dependen necesariamente del medio; el lenguaje escrito y verbal tienen significados; pero otras formas de expresión como la música y la imagen también generan discursos que se asumen desde distintos contextos. Estos discursos están dispersos, expuestos y representados en una gran variedad de modos de producción, consumo e interpretación dentro de cada contexto cultural.

En este sentido, los signos son susceptibles de ser trasladados de un discurso a otro, se configuran en espacios comunes y su representación en los diversos soportes son propensos a una variedad de puntos de vista.[115] Todo discurso es susceptible de ser manipulado, los procesos de codificación pueden ser sugestionados desde una amplia gama de recursos que proceden del mundo de los códigos culturales y que dependen de

[113] SANS, 2017.
[114] Desde los años noventa existía una tendencia a focalizar el estudio de las imágenes, su contenido modal desde unas 'reglas gramaticales' de construcción específica Cfr. VAN LEEUWEN, 1996: 15.
[115] KRESS y LEEUWEN, 20.

la elección personal de cada individuo para su consumo. El discurso elaborado en los textos tiene la posibilidad de mostrarnos un contexto social y a la vez, traer consigo una pesada carga de conceptos y mensajes que se relacionan con un contexto.

El discurso multimodal, aplicado a la discografía de Xavier Cugat, permite observar distintas aristas, como el discurso de lo tropical y lo exótico, el desarrollo artístico de Cugat en la industria del entretenimiento de Estados Unidos, su asimilación en las prácticas musicales cotidianas entre los años treinta al cincuenta. Todos los tópicos antes mencionados se enmarcan en un modelo de producción musical y en un discurso; aunque parezcan ideas disociadas, se articulan entre sí, generan un impacto en la sociedad y por ende en su cultura; al respecto, incide el contexto para entender el contenido y su funcionamiento como discurso.

Discurso, diseño, producción y distribución en el ámbito de la producción discográfica se elaboran para un mercado. Es indudable, que una vez determinado el discurso, la interrelación dentro de la distribución se hace esencial para la conexión de las ideas, coordinar la elaboración final e insertar el producto en la sociedad: "uno de los problemas centrales de los estudios del discurso consiste entonces en examinar cómo se construye la realidad a partir de los discursos, pero fundamentalmente, cómo éstos contribuyen a transformarla. Los discursos conforman y mantienen el *status quo*, pero también pueden confrontarlo y presentar alternativas diferentes".[116]

La comprensión del discurso multimodal incita a pensar que la música Xavier Cugat se usó para organizar un discurso que en determinadas situaciones sociales y políticas fue necesario; se establecieron patrones, clichés, estereotipos y cánones que la hicieron repetible y, por ende, predecible, procedimiento esencial para consolidar y fomentar su consumo. Dentro del ámbito de la musicología tradicional estos aspectos pasarían inadvertidos, pero al ser abordados junto con la musicología popular se aprecia una elaboración sistemática y continua que vale la pena afrontar.

El resultado de un análisis del discurso multimodal brinda herramientas esenciales para este trabajo: determina la procedencia y devela la significación potencial. La procedencia implica detectar de dónde viene el discurso, qué, o quienes lo articulan, cómo se disemina y qué alcances tiene.[117] En el caso de la música de Xavier Cugat, hay un largo discurso —largo en tiempo, cantidad y producciones— que plantea una hipótesis sobre

[116] Ibíd.
[117] BARTHES, 1977.

su surgimiento, que implican la necesidad de filiación social de una comunidad, necesidad surgida por las oleadas migratorias, hasta la vinculación con un mercado cultural en efervescencia. El develamiento de la significación potencial indica que hay un significado de aquello que se ha producido y que dependerá del nivel educativo, social y contextual de los individuos, así como de las potencialidades de su decodificación cotidiana para develar estos significados. Dentro del conjunto de prácticas sociales se termina estableciendo normas y pautas discursivas que se van asimilando de forma simbólica. De acuerdo con Díaz:

> En la medida en que toda práctica social está socialmente condicionada, lo que estaría en discusión no es el valor de una música, sino los procesos de *adjudicación de valor*[118]que siempre se desarrollan sobre la base de criterios objetivos y socialmente construidos en el marco de sistemas de relaciones específicos que es necesario analizar.[119]

La teoría del discurso multimodal permite apreciar cómo funciona un texto en un contexto determinado. En el ámbito de la música popular se distinguen los discursos que conllevan una experiencia estética y aquellos que dependen de sus contextos en la vida real, enmarcados en espacios sociales o a través de constructos e imaginarios en los cuales las personas llegan a un consenso.[120]

1.3 Los discos de Xavier Cugat dentro de la teoría del discurso multimodal

La obra discográfica de Xavier Cugat se halla inmersa en el discurso, diseño y producción de la música de las grandes bandas y, de forma simultánea, en el discurso en torno a la música latina. Construidos a nivel social en la clase media y la pequeña burguesía de los Estados Unidos a inicios de los años treinta, fueron producto del flujo migratorio de latinos a Nueva York para esa época. En palabras de Cañardo: "En la presentación de músicos populares […] es donde [el sello discográfico] Victor más evidencia su estrategia de concebir al mercado latinoamericano como una entidad única".[121] Lo latino como algo homogéneo y el discurso de lo tropical y exótico se construyeron a partir de la amalgama de géneros de Brasil, México, Argentina y Cuba, homogeneizándose como parte de la industria del entretenimiento. No solo se consolida como parte de la escucha radiofónica,

[118] Cursivas en el original.
[119] DIAZ, 2011: 197.
[120] Cfr. MAFFESOLI, 2021.
[121] CAÑARDO, 2017: 57.

sino que los espacios como el cabaret y el salón de baile se asimilaron hasta convertirse en parte de las prácticas culturales y recreativas en la sociedad.

La música latina se hiló de manera subrepticia, fue una herramienta para la consolidación de un acercamiento político entre los Estados Unidos y América Latina.[122] La industria cultural de los Estados Unidos impactó a nivel internacional desde la imagen de la cultura norteamericana a través de la radio, con la música de las grandes bandas; esto incentivó la formación de estas agrupaciones a lo largo de distintos países americanos y europeos afianzando un repertorio y modos de interpretación. La radio funcionó como un catalizador mediático y aunado al cine, consolidó la presencia de las estrellas del mundo musical.[123] Los temas musicales que conforman los espectáculos de Broadway, los distintos estilos de la música popular que estaban en boga junto a la música tropical, el repertorio creado por el *Tin Pan Alley*, conviven en un mismo momento y territorio geográfico.[124]

Xavier Cugat sacó provecho de este contexto. Durante los años treinta estuvo en apogeo para lograr un espacio y un nombre dentro del mundo de las grandes bandas en Estados Unidos. Posteriormente, en los años cuarenta, consolidó su imagen a nivel internacional; a la par de todos estos periplos, realizó una amplia producción discográfica, así como presentaciones emblemáticas en salones de bailes, casinos y teatros.[125]

1.4 Aproximación a la cultura de masas y la música popular

La cultura de masas tiene un sitial privilegiado en la vida cotidiana, confluye entre lo privado y lo público. Las masas, como una categoría para delinear un conjunto de individuos con gustos similares, demandan e imponen una serie de particularidades que conforman un imaginario cultural. Expresa Eco que "paradójicamente su modo de divertirse, de pensar, de imaginar no nace de abajo; a través de las comunicaciones de masa, todo ello viene propuesto en forma de mensajes formulados según el código de la clase hegemónica".[126] Por su parte, Barbero coloca lo masivo como una mediación que invierte el sentido de lo popular, pero esto último es recuperado por la presencia en la cultura de masas de códigos populares de percepción y conocimiento.[127] De esta forma,

[122] POVEDA VIERA: 192-199; STONORS SAUNDERS: 100.
[123] CAÑARDO, 2017: 69.
[124] MOORE, 2012: 129-130.
[125] SANS, 2007: 91.
[126] ECO, 2013 [1963]: 28.
[127] BARBERO: 59-62.

las manifestaciones de música popular se expresan de algún modo en la de la cultura de masas.

Algunas aproximaciones a este campo han tenido su acercamiento desde la antropología o la sociología, disciplinas que ayudaron a comprender, desde sus áreas, el impacto de las manifestaciones musicales en una cultura y en la sociedad, pero dejaron de un lado la esencia misma del fenómeno: la música, produciéndose una "revuelta multidisciplinar".[128] En el ámbito de los estudios sobre música popular se han venido desarrollando "intertextualidades analíticas, que pueden ser lingüísticas, musicales, sonoras, performativas, visuales y discursivas",[129] estas expanden el campo de acción y por ende, sus métodos. Según Quintero Rivera "estas músicas expresan otras sensibilidades respecto al tiempo, que conllevan otras visiones sobre las identidades sociales" [130] y, al mismo tiempo, comprenden los mecanismos del mercado frente a la producción en masa de bienes culturales.[131]

En el segmento histórico que se estudia, hubo una marcada distancia entre lo culto y lo popular, esto delineó la frontera de clases sociales en las cuales la escucha y la práctica de un género musical marcaban distinciones de orden socioeconómico y sobrevaloración de las distintas subculturas que consumen un género musical.[132] En este sentido, Moore define la música popular desde el ámbito de habla inglesa en dos vertientes: la primera, música popular desde el tratamiento rítmico y armónico —estilo, su particular proceso de transmisión y difusión —género—, y aspectos de motivación como lo son el fin comercial, de entretenimiento o expresión artística. El segundo, como nivel discursivo y que depende de quién realiza la categorización: mientras la primera acepción ha encontrado aceptación en el ámbito de los estudios académicos, la segunda es más discutida cuando se incorporan otras disciplinas.[133]

La música popular se puede entender como aquellas manifestaciones en vivo o grabadas que son transmitidas a través de los distintos medios de reproducción y cuya génesis no tiene como punto de partida la partitura "ni de desde la exclusiva tradición oral como ocurre con el folclore en su sentido antropológico o con las expresiones de los

[128] GONZÁLEZ, 2013: 52.
[129] GONZALEZ, 2013: 77.
[130] QUINTERO RIVERA, 2005: 16.
[131] En este sentido, la música popular, entendida como práctica musical no era considerada desde un punto de vista estético en estudios académicos.
[132] TROTTA, 2011. SAMMARTINO, 2011: 66.
[133] MOORE, 2012: 122.

pueblos originarios".[134] Desde esta perspectiva, la música popular es generada y consumida de inmediato en el ámbito de las ciudades, tal como fueron las producciones musicales que realizó Cugat en las cuales lo folklórico fue arreglado para satisfacer un segmento del mercado que habita en la urbe.

La música que hizo Cugat se distancia de las estructuras institucionales tradicionales como conservatorios y escuelas de música, pero posee su espacio y una gran audiencia, para lo cual fue indispensable el soporte tecnológico.[135] De acuerdo a esto y con sustentación en Díaz, la música tiene su propio espacio, manera de circular, de ser consumida y apreciada. [136] En este sentido, la producción discográfica de Cugat conjuga un repertorio que posee un valor social y que, debido a esto, cambia a nivel generacional; es por ello que la huella que dejó música de Cugat en una generación se diluyó en el devenir histórico.

La cultura de masas promueve un estilo de música determinado y, al mismo tiempo, atrae a quienes desean dedicarse a la producción de estilos y estéticas similares. Se establece un vínculo entre el modelo y el producto a desarrollar.[137] En este particular, Krakusin[138] hace una interesante analogía dentro del mundo de la literatura que puede adaptarse al contexto de la música de Xavier Cugat como objeto de consumo de masas: Estados Unidos es el motor y principal consumidor de los distintos productos culturales sostenidos por su sistema económico y que, consolidado dentro de la industria cultural, logra que los productos culturales se conviertan en un bien de consumo.[139]

Al respecto, los estudios sobre música popular han tratado de comprender el cómo y el por qué de los gustos, consumo y producción de la misma. A tal efecto, la música popular no se petrifica en un solo paradigma y su estudio es abordado desde un amplio espectro que apunte a sus objetivos, se abren espacios para cuestionar, investigar, analizar y comprender los fenómenos culturales del ámbito urbano que han sido consecuencia de la industria cultural y el consumo en masa de productos de entretenimiento, muchos de los cuales han conllevado consecuencias sociales como identidad generacional o apertura a nuevos mercados y rutas comerciales.[140] Igualmente,

[134] MADRID, 2010: 227-235.
[135] DÍAZ, 2011: 201.
[136] Ibíd.: 202.
[137] WOLFF, 1997: 33.
[138] KRAKUSIN, 1996: 57-65.
[139] Ibíd.: 58.
[140] TAGG, 2015.; SANS, 2011: 166-167.

el juicio de valor que se tiene frente a la música popular genera "categorías de valoración" y validación que por parte de algunos estudiosos terminan siendo dogmáticos.[141]

Música popular, cultura de masas y su inserción dentro del mercado involucran mano de obra especializada y división del trabajo. Por ejemplo, es vital la interacción entre el compositor, el arreglista, el técnico de grabación, los músicos, y el ingeniero de grabación y mezcla. Esto hace que el fonograma se convierta en el elemento en el cual converge un sonido único y por ende un resultado estético.[142] Sin embargo, es vital abordar un criterio en donde un mayor número de elementos se vean conformados; ha sido así que la participación de otras disciplinas obvió hasta hace poco las características técnicas y comerciales de su producción.

Son amplias las perspectivas que existen sobre la música popular y la cultura de masas. En este sentido, Tagg considera que es una manifestación de la industrialización de la economía mundial que genera dinero y se consume en distintos estratos sociales que representan un mercado, en especial entre el público joven.[143] La música popular es susceptible al avance de la tecnología lo cual impacta en la distribución de la música y en las prácticas de consumo doméstico a través de los artilugios de reproducción sonora. La manifestación de muchas músicas populares convive dentro del ámbito urbano con distintos géneros y estilos para satisfacer la amplia variedad de gustos y tendencias estéticas, por lo cual, convergen distintos elementos y rasgos identitarios a nivel cultural que produce una hibridación de ritmos africanos, caribeños o "exóticos" en contextos fuera de ellos mismos; los elementos étnicos permanecen autónomos y simultáneamente se fusionan con los distintos géneros con los cuales convive.[144]

1.5 Musicología popular y producción musical

La musicología popular se desprende de la musicología tradicional y ha logrado una existencia casi autónoma. Esto se evidencia en instituciones como la *International Association for the Study of Popular Music*, cuyas actividades se remontan a 1981 y que, desde entonces, conforma una palestra de exhibición e intercambio a nivel internacional sobre los estudios de música popular. Asimismo, dicha organización se ha ramificado,

[141] MENDÍVIL, 2011: 281.
[142] El concepto de estética toma aquí distintos caminos como una "estética" de la grabación, que parte del resultado técnico del procesamiento del sonido, como también de una estética de la música popular en la cual los rasgos armónicos, melódicos, rítmicos e instrumentales son el punto central para emitir un criterio. Cfr. JUAN DE DIOS CUARTAS, 2016A: 199-200.
[143] Cfr. FRITH, 2001: 413-436.
[144] TAGG, 1982: 39; FRITH, 2001: 428.

destacan la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular, rama América Latina, constituida desde 1997, conformada por grupos de estudio en todo el continente. En este sentido, la musicología popular se ha organizado a nivel institucional y han aparecido áreas que se fomentan de manera independiente, pero articuladas a las distintas IASPM. Tal es el caso del ciclo de conferencias y publicaciones de la *Art of Record Production,* en Reino Unido o las actividades de la Sociedad de Etnomusicología con sede en España.

Ha sido invaluable el aporte de investigadores como Tagg, Moore, González, y Sans,[145] quienes han ofrecido un sustento teórico y propuestas metodológicas para la musicología popular. Al respecto, se conjugan diversas teorías que permiten un acercamiento a los productos culturales concebidos como mercancía de consumo masivo. En este sentido, la musicología popular debate aspectos que habían sido obviados por la musicología histórica, como la grabación y los soportes fonográficos. Gracias al incentivo generado por los trabajos antes mencionados, hasta llegar a los avances Frith y Zargoski-Thomas,[146] se ha afianzado el estudio del disco y de la grabación desde perspectivas socioeconómicas, como las desarrolladas por Negus, concepciones de carácter filosófico y estético como las de Di Cione, aspectos que se involucran directamente con la estética de la grabación como los desarrollados por Gibson, o los aportes de Danielsen, Zeiner-Henriksen y Hawkins.[147]

1.5.1 De música popular, grabación y academia

La musicología popular carecía de una aproximación sistemática y metodológica que le brindara un sustento y resguardo frente a la musicología tradicional. Quintero Rivera considera que "estas músicas expresan otras sensibilidades respecto al tiempo, que conllevan otras visiones sobre las identidades sociales".[148] La elaboración de un constructo teórico, dirigido al ámbito de la estética en la musicología popular, no puede eludir los aspectos que ella misma ha afrontado desde los estudios culturales, la sociología, la etnografía y la etnomusicología. Al mismo tiempo, se consideran los mecanismos del mercado frente a la producción de la música. Suscribimos la definición de Sans: "musicología popular presupone la existencia de un mercado musical, de medios

[145] GONZÁLEZ, 2013; SANS, 2011; MOORE, 2003; TAGG, 1982.
[146] FRITH y ZARGOSKI-THOMAS, 2012.
[147] DANIELSEN, ZEINER-HENRIKSEN Y HAWKINS, 2012; DI CIONE, 2009; NEGUS, 2005; GIBSON, 2005;
[148] QUINTERO RIVERA, 2005.

masivos de difusión, de alta tecnología, de una industria cultural".[149] En este sentido, la musicología popular aborda un área de conocimiento y un corpus que la distingue de manera completa de la musicología sistemática y de la etnomusicología; además, el acercamiento al fenómeno musical en los distintos contextos, es esencial para vislumbrar cómo y de qué manera se desenvuelven las prácticas musicales.

La disputa entre la música popular y la música culta se ha diluido. En este sentido, González ha expuesto, de manera crítica, la resistencia que hubo en la academia para estudiar la música popular, por considerarse "comercial, efímera, impura, simple y corporal".[150] Por su parte, Trotta considera que esta separación de dos mundos, se acentuó en la práctica musical de Occidente, donde se tomó, como punto de separación, las distintas clases sociales en las cuales la escucha de un género musical está marcado por distinciones de orden socioeconómico.[151]

Sammartino define esta situación:

> La urgencia por definir el papel del investigador frente a los fenómenos *mass* mediáticos en un mundo globalizado, sin aproximarse a una crítica de la ideología de dichos fenómenos. Por el otro, la sobreestimación de la subculturización apelando a la noción de diferencia, lo cual resulta en la descripción de la música popular, pero no su crítica.[152]

De acuerdo a Madrid, la musicología popular estudia las manifestaciones en vivo o grabadas, transmitidas por medios tecnológicos y, cuya génesis, no inicia en la partitura, "ni desde la exclusiva tradición oral, como ocurre con el folklore, en su sentido antropológico o con las expresiones de los pueblos originarios".[153] Desde esta perspectiva, se analiza una música generada y consumida de inmediato en las ciudades. Esta visión conlleva que, estilos folklóricos o criollos sean producidos con la finalidad de satisfacer un segmento del mercado.

Díaz coincide con los autores antes citados; además, hace énfasis en la valoración sociológica. La música popular se distancia de las institucionales tradicionales —conservatorios, escuelas de música—, tiene un público en la masificación de actividades, posee una gran audiencia y con reporte monetario. Coincide el autor con Tagg y Moore: el soporte tecnológico es indispensable para la producción y difusión de la música.[154] A

[149] SANS, 2011.
[150] GONZÁLEZ, 2013.
[151] TROTTA, 2011.
[152] SAMMARTINO, 2011.
[153] MADRID, 2011.
[154] MOORE, 2012; TAGG, 2013.

diferencia de la música académica, que se puede dividir entre amantes o detractores de un género o un compositor; la música popular se inserta en las distintas subculturas que existen en las ciudades. Las manifestaciones artísticas de la alta cultura involucraban, especialmente en las vanguardias del siglo XX, un distanciamiento con respecto a las otras prácticas artísticas; una obra de arte era más arte en la medida en que lograba la ruptura y se planteaba una desvinculación con la realidad, apartándose de los cánones y estándares de la creciente industria cultural.[155]

La música popular, de acuerdo a Díaz, posee su propio espacio, forma de circulación y consumo. Cada estilo conjuga un repertorio que tiene un valor social y que cambia entre generaciones. Por ejemplo, hay una fuerte diferenciación entre el impacto de un músico académico, como Roberto Gerhard, y el de una figura como Bruce Springsteen. En el primero, su obra trascendió a su generación, se estudia, se analiza, se difunde; en el caso de Springsteen, quedó anclada en el entorno social e histórico para el cual fue concebida.[156]

1.5.2 Musicología popular, estéticas e industrias

Wolff afirma que la producción artística está sumergida en el contexto de una sociedad capitalista, por ende, la obra tiene consigo el valor de mercancía. A pesar de ello, la autora indica que el artista es "uno de los pocos que no se vieron afectados por las relaciones capitalistas y los imperativos del mercado".[157] Pese a esta afirmación, es significativo el alcance de los medios de comunicación de masas para plantear modas en el discurso cotidiano y fomentar estéticas. El creador, llámese compositor o arreglista, los intérpretes, cantantes y bailarines, los productores musicales, los aspectos técnicos de grabación y difusión, son parte del intrincado mecanismo de la industria cultural. A través de los medios de comunicación, se promueve un estilo de música e incentiva a quienes se dedicarán a la producción de géneros y estéticas similares. La música juega un papel fundamental en la sociedad moderna, solo desde la aparición de la musicología popular se ha buscado comprender, desde la academia, el cómo y el porqué de los gustos, consumo y producción de la música popular. Al respecto, encuentran fondos documentales en el disco, la grabación industrial y masificada, el cine, la televisión y la radio. En otras palabras, la musicología popular tiene sus objetos de estudio y recurre a una variedad

[155] MAFFESOLI, 2021.
[156] DÍAZ, 2011.
[157] WOLFF, 1997.

significativa de fuentes para abordar, con especial énfasis, las manifestaciones culturales mediáticas del siglo XX y XXI.

De acuerdo a Tagg, la musicología popular no se petrifica en un solo paradigma y debe analizarse con un espectro amplio para fortalecer sus métodos y apuntar correctamente sus objetivos.[158] Esta disciplina analiza fenómenos del ámbito urbano, muchos de los cuales, han tenido consecuencias sociales importantes, como la identidad generacional, apertura de nuevos mercados y establecimiento de rutas comerciales. La musicología popular ha permitido que, ciertos aspectos que habían pasado desapercibidos, se conviertan en objetos relevantes dentro del estudio académico.

Al respecto señala Sans:

> Los actores sociales –como el público que consume la música, o la creciente legión de mediadores que intervienen en el proceso de comunicación musical (productores, financistas, editores, radiodifusores, DJ, intérpretes)– han desplazado al compositor del rol omnímodo que desempeñaba dentro del antiguo paradigma musicológico. La intersubjetividad ha sustituido a la estética. Ésta sustentaba la división entre música poética (música "buena" o de alto nivel) y música prosaica (música "mala" o de nivel bajo), pero esto pierde todo su sentido cuando se quieren comprender fenómenos dispares y complejos como la cumbia villera o el narcocorrido.[159]

Antes de la musicología popular, los estudios de música popular eran realizados por áreas afines como la sociología, la antropología y los estudios culturales durante la década de 1980. Estas disciplinas vislumbraron el impacto de la música popular en la sociedad, pero dejaron de un lado —por razones obvias—, la esencia del fenómeno, cómo funcionaba en términos de su sustancia: la música. Quién, quiénes y cómo la producen, cómo aproximarse a sus estéticas. Desde esta problemática, las metodologías aplicadas de modo tradicional no daban respuestas a la música que se vendía en los circuitos comerciales e incluso, aquella que se escuchaba de manera cotidiana en el cine y la televisión. La musicología tradicional y la etnomusicología no explicaban cómo un artista, con dos acordes, lograba enardecer una multitud.[160]

1.5.3 *Non communication crisis*

La música popular es parte de la estructura de una sociedad capitalista, con mano de obra altamente especializada, división del trabajo y con la finalidad de hacer un producto. Así, la figura del productor musical, que durante mucho tiempo estuvo en la sombra, se

[158] TAGG, 2015 y 1982.
[159] SANS, 2011.
[160] GONZÁLEZ, 2013; GONZÁLEZ y ROLLÉ, 2005.

convierte en parte del engranaje de producción. Interactúan el compositor, el arreglista, el técnico de grabación, los músicos, el ingeniero de grabación y mezcla. Esto hace que el fonograma se convierta en un objeto complejo al momento de estudiarlo desde la musicología.

En este sentido, el concepto de estética se amplió en distintos caminos: se dilucida una estética de la grabación, si partimos del resultado técnico del procesamiento del sonido, como también la estética de la música en sí, en la cual, los rasgos armónicos, melódicos, rítmicos e instrumentales conforman un punto esencial para emitir un juicio crítico. Sin embargo, se deben considerar el mayor número de elementos que conforman la grabación. De esta manera, la aproximación desde otras disciplinas marcó pauta durante años y se obvió las características técnicas y comerciales de su producción.

A partir de lo anterior, Tagg resume la musicología popular desde las estéticas y su funcionalidad en la sociedad moderna; es así que el análisis involucra varios aspectos. El primero, es la categorización de música popular como manifestación de la sociedad industrializada, produce dinero y está enmarcada en la economía mundial. El segundo punto, se acerca a la sociología y a la psicología: la música popular está dirigida a grupos e individuos particulares; de acuerdo a Tagg, el público tiende a ser joven y representan un mercado importante, como lo ha manifestado Frith, los jóvenes están en la búsqueda de una identidad y la música es un vehículo para ese fin.[161] El tercer aspecto, que señala Tagg, es que la música popular avanza de acuerdo a la tecnología y esta impacta de manera directa en el consumo y distribución de la música. El fomento de la música en audio y no en partitura cambió las prácticas de consumo doméstico que se modificaron con los artilugios de reproducción sonora. Como cuarto ítem, Tagg considera que la música popular ha sido el principal objeto de consumo desde la era de la transmisión radiofónica, permitiendo que la música se distribuya y se consuma en espacios en donde antes no lo era. El quinto punto, involucra la música como parte del conglomerado visual que se da en el cine y la televisión; estos elementos forman parte de la industria entretenimiento, incorpora a la música como un aspecto esencial en su desarrollo corporativo, pues cine y televisión son medios para la diseminación de la música popular. La sexta categoría es la 'crisis de no comunicación'[162] presente en la cultura occidental actual, en la cual, no es posible una música oficial, con permanencia, sometida a un

[161] FRITH, 2001.
[162] En inglés: *non communication crisis.*

criterio político y cultural. La música popular, en realidad, es la manifestación de muchas músicas populares, convive dentro del ámbito urbano con otras manifestaciones de todo tipo, distintos géneros y estilos para satisfacer la variedad de gustos y tendencias estéticas. El séptimo aspecto es la música popular desenvuelta a través de la electricidad: la música se toca con instrumentos electrónicos o amplificados, cuando se realiza una grabación se está frente a un proceso electrónico y su reproductibilidad depende completamente de los dispositivos electrónicos. Como octavo, Tagg aclara que en la música popular convergen distintos elementos y rasgos identitarios a nivel cultural que hacen de la música popular un espacio para la hibridación, esto permite la convivencia de ritmos africanos, caribeños o exóticos en contextos fuera de ellos mismos. Por último, Tagg establece que se ha reemplazado la concepción del arte tradicional, en la actualidad, las manifestaciones y estudios de la música popular han demarcado sus espacios académicos y artísticos.[163]

1.5.4 Musicología popular y producción musical en Hispanoamérica

La música popular han sido consecuencia del desarrollo tecnológico alcanzado en el mundo discográfico. Juan de Dios Cuartas señala que "las compañías discográficas adoptan desde su inicio una estructura empresarial donde se mantiene el 'control total' del fonograma como mercancía, desde su creación hasta su distribución y comercialización."[164] El desarrollo tecnológico fue, desde sus inicios, una característica de la industria discográfica; asimismo, el gusto y el desarrollo de estéticas que tuvieran rentabilidad serían desde el inicio parte esencial del trabajo desarrollado por los gerentes y productores. Igualmente, conocer la figura del productor es esencial para conocer las relaciones discursivas que se establecen entre el artista y su público. De acuerdo a Sans: "A menudo el productor tiene también exigencias con el intérprete, ya que su objetivo es satisfacer la demanda de las audiencias, y el repertorio de éste debe adecuarse al gusto imperante".[165]

Una de las principales teorías en torno al estudio de la producción musical que parte de la idea de esta área como disciplina musicológica aparece sintetizada en el texto de Frith y Zagorski-Thomas, en donde los autores hacen énfasis en el estudio de la producción discográfica desde una perspectiva investigadora.[166]

[163] TAGG, 1982.
[164] JUAN DE DIOS CUARTAS, 2016A.
[165] SANS, 2011.
[166] FRITH y ZAGORSKI-THOMAS, 2012.

Un aporte significativo al estudio de la producción musical lo presenta Juan de Dios Cuartas:

> Debemos entender el estudio de grabación como un centro de creación en el que las técnicas de captación y los dispositivos que intervienen adquieren un progresivo protagonismo ejerciendo una influencia sobre la performance. El proceso de grabación y mezcla no es una ciencia exacta y la función del ingeniero y/o productor ejercerá una influencia decisiva en la personalización del resultado final.[167]

Es pertinente resaltar que el estudio de la producción musical desde la perspectiva musicológica es reciente, porque hasta hace poco, el musicólogo se acercaba a la partitura como documento para indagar en torno a una propuesta técnica y estética. Juan de Dios Cuartas asegura que "Con una metodología de análisis adecuada, se podrían llegar a establecer 'escuelas' de producción musical equivalente a corrientes artísticas similares a las de música académica".[168] Asimismo, señala, fundamentándose en el trabajo de Frith y Zagorski-Thomas, que la comercialización de los productos artísticos resultados de un proceso de grabación establece una línea de unión entre la relación producto-consumidor, y que la figura clave es el productor musical, pues es quien está en el medio entre el proceso de creación de un producto y la distribución, comercialización y venta del producto musical:

> Existe un estrecho vínculo entre el arte de la grabación como creador de contenidos y las productoras discográficas en tanto encargadas de comercializarlos, teniendo en cuenta que –en mayor o menor medida– las decisiones estéticas han estado casi siempre condicionadas por factores comerciales.[169]

El mismo autor enfatiza que es el productor musical quien identifica y descubre las fórmulas del éxito comercial, tomando en consideración, las vacilaciones que dicho mercado presenta en los distintos escenarios locales. La figura del productor musical juega un papel fundamental en la musicología popular debido a que funge como mediador con el artista, hay tener implicaciones directas en el proceso de composición musical, arreglos e interpretación; también junto al ingeniero de sonido durante el proceso de grabación, edición, mezcla y masterización del producto musical. Además, otros aspectos son de vital importancia, como el análisis de mercado, distribución del producto, ferias y espectáculos de promoción.[170]

[167] JUAN DE DIOS CUARTAS, 2016B.
[168] Ibíd.
[169] Ibíd.
[170] MACKENZIE, 2008; GIBSON, 2005; SANJEK, 1988.

En América Latina han sido varias las iniciativas de aproximación a la producción musical y al ámbito discográfico. Entre ellas destaca el trabajo de Santamaría Delgado, en el que la autora hace un recorrido sobre la producción musical en Colombia, en el que aborda un panorama historiográfico con abundantes datos, en los que concuerda con la postura de autores como Zagorski-Thomas o Moore, quienes sostienen que la música popular es una expresión vinculada a la aparición del disco.[171]

Los estudios en torno a la producción musical y a la industria discográfica son de interés también en España. Al respecto, cabe destacar la tesis doctoral de Juan de Dios Cuartas, cuya investigación, a través de un exhaustivo trabajo documental que incluyó la revisión de diversos archivos sonoros, toma como sustento teórico a autores como Frith y Moore. El autor muestra un panorama de la producción musical aborda desde su conceptualización hasta la práctica cotidiana del productor musical. Igualmente, presenta una narración en torno a la historia de la producción musical en España; además, ofrece un análisis de grabaciones a través del software *Sonic Visualiser*.[172] En este trabajo, Juan de Dios Cuartas llega a la conclusión de que el productor musical es un artesano, un creador y un técnico al servicio de la compañía de grabación para elaborar un producto capaz de ser comercializado y, por ende, insertarse en el mercado de la industria cultural.[173] Esta tesis está considerada por el tribunal evaluador y de acuerdo a la síntesis de Arenillas Meléndez como "una auténtica pionera de los estudios de este campo dentro de la musicología española, desarrollando además un ámbito —el de la producción musical—, que tampoco está ampliamente estudiado dentro de la musicología popular anglosajona".[174]

Por último, destaca también el trabajo de Arce, quien resume la historia de las emisiones radiofónicas en España. Si bien el estudio se centra en ese país, el autor brinda un panorama internacional del inicio de las transmisiones radiofónicas, de la importancia de los primeros archivos sonoros, de los cambios tecnológicos de la radio y la microfonía. Asimismo, saca a relucir la importancia de concientizar el estudio y conservación de los fondos de los archivos sonoros debido a la poca o casi ninguna información que se posee de ellos.[175]

[171] SANTAMARÍA DELGADO, 2009; ZAGORSKI-THOMAS, 2012; MOORE, 2003.
[172] JUAN DE DIOS CUARTAS et al., 2019.
[173] JUAN DE DIOS CUARTAS, 2016A y 2016B.
[174] ARENILLAS MELÉNDEZ, 2016.
[175] ARCE, 2017.

1.6 Conclusiones del capítulo

Por todo lo anterior, la musicología histórica anterior a Kerman y sustentada en la partitura no consideraba la música popular como objeto, esto es comprensible a la vista de la musicología con métodos de investigación, discurso y validación dentro de la academia.[176] En este sentido, desde la teoría del discurso multimodal y los estudios sobre música popular se elaboran preguntas, se hallan respuestas, se descubren relaciones y experimentan con métodos de análisis que dan salida a los cuestionamientos que pueden partir desde varios ángulos: la industria cultural, los géneros musicales, su impacto social, comercial e ideológico, relaciones y contextos. Se estudia una música que se consume de forma directa o indirecta en el día a día, que se aleja del ritual casi sagrado de la sala de concierto, una música de uso cotidiano.

Frente a esto, el investigador que se anega en la música popular aporta dentro de una polifonía discursiva e investigativa que está en permanente reelaboración, confrontación y análisis. Por ejemplo, una aproximación a la música tropical no pretende ser legitimadora, ni tampoco presentarse como única; por el contrario, se busca ofrecer una visión y abrir horizontes para generar más preguntas.

Estudiar la música popular desde la producción discográfica revela el entramado de individuos que trabajan en una línea de producción. La diferencia con la música docta viene desde distintos ángulos, siendo uno de estos la visión de la musicología tradicional la partitura como soporte nos "comunicaba" directamente con "el alma" o "la esencia" musical del compositor. En el caso del fonograma, el resultado sonoro involucra una interrelación de personas con un fin económico determinado y, por ende, desde la concepción romántica de la música erudita, no es arte porque no lleva un fin desinteresado en sí mismo.[177] Todos los aspectos señalados antes son posibles de estudiar desde la teoría del discurso multimodal y la música popular para comprender el desarrollo, auge e impacto de Xavier Cugat desde el ámbito discográfico.

[176] KERMAN, 1985. Cfr. DÍAZ, 2011: 206-207.

[177] Esta aproximación debe incluir las connotaciones en torno a los distintos discursos narrativos que puedan ser abordados dentro de un texto determinado: "La música popular necesita del desarrollo de un análisis de géneros específico, abierto a una clasificación que considere el modo en que diferentes formas de música popular usan distintas estructuras narrativas, conforman sus propios modelos de identidad y articulan diferentes emociones". En FRITH, 2001: 430.

CAPÍTULO 2

FLUJOS MUSICALES:
MIGRACIÓN Y ARRAIGO DE LA MÚSICA LATINA
EN ESTADOS UNIDOS

2.0 Introducción

En los siguientes párrafos se presentan algunos aspectos del contexto histórico y social en el cual se desarrollaron las grandes bandas entre las cuales se encuentra la liderada por Xavier Cugat. Se realiza una retrospectiva sociohistórica de los géneros musicales del Caribe y que constituyeron parte de la música que grabó Cugat. Se diserta sobre los conceptos de sincretismo, hibridación, mestizaje y transculturación; conceptos que, si bien merecen un estudio en profundidad, el mismo escapa a la delimitación del presente trabajo. Asimismo, se ha elaborado la relación entre música popular, los procesos migratorios y las industrias culturales en América Latina y Estados Unidos. Se ofrece un panorama histórico y del acontecer musical de Nueva York hasta finales de los años treinta en el cual se muestra el contexto en el que aparece el Cugat público en medio del auge de lo tropical y lo exótico.

2.1 Retrospectiva sociohistórica

Los distintos procesos internos a nivel social y político que se vivieron en la región del Caribe a lo largo del siglo XVIII y principios del siglo XX condujeron a la metamorfosis de los territorios geopolíticos y a la construcción de los elementos estilísticos que conforman los distintos géneros musicales del Caribe.[178] Por su parte, Manuel considera que el siglo XIX fue el período de consolidación de los asentamientos urbanos en el Caribe lo que permitió que en las distintas clases sociales la habanera y la contradanza formasen parte de las prácticas corporales de una época,[179] géneros que se mezclaron con elementos africanos durante la época colonial, como lo atestiguan estudios de Abreu y Bernard.[180]

El proceso de mezcla de los ritmos en el Caribe fue gradual, la presencia del minué, el vals y la contradanza fueron parte del sustrato de los ritmos en su proceso de mezcla. Sincretismo y mestizaje son dos conceptos constantes en las ciencias sociales para categorizar el producto cultural de la sociedad latinoamericana. Sin embargo, otro concepto frecuente es el de hibridación en el que se conjugan, dentro de una organización social, una combinación de prácticas sociales que generan otras nuevas.[181] Por ejemplo, la hibridación de la contradanza en Haití se dio por la imitación de las personas

[178] Cfr. OROZCO, 2021; MANUEL, 2009A: 32-35; HUTCHINSON, 2010: 181-188. PRADO MARAVILLA, 2014; HUTCHINSON, 2011: 245. ABREU, 2015B: 1-28; RECASENS, 2010: 16.
[179] MANUEL, 2009A: 156-157.
[180] ABREU, 2015A; BERNARD, 2009.
[181] RECASENS, 2010: 17. BÉHAGUE: 2006.

esclavizadas de la música y bailes de sus amos blancos.[182] A esto se suma la presencia de elementos y rasgos de la cultura española que fue ambivalente a lo largo del siglo XIX, época en la cual se definió una cultura propia, local y criolla que sentó las bases del nacionalismo en la región, en la cual se resaltan los rasgos culturales producto de la mezcla interracial y que es, a fin de cuentas, un elemento determinante en cuanto a la identidad cultural de la región.[183]

2.1.1 Sincretismo

Prado Maravilla define sincretismo como las "manifestaciones que se modifican a lo largo de un periodo de tiempo determinado que se mezclan con elementos foráneos o internos y generan una hibridación".[184] El mismo autor, ofrece un panorama en torno al mestizaje, concepto de carácter antropológico y social que se utiliza también para la música:

> En el caso latinoamericano la fusión fue triple: española, aborigen y negra; esta última debida al resultado de los barcos cargados de esclavos que llegaban al Caribe procedentes de África. De esta forma, si el sincretismo fue el resultado de dos encuentros culturales, el mestizaje vino a ser el producto inesperado de las relaciones físicas que establecieron los tres grupos aludidos. La llegada de los esclavos africanos vino a complicar la alquimia genética dando origen a una gran variedad de posibilidades que genéricamente, fueron bautizadas con el nombre de "ladinos". Las autoridades españolas trataron en vano de frenar el proceso promulgando leyes de segregación residencial al dividir los pueblos y ciudades en barrios exclusivos para cada uno de estos grupos, llegándose a fundar nuevos asentamientos con el fin de ubicar de forma exclusiva a los mestizos, a los mulatos, a los zambos o a los negros.[185]

El sincretismo fue un lento proceso, en el cual, las prácticas culturales combinaron ciertos rasgos estilísticos que prevalecieron unos por encima de otros. A estos rasgos, se debe destacar que hay una permanencia en las distintas localidades y territorios donde se produce. Al respecto Recasens afirma que:

> Las culturas van absorbiendo influencias exteriores y revigorizando sus prácticas interiores con diversos grados de profundidad, dando cierta continuidad a las tradiciones locales y demarcando los límites que definen lo propio y lo ajeno, lo de unos y lo de otros.[186]

La demarcación territorial, con su distancia en lo social y cultural, es traspasada por la mezcla de culturas. Este proceso, que fue largo y complejo en el contexto

[182] MANUEL, 2009B: 158.
[183] Ibíd.: 177.
[184] PRADO MARAVILLA, 2014: 3.
[185] Ibíd.: 101-102.
[186] RECASENS, 2010: 15.

latinoamericano, condujo a la elaboración de nuevos constructos en el imaginario de un colectivo. Siguiendo esta línea, Recasens establece que:

> En el proceso de fijación de los límites que caracterizan una cultura se superponen procesos de altísima complejidad y fuerte tensión étnica e histórica que permiten la transculturización de bienes simbólicos desde un sitio a otro[187].

Dentro del contorno social donde se produce el sincretismo, los distintos complejos humanos elaboran la música de la cotidianidad a través de nuevos valores simbólicos en la construcción social de ese imaginario. Expresa Recasens que: la música "produce significados que poseen valores (disímiles) para distintos grupos humanos que nos transportan a espacios y lugares que renuevan lo que conocemos con nuestros sentidos".[188]

Establece el autor, que sincretismo es la "compenetración de creencias (íconos, ritos y prácticas) o símbolos (tradicionales)".[189] Desde este aspecto, queda claro la importancia de la mezcla étnica en el conjunto sociocultural. Pero el sincretismo es entendido también como un proceso tangible en el que se elaboran productos e intangible en la elaboración de un constructo lingüístico y semántico, este último es fundamental para la creación de identidades. En este sentido, Eli aclara que:

> Se transitó por un proceso de sincretismo de funciones sociales que dio lugar a formas de comunicación hablada, musical y plástica, las cuales participaron en diversas acciones de la vida pasando del espacio productivo al doméstico, de la diversión a la religión.[190]

Expresa González que el proceso de sincretismo afectó a los tres grupos que hacían vida en la América colonial, esto determinaría el proceso de ajuste y asentimiento de aquellas prácticas cultural de origen africano, indígena e incluso interterritorial, dando origen a expresiones hibridas en el ámbito cultural.[191]

Es importante comprender el por qué y el cómo, los distintos elementos de hibridación musical conformaron una herramienta esencial en la conformación de las personalidades culturales y musicales de cada región de América Latina. En palabras de Madrid, tomar en consideración los elementos políticos en el ámbito de la música permite

[187] Ibíd.
[188] Ibíd.
[189] Ibíd.
[190] ELI, 2010: 104.
[191] GONZÁLEZ, 2010: 208.

"poner de manifiesto las luchas de poder que informan los usos sociales y culturales de este arte".[192]

En base a lo antes descrito, los distintos procesos que dieron como resultado una hibridación musical, están tipificadas, en primera instancia, en las manifestaciones folklóricas de carácter criollo, en las cuales, se percibe la mezcla de las distintas culturas. Este producto criollo no es exclusivo de un solo estilo musical, pues se encontrará una representación de hibridación musical en otras tendencias musicales procedentes del ámbito de la música popular urbana. La generación de estos nuevos ritmos y estilos son consecuencia de la estructuración de una identidad latinoamericana, en la cual confluyen las distintas culturas.

Al respecto, Madrid indica que:

> Estos imaginarios sonoros fueron el resultado de una compleja relación entre los deseos de pertenencia cosmopolita de las élites latinoamericanas y la presencia de comunidades indígenas y negras que, aunque marginadas, se ofrecían como emblemas de autenticidad popular para validar discursos de identidad nacional.[193]

El autor teoriza sobre la posibilidad de que los elementos africanos e indígenas hubieran sido incorporados como una estrategia política para fomentar el sentido de pertenencia en las distintas etnias y subculturas que compartían territorios, "mientras se las relegaba al olvido en la realidad de la vida cotidiana dentro de ese estado nación".[194]

El concepto de lo sincrético anteriormente expuesto,[195] cobra un valor significativo en Deva, quien lo define como "el encuentro entre dos sistemas musicales cuyo resultado es un nuevo híbrido de estilo musical"[196]. La autora identifica que los distintos elementos contienen su identidad y, en consecuencia, son reconocibles, pero al mismo tiempo, comparten características esenciales entre sí. Sin embargo, es raro encontrar un caso de fusión en el cual ambos lenguajes han sido mantenidos con igual equilibrio o proporción, siendo en el sincretismo la convergencia de ambas visiones de mundo y por ende musicales.

---

[192] MADRID, 2010: 230.
[193] Ibíd.: 229.
[194] Ibíd.
[195] Véase también: ABREU, 2015; RECASENS, 2010; GRUZINSKI, 2000; WADE, 2000.
[196] Original en inglés: "Musical syncretism occurs when the encounter between two musical systems results in a new hybridstyle", traducción del autor.

2.1.2 Mestizaje

Gruzinski estudió el mestizaje en América Latina desde el momento de la colonización. El autor asegura que las múltiples realidades de aquella época, permitieron una nueva configuración de la realidad cultural del momento. En este sentido, el autor presenta dos líneas fundamentales para comprender el proceso de mestizaje en América. En primer lugar, apela al choque cultural entre el hombre europeo y nativos. En segunda instancia, al intento de los conquistadores en reproducir las estructuras sociales, políticas y culturales del modelo europeo en la sociedad americana. A partir de esto, Gruzinski no usa los tradicionales términos conocidos como identidad o cultura, términos muy en boga en el ámbito de los estudios culturales o de la antropología; plantea, por el contrario, que el proceso de mestizaje en América fue complejo y peculiar, lo cual redundó en la estructura y personalidad de la sociedad en América Latina. Gruzinski presenta la situación de destrucción sistemática a la cual fueron sometidas las sociedades nativas de América, que trajo de suyo, además de la consabida desaparición étnica y territorial, la desaparición de la visión de mundo del nativo americano. Sin embargo, el autor también deja claro que el descubrir esta situación conllevará a la siguiente generación de españoles nacidos en América a repensarse como americanos.[197]

Sustentando esto, Jiménez Molina —parafraseado a Stuart Hall—, considera que existió una brecha durante el proceso de conquista, lo que incentivó un proceso de reafirmación y negación que se sostendría a través del ejercicio del poder y trastocaría la visión de mundo del hombre dominado:

> En este intento, la 'etnicidad', reservada y atribuida exclusivamente a los 'Otros' –salvajes y extraños-, fue expulsada del corpus de la modernidad europea-occidental y cimentó una ontología jerárquica que pretendía legitimar un orden específico de diferenciación a través de los mecanismos de otredad, alteridad y exclusión.[198]

Un intento en comprender la visión de mundo al inicio de la sociedad colonial, lo presentó Gruzinski, quien estableció que, en aquel momento, hubo una pérdida de referencias contextuales, tanto por el lado del hombre europeo como de los nativos. Esta situación generó la yuxtaposición de los elementos indígenas, africanos y europeos. Se establecieron cercanías en un contexto marcado por la perplejidad del distanciamiento de los distintos mundos y de sus referencias culturales. El autor establece que la forma de la

[197] GRUZINSKY, 2000.
[198] JIMENEZ MOLINA, 2017: 13.

sociedad colonial de esta época, era un conglomerado donde se perfilaba el mestizaje como una nueva manera de comprender la realidad, un proceso que afectó a todos por igual, una situación compleja, confusa y sin orientación real, cuyo objetivo fundamental era la lucha por la sobrevivencia, por lo cual, el proceso de adaptación trajo como consecuencia, que los grupos interrelacionados estuvieran obligados a integrarse entre sí, desechando, por parte del lado colonizador, la visión integradora universal del imperio español.[199]

La visión del imperio español en tierras americanas va más allá del valor intrínseco del hombre blanco-europeo, sino que además de las poblaciones y civilizaciones amerindias que existían para la época, se une la población traída de África, la cual trajo consigo sus rasgos distintivos de identidad, en este sentido. Al respecto, Eli expresa que "sin embargo, estrechas fusiones y síntesis intraétnicas e interétnicas, y la reproducción de la propia población nacida en América generaron la aparición de nuevos rasgos étnicos".[200]

Como se establecerá en los siguientes párrafos, el establecimiento y "aparición" de estos "nuevos rasgos étnicos" trajo de suyo una cultura hibrida, la cual, en el contexto particular de la música de Cugat, generó un repertorio rico en ritmos, armonía, tratamiento melódico, orquestación y, sobre todo, un fenómeno de cultura de masas de fuerte impacto.

Para Wade en el contexto colonial, el valor social de un individuo a través de su origen étnico, se desvirtuó a partir de otras características definitorias, como el acta de pureza de sangre, el color de la piel, la ocupación, lugar de nacimiento, entre otros. Aquí comienza la categorización del individuo dentro de la sociedad colonial, como un asunto negociable, lo cual fue permitido a raíz de elementos biológicos, sociales, económicos y legales. La sociedad latinoamericana y su sincretismo cultural y racial están en plena ebullición. A simple vista, durante años la visión antropológica y cultural del proceso colonial y de las clases sociales de la época, han tratado de presentar a las culturas protagonistas como separadas entre sí, cuando en la práctica, la mezcla cultural fue de proporciones gigantescas en la asimilación de estos elementos.[201] Gruzinski define esta mezcla como un híbrido "indo-afro-europeo", un mestizaje que reconfigura las nuevas prácticas sociales y culturales que se reflejan en las prácticas musicales.[202]

[199] GRUZINSKY, 2000.
[200] ELI, 2010: 173.
[201] WADE, 2000.
[202] GRUZINSKI, 2000: 98.

Al igual que el concepto de sincretismo, el concepto de mestizaje trae de suyo el contenido de mezcla étnica, el cual es indispensable para generar una cultura híbrida. Recasens, presenta el concepto de mestizaje como la "mezcla interétnica, combinación de razas o 'fusión genética' producida dentro del espacio común de las culturas, incluyendo en ello los conflictos sociales asociados a dicha mezcla".[203]

La era colonial en América fue compleja, no solo por las condiciones económicas y políticas en la cual se dio, sino también, en el encuentro cultural de todo el conglomerado humano que se enfrentó entre sí, no sólo en la práctica y ejercicio de la fuerza a través de la guerra y procesos de sumisión, sino también en los tiempos de paz cuando se entrelazaban las distintas visiones de mundo, prácticas sociales, creencias y costumbres.

De acuerdo a esto, Eli presenta el germen de lo que ha denominado la "idiosincrasia americana":

> En un entorno de identidad compartida entre los grupos autóctonos y los que ocuparon el área tras la conquista y la colonización –fundamentalmente los de ascendencia europea y africana-, se impusieron normas de conducta y actitudes ante el mundo exterior, en un proceso que se ha determinado de modo general idiosincrasia americana.[204]

El conglomerado social y cultural es el resultado del proceso de colonización como "idiosincrasia americana". Se define al hombre americano como producto cultural, de prácticas sociales y religiosas derivado del mestizaje, sincretismo e hibridación, con particulares rasgos.

2.1.3 Hibridación

Sincretismo y mestizaje son dos conceptos constantes en las ciencias sociales, que categorizan el producto social y cultural de la sociedad latinoamericana. Sin embargo, otro concepto, que aparece con frecuencia, es el de hibridación. Recasens es el "conjunto de procesos en el que estructuras o prácticas sociales preexistentes se combinan con otras para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas redefinidas".[205] Queda en evidencia que los tres conceptos hacen referencia a una mezcla étnica y cultural, que conlleva a una nueva práctica cultural y que enriquece el imaginario de una sociedad.

[203] RECASENS, 2010: 16.
[204] ELI, 2010: 173.
[205] RECASENS, 2010: 16.

En el aspecto musical, el mismo autor brinda un ejemplo sobre las prácticas culturales que son consecuencia de la hibridación:

> Lo diferente se vuelve 'igual' y lo igual 'diferente' apareciendo fusiones de elementos tradicionales y modernos (como, por ejemplo, las gastronomías nacionales latinoamericanas o los géneros musicales que combinan estilos), así como nexos entre lo local y lo global (como ciertas danzas latinoamericanas mundializadas durante el siglo XX).[206]

Recasens toma como punto de partida la fusión de las tradiciones y costumbres, mezclados en el contexto contemporáneo. Pero, a pesar de fijar como fecha el siglo XX, las manifestaciones artísticas, sean estas utilitarias o no, venían desenvolviéndose paulatinamente en el complejo e intrincado mundo social de la cultura americana.

Es así, como durante el siglo XIX y después de haberse afianzada las independencias en las colonias americanas, se irá estableciendo un gusto desde el modelo de la cultura europea hacia un modelo de marcada identidad local. Siguiendo esta línea, Madrid indica que:

> Dichas obras reflejan el gusto de las élites melómanas latinoamericanas de fin de siglo por la música europea en general y por la ópera italiana en particular, e introducen elementos locales (historias, personajes y, en ocasiones, material temático extraído de las tradiciones musicales folklóricas) sólo como un intento de generar un color nativo.[207]

Autores de lengua anglosajona, han preferido acuñar los términos de mestizaje, sincretismo e hibridación en una solo palabra: criollización.[208] Manuel cataloga el surgimiento de un mundo nuevo de significados y objetos de carácter cultural, social y cotidiano en donde dos culturas ajenas la una de la otra, se encuentran en un territorio que no les pertenece. "Esto crea un nuevo elemento cultural, un lenguaje o un estilo musical que nuevo que irá llevando su propia vida".[209]

Manuel describe la hibridación de la música del Caribe, como "un complejo proceso que no solo sucedió y estuvo condicionado por la interacción social de los grupos sociales".[210] El autor hace uso del término deculturación, concepto "en la cual una o más de las comunidades en cuestión pierde algo de su cultura tradicional".[211]

---

[206] Ibíd.: 17.
[207] MADRID, 2010: 229.
[208] Este término ha sido asimilado en los estudios culturales. Véase, entre otros: HUTCHINSON, 2011; MALCOMSON, 2011; ROSEFIELD, 2002.
[209] MANUEL, 2009.
[210] Ibíd.
[211] Ibíd.

En este sentido, en la música latina de Cugat se aprecia una pérdida de los rasgos ibéricos, en pro de los ritmos afrocaribeños y criollos, que se transformaron con el tiempo.

2.1.4 Hibridación a través de la transculturización y aculturización

Lo antes presentado, invita a definir otros términos como transculturización y aculturación, voces de amplio bagaje en el área de la antropología. Para Deva, el concepto transculturización es definido como la "compleja interrelación e integración de dos o más culturas".[212] La definición de la autora, hace referencia al resultado de la mezcla, al proceso de solidificación y decantación de los distintos elementos musicales, como la armonía, los ritmos, la textura, el timbre e incluso los intervalos. Para reforzar el concepto de aculturación, la autora establece que es una forma de transculturización, solo que, en este caso, inciden los distintos procesos de coacción política y los procedimientos en torno a la dominación colonial. Citando a Knust,[213] la autora expresa que la aculturación es el resultado híbrido de elementos musicales externos.

Para Deva, el campo de acción del concepto de transculturización es amplio, pues dicho concepto, incluye las ideas de aculturación, occidentalización, sincretismo, adición de culturas foráneas e imposición de clase. En el espectro de la música, la investigadora considera que se deben incluir los términos de revitalización, abandono y empobrecimiento. Dichos conceptos marcan sin lugar a dudas, tanto los aspectos positivos y negativos en los distintos elementos musicales en medio de un proceso de transculturización.

Expresa Waxer que, en general, cuando se utiliza el término de transculturización, los etnomusicólogos hacen énfasis en cómo los elementos de una cultura permanecen y cómo son cambiados.[214] Al respecto, las distintas maneras de cómo el sonido, los ritmos y los timbres se transformaron tienen trascendencia en el ámbito geográfico, en las diferentes prácticas sociales, en los flujos migratorios y con la presencia de la radio y la industria discográfica. Las prácticas culturales al cambiar de escenario se sumergen en distintas tradiciones, diferentes sonidos, nuevas texturas e instrumentos que fluyen en la misma medida en que se desenvuelve el conjunto humano. Las diferentes

[212] DEVA, 2000.
[213] Jaap Knust (1891-1960) fue un etnomusicólogo holandés a quien se le considera acuñó el término etno-musicología.
[214] WAXER, 1994: 140.

fuerzas que participan en el marco de la relación entre los medios de producción y el consumidor, adoptan de manera apropiada o no, aspectos que permiten la consolidación de una práctica cultural determinada y que se define en la transculturización.

La aculturación en la música, para Deva, es producto de la acción directa de un elemento foráneo dentro de una cultura determinada.[215] No obstante, y a pesar de que la autora establece la terminología en función del impacto de la música occidental en las culturas no occidentales, estos conceptos se plantean en el presente trabajo, pues un planteamiento que surge desde el seno del problema investigado es la influencia de la música del Caribe dentro del jazz y del mundo de las grandes bandas en Estados Unidos. Volviendo al pensamiento de la autora, la aculturación produce una "síntesis musical intercultural",[216] que da como resultado la asimilación de unos elementos en otros dentro de una cultura.[217]

Al respecto, se deben definir cuáles son las características esenciales que permanecen o se modifican a nivel musical. Si bien, el punto inicial es el análisis de la armonía, tonalidad, modalidad ritmo y medida métrica, se debe incluir la instrumentación, afinación y notaciones con respecto a la música. La aculturación produce una antítesis, que conlleva a una nueva síntesis, por ende, la cultura que predomina subordina a otra, ejerce un impacto que se aprecia en los cambios de estilos, formas, ritmos e intervalos.[218]

Por ejemplo, Deva estudia la música jazz en Norteamérica como resultado de la trata de esclavos a través del Océano Atlántico. Puntualiza la autora, que el movimiento migratorio que se produjo en la región del Caribe, permitió el desarrollo de elementos sincréticos afroamericano y afrocaribeño; de acuerdo a Deva se produce la aculturización de la cultura negra afectando de manera amplia los distintos grupos étnicos de la región.[219]

Por ejemplo, la música que grabó Cugat en los discos: *Xavier Cugat and His Orchestra* (1958) y *Viva Cugat!* (1961), ofrecen una idea bastante clara del fenómeno de hibridación al recrear, con el característico *background* de la música latina, armonías y un tratamiento orquestal de la música jazz norteamericana de aquellos años. Se debe destacar la contraparte de este tipo de producciones, como por ejemplo la serie de discos donde Jackie Gleason presentó, tales como *Music, Matinis and Memories* (1954) o *The Torch with Blue Flame* (1954), los cuales presentan un tratamiento tradicional e inclusive

[215] DEVA, 2000.
[216] En inglés *intercultural musical synthesis*.
[217] DEVA, 2000.
[218] MOORE, 2012; DEVA, 2000.
[219] Ibíd.

conservador, en torno a la música jazz, libre de tratamientos armónicos complejos o disonantes y sobre todo puro y libre de elementos afrocaribeños. Es por ello que Deva usa el concepto de adición cultural, en donde lo más significativo es cuando una cultura toma elementos de otra y los superpone; es decir, no hay una fusión o relevancia de un estilo sobre otro, se yuxtaponen los distintos elementos.

Hay otros conceptos relacionados con la transculturización y la aculturación, como lo son: revitalización, abandono y empobrecimiento. Para Deva, la revitalización es cuando ciertos géneros desaparecen y cobran vida en otros contextos, por ejemplo, la música del altiplano peruano es hoy en día ejecutada por estudiantes de jazz del Conservatorio de Boston. Como abandono, aquellas prácticas que caen en desuso, en la sociedad moderna, dicho fenómeno se presenta en las transiciones generacionales.[220] La autora ejemplifica el caso del abandono como un genocidio; sin embargo, otro de este último caso se dio en América Latina cuando en los años cincuenta el bolero fue cediendo terreno al rock and roll, es decir, abandono como práctica que se deja de realizar para asumir otras prácticas. Para concepto de empobrecimiento, la autora define que la continuidad de un patrón, la simplificación de un elemento o la reducción de los mismos, afectan negativamente en el ámbito cultural.

Por su parte, Frith tomó en cuenta a la música inmerso dentro del mundo de la cultura y abordó los aspectos de sincretismo, hibridación y mestizaje, pero llevados al ámbito de la música popular. Frith elaboró cuatro criterios desde las funciones sociales de la música. Este autor, si bien expone los argumentos para enfrentar los aspectos concernientes a las estéticas de la música popular, su aporte es esencial pues al existir una representación de un hecho sincrético, trae de suyo los factores de identidad, de relación emocional, el aspecto de la memoria colectiva y el concepto de "posesión" de la música.[221]

En este sentido, para Ortiz la transculturización es la interrelación, integración y contacto entre dos o más culturas.[222] Los distintos rasgos de la cultura local se asimilaron en las generaciones siguientes en lo cotidiano. En el caso de la región del Caribe, se perpetuó desde la segunda mitad del siglo XIX la música y costumbres criollas como propias de la vida cotidiana, privada y social de la burguesía. Posteriormente, al desarrollarse la industria del entretenimiento, la hibridación de elementos musicales

[220] Cfr. MAFFESOLI, 2021; FRITH, 2001.
[221] FRITH, 2001.
[222] ORTIZ, 1975: 11-22. Véase DEVA: 2000.

permitió la normalización de los ritos sociales alrededor de la música caribeña.[223] Para Recasens y Wade, este proceso se dio a la par de los movimientos migratorios transatlánticos y regionales, con la mezcla étnica dentro de un territorio común a distintas culturas.[224]

Un ejemplo, en el que coinciden Desroches, Torres, Madrid y Moore, es el de la contradanza en el Caribe español, la cual tomó elementos de origen hispánico y francés, en cuanto a forma y estilo, pero se modificó en el nuevo contexto intercultural, con nuevos pasos de baile y variaciones en el sustrato rítmico.[225] Quintero Rivera menciona que, como estrategia de control, los esclavistas mezclaron a las distintas etnias africanas para evitar que se comunicasen entre ellas; al no poseer una lengua en común, se evitaban insurrecciones de la "mercancía" durante el traslado a América.[226] Si bien esto impidió la sublevación de las personas esclavizadas por un margen de tiempo,[227] también abrió el camino para la mezcla de ritmos ancestrales de cada región del África; es por ello que se ha denominado como ritmos "afrocaribeños" aquellos cuyo lugar de origen tenga su mezcla y procedencia en la región geográfica antes mencionada.[228]

Para Manuel, la danza fue esencial en la vida social y recreativa del Caribe, por ende, la música era un *continuum* ininterrumpido a lo largo del siglo XIX, que se enriqueció con la afluencia de viajeros e inmigrantes. Las distintas etnias adaptaron elementos de una cultura a otra, especialmente en lo social y religioso, de esta manera, la presencia africana contribuyó a la adopción de elementos que se expresan en la música y en las coreografías.[229]

2.1.5 Breve arqueología de los géneros latinos

Para Roberts, a lo largo del siglo XIX y en los primeros años del siglo XX la habanera jugó un rol fundamental en la construcción de los ritmos tropicales. Su inmediato antecesor fue la contradanza de origen europeo, y que teniendo un largo recorrido por la Europa de los siglos XVI y XVII llegó a América afincándose en Haití a través de la

[223] MANUEL: 2009A: 177; GRUZINSKI, 2000: 233.
[224] RECASENS, 2010: 16. WADE, 2000: 41-50.
[225] MANUEL, 2009B: 184-212.
[226] QUINTERO RIVERA, 2007: 83-84.
[227] Nótese que las primeras insurrecciones en las colonias surgen cien años después de consolidadas las mismas, época en que los idiomas francés, portugués, inglés y español ya eran de uso común entre los esclavos.
[228] Cfr. DESROCHES, 2014; MADRID y MOORE, 2013; TORRES, 2001.
[229] MANUEL, 2009A: 157-158.

contraparte francesa de las colonias. La incorporación de los ritmos africanos se hizo de forma gradual y llegó a ser diluida su forma primigenia hasta llegar a la consolidación de células rítmicas definitivas y estilísticas como el cinquillo y el sesquiáltero.[230] La contradanza y la habanera tienen en común algunos ritmos y estructuras que se asimilarán a lo largo de la producción discográfica de Cugat.

Para Recasens y Jiménez Molina, el sincretismo y el mestizaje involucraron un proceso lento dentro de las prácticas culturales, esto trajo de suyo, la hibridación de rasgos estilísticos que pueden prevalecer por encima de otros. Este proceso lo padeció la contradanza en el Caribe en la fusión de elementos distintivos entre sí. En la contradanza confluyen las culturas europeas y africanas. Igualmente, durante el surgimiento y evolución de la identidad y la cultura caribeña, la criollización de la música fue un complejo proceso en el que se involucraron los diversos rasgos de la pluralidad cultural de la región.[231] Para Manuel, fue indiscutible que el proceso de lo criollo ocurrió más o menos de forma similar y variaba en función de los contextos.[232]

Para Manuel y Malcomson, un ejemplo elocuente lo fue el caos durante la Revolución haitiana, hubo un éxodo de la población blanca asentada en Haití junto con sus esclavos. En esta migración, también estuvieron esclavos libres y mulatos que abandonaron la isla, encontrando refugio a lo largo de los distintos asentamientos franceses en el Caribe, en el Oriente de Cuba y en otros casos en Nueva Orleans.[233] Esta mano de obra se dedicó a las labores de explotación del cultivo del café, del cacao y del algodón, en algunos casos se dedicaron también al comercio. Y como es evidente, con la migración humana se trasplantaron las costumbres y tradiciones musicales que pertenecían a la sociedad de la época.[234]

Carpentier establece que posterior al proceso migratorio que se dio en el oriente de Cuba, se inició la costumbre de veladas musicales por parte de los terratenientes de los cultivos, en donde participaban músicos negros. Explica este autor que se representaban comedias, óperas y existía la conformación instrumental de ensambles de cámara.[235] El carácter cultural del Caribe es permeable, en algunos casos no existen límites al momento

[230] ROBERTS, 1979: 5-6.
[231] RECASENS, 2010: 15; JIMÉNEZ MOLINA, 2017: 72-75.
[232] MANUEL, 2009B: 34.
[233] Véase el trabajo de CORTI, 2021.
[234] Ibíd.: 51-52. MANUEL, 1985: 250-255; MALCOMSON, 2011.
[235] CARPENTIER, 1988: 125.

de producirse los fenómenos de hibridación, mestizaje y sincretismo, ya que los mismos se manifiestan abiertamente en el marco de las culturas locales.[236]

Quintero Rivera[237] afirma que, en el proceso de colonización del Caribe, se complejizaron los aspectos interraciales, la región fue "un lugar de dramáticos *encuentros* interétnicos y *traslados* de población, donde se experimentaron, por primera vez, muchas tecnologías y procesos comerciales".[238] Es evidente que estos ensayos estuvieron aunados a la sobrevivencia en la que se encontraron tres culturas, cada una enfrentada y obligada a subsistir junto con la otra, siendo los elementos culturales un factor posterior para la definición de identidades del colectivo-nación. Considera este autor que a pesar de la diversidad idiomática, las distancias culturales, sociales y religiosas, el elemento festivo y las características aunadas a esto como la danza y la música, fueron rasgos distintivos prácticamente desde el principio del proceso de mestizaje.[239] Todo un largo proceso en torno al fenómeno sociocultural que se produjo en América Latina y especialmente en el caso del Caribe encuentra, a juicio de Quintero Rivera, un punto en donde todos convergen: la música, el baile y el canto. Comenzando como prácticas culturales propias de un grupo étnico, la situación de convivencia en la cual los habitantes del Caribe se encontraron para aquel entonces permitió el sincretismo desde el punto de vista religioso y la hibridación de los elementos culturales, en el que la música jugó un papel preponderante para la construcción tanto de una identidad colectiva como de un imaginario a nivel mundial.

Para Hutchinson, el acercamiento de estas manifestaciones artísticas dentro del contexto de la geopolítica, marcó un punto de avanzada en los estudios de los bailes tropicales como géneros musicales. Si bien en algunos países las danzas conformaron parte del acervo cultural producto de la criollización de la cultura, la posterior comercialización de los distintos géneros híbridos, como el chachachá y el mambo, permitió una aproximación de las mismas como manifestaciones de las culturas populares urbanas.[240]

Hutchinson acuña el término "transnacionalismo" para referirse a la interacción de elementos de la danza europea, indígena y africana en un contexto determinado. La autora piensa además como algo esencial considerar los procesos que resultaron de la

[236] MANUEL, 2009A: 101.
[237] QUINTERO RIVERA, 2005: 13.
[238] Destacados en el original. Ibíd.: 14.
[239] QUINTERO RIVERA, 2005:14.
[240] HUTCHINSON, 2009: 378.

migración regional, en donde las distintas comunidades aportan elementos y rasgos distintivos que se han de hibridar. Estos aspectos, aunados al auge de las tecnologías en beneficio del entretenimiento, incentivaron la difusión de la música tropical más allá de las fronteras territoriales para convertirse en géneros musicales y bailables que se asentaron dentro del imaginario social y cultural de otras sociedades.[241]

Estos elementos determinan las construcciones identitarias de una etnia. El resultado del proceso de hibridación presente en la cultura latinoamericana, sobrepasa los límites convencionales de la cultura occidental en propuestas estéticas y derivaciones sonoras. De acuerdo a Pacini Hernández, este fenómeno se produjo en la región del Caribe primero durante la colonización y luego, a través de las migraciones internas. En el siglo XX llega a Estados Unidos y la industria cultural lo asimila como práctica societaria.[242] La migración incluye el proceso de reunificación familiar que permite que las prácticas culturales tengan continuidad; es decir, se produce un arraigo desde el desarraigo, por lo menos a nivel geográfico.

Estados Unidos funcionó como un receptor y, al mismo tiempo, como un transformador y catalizador de los géneros musicales procedentes de América Latina y el Caribe. No solo brindaba una 'nacionalidad' a las nuevas generaciones de latinos que nacen y crecen allí, sino que, al mismo tiempo, estructura un patrón de lo que ha de ser la identidad y el imaginario —en especial en lo referente a las prácticas culturales y artísticas—, lo que desemboca en un fenómeno cultural que no hubiese sido posible alcanzar en otras latitudes. El público estadounidense se convirtió en consumidor de la música de carácter tropical y exótica, de origen 'latino', generando códigos de pertenencia y proyección a nivel mundial.[243]

Para García Canclini, este arraigo dentro de las prácticas culturales de los caribeños está asociado con el hogar primigenio y es explotado comercialmente en la reiterada evocación del país de origen.[244] Hay una visión y una nostalgia que, paradójicamente, está llena de alegría y sabor en su música. Para los estudiosos angloparlantes, la música caribeña ofrece una oportunidad de entender estas condiciones de paradoja y diversidad que se producen en una sociedad como la norteamericana a partir de los asentamientos de los inmigrantes. Sostiene Pacini Hernández que, los hijos de

[241] Ibíd.: 386.
[242] Ibíd.: 384; PACINI HERNÁNDEZ, 2010: 11.
[243] Ibíd.
[244] Cfr. GARCÍA CANCLINI, 1989: 201.

inmigrantes tendrán la oportunidad de manejarse de forma bilingüe dentro de este contexto, lo que establecerá una simbiosis cultural que afianza las relaciones con el país de origen de los padres, el Caribe paradisíaco, y la ciudad norteamericana de origen, el enclave del hogar materno, el sitio de escucha de la música tropical. Estos aspectos son sensibles en especial a la diversa gama que ofrece una aproximación sobre la identidad racial.[245]

2.1.6 La noción de lo tropical en el diseño de un sonido latino

Expresa Sánchez que, la historia del proceso migratorio de latinos a Estados Unidos ha involucrado, desde su inicio, elementos económicos y sociales que se han producido en el seno de la sociedad estadounidense, como también las diversas propuestas artísticas y culturales que han surgido o se han desarrollado allí.[246] Por ser la industria cultural parte de la producción económica de los Estados Unidos, las manifestaciones musicales de carácter tropical y exótico hallaron un espacio formidable para su producción en masa y posterior comercialización. En este último aspecto, Sánchez indica:

> Ya en estos primeros años [1920-1930] se ponen de relieve algunas características de la industria de la música latina que se mantendrán intactas en décadas posteriores: su naturaleza segmentada y compartimentada; la necesidad de negociar las sensibilidades de audiencias distintas pero al mismo tiempo superpuestas; y, por último, la presencia de directivos con escaso contacto con la realidad de las comunidades cuyas músicas estaban comercializando.[247]

Las migraciones aunadas al crecimiento industrial de los medios de entretenimiento impactaron en los estilos y tradiciones musicales del país receptor. En el caso que nos atañe, la hibridación instrumental y estilística de las grandes bandas devino en la asimilación de los instrumentos afrocaribeños de percusión; estilos como el swing, el foxtrot y el jazz se hibridaron con la cumbia, el merengue, el son y la rumba.

Las maneras de cómo el sonido, los ritmos y los timbres se transformaron tuvo trascendencia en las prácticas sociales de los diferentes contextos. Ortiz y Waxer consideran que, al cambiar de escenario, las prácticas culturales se sumergieron en nuevas texturas e instrumentos que fluyeron en la misma medida en que se desenvolvía el conjunto humano. Las diversas fuerzas que participan en el marco de la relación entre los

[245] PACINI HERNÁNDEZ, 2010: 12.
[246] QUINTERO RIVERA, 2007: 83-93.
[247] SÁNCHEZ, 2011.

medios de producción y el consumidor adoptaron, de manera apropiada o no, aspectos que permitieron la consolidación de una práctica cultural que es definida como transculturización.[248]

Dependiendo del enfoque, definir "lo tropical" puede ser complejo. Desde el punto de vista de la música y el baile es definible por los contenidos estéticos y la carga cultural que conlleva. Aparicio y Chávez-Silverman, partiendo del contexto de hibridación, definen lo tropical a partir del imaginario en torno al mundo latino. Sin embargo, los autores amplían la perspectiva al tratar de establecer un "sistema de ficciones ideológicas que dominan dentro del contexto de la cultura anglo y europea", en torno al cual se dibuja un perfil definitorio de lo que es lo tropical.[249]

Desde esta visión, Aparicio y Chávez-Silverman establecen lo tropical como un *constructo* de la periferia, una metáfora creada para entender y comprender un género, construir una identidad o huella que pueda ser diseñada, producida, comercializada y consumida dentro de un contexto específico. Los autores instauran un ángulo definido en torno a los discursos hegemónicos y los marginales, consideran lo tropical y lo exótico como una representación del imaginario cultural, que además, está en medio de la alta cultura y la cultura de masas, esto plantea la redefinición de los espacios políticos, sociales y culturales desde donde se producen estos distintos fenómenos.[250]

Lo tropical y lo exótico en Cugat son expresiones de la cultura latinoamericana que va más allá, de la representación del Caribe y de lo latino. Es lo "hipercaribeño", como representación cultural de las expresiones dentro la industria cultural entre Latinoamérica y Estados Unidos.[251] Si bien se hace énfasis en la dominación discursiva de los géneros híbridos que se acentúan en Cuba, se debe destacar la importancia de República Dominicana y Puerto Rico en la construcción de un imaginario cultural sobre lo caribeño, así como México y Argentina en una cosmovisión de lo exótico en la figura del charro y el gaucho, respectivamente.[252]

La presencia de estos países dentro del circuito radiofónico de Norteamérica no fue casual. Desde los años veinte, los sellos disqueros de los Estados Unidos como Okeh, RCA Victor y Columbia, enviaron a sus ingenieros y equipos de grabación a esos países con la finalidad de grabar los principales géneros urbanos que se oía en esos países a

[248] ORTIZ, 1975: 154; WAXER, 1994: 140.
[249] APARICIO y CHÁVEZ-SILVERMAN, 1997.
[250] Ibíd.: 78.
[251] Ibíd.: 79.
[252] Cfr. HUTCHINSON, 2004: 115.

través de las emisiones radiales; posteriormente, se realizaba la promoción de estos artistas en los Estados Unidos para darlos a conocer a sus conciudadanos que habían emigrado.[253]

Nueva York, La Habana, Buenos Aires, Rio de Janeiro y México DF, como centros del entretenimiento, brindaban una plataforma profesional para el desarrollo de las orquestas, directores, compositores, arreglistas, músicos y bailarines que conformaron el imaginario en torno a la música tropical y exótica. La influencia latina en el contexto comercial y cultural de los Estados Unidos tuvo una fuerte presencia en la sociedad norteamericana. La variedad de géneros de la música, pone de manifiesto, las distintas aristas por donde pasaron los géneros latinos en los años treinta. Es incuestionable que las músicas surgidas en Argentina (tango), Brasil (samba), Cuba (son y rumba) y México (danzón y boleros) ejercieron la mayor influencia musical dentro del contexto de las industrias culturales en Norteamérica.[254]

En Nueva York se crea una nueva identidad en torno a lo latino y la producción de esta música obtiene éxito en los migrantes y en la sociedad que los recibe.[255] Estados Unidos fue un territorio de intercambio e hibridación de prácticas culturales, en donde el componente latinoamericano permitió la conformación de géneros de fácil comercialización y circulación.[256]

Cuba, como representación máxima de los géneros afrocaribeños, funcionó como receptor de los elementos estilísticos esenciales que dieron origen a su fama dentro del mundo de la música popular. Fue en Cuba en donde se asentaron las antenas repetidoras de radio que transmitieron información y música a una gran parte de América Latina y de los Estados Unidos. Triunfar en Cuba de cierta forma garantizaba triunfar en todo el continente o por lo menos, entrar por la puerta grande. El intercambio musical entre Cuba y Nueva York fusionó los ritmos afrocaribeños en un sonido particular. Además de las distintas imbricaciones musicales, el crecimiento económico de la Gran Manzana ofreció

[253] En esta época la RCA Víctor realizó grabaciones de las agrupaciones que hacían vida en las salas de baile de La Habana, México, Río de Janeiro y Buenos Aires. Posteriormente, la migración de músicos latinos a Nueva York promovió la aparición de orquestas estables en la Gran Manzana, aspecto que desarrollamos en este capítulo.
[254] NELSON, 1987: 19-24.
[255] De acuerdo con Pacini Hernández, se puede categorizar el recorrido de la industria cultural y la consolidación de lo tropical en cuatro estadios: a) la inserción del gramófono y por ende su asimilación dentro de la vida cotidiana; b) la producción discográfica desarrollada dentro de las comunidades latinas; c) la consolidación del mambo y d) la expansión del género tropical a partir de los grandes sellos discográficos. Cfr. PACINI HERNÁNDEZ, 2010: 11-12.
[256] Ibíd.: 10-11; ROBERTS, 1979: 57.

un ambiente propicio para la difusión social de esta música.[257]Estados Unidos fue un territorio de intercambio de prácticas culturales, en donde lo caribeño conformó géneros de fácil comercialización.[258]

En los años treinta fue frecuente el uso de términos como música caribeña o música latina para referirse a los géneros tropicales que comenzaron a escucharse. Para Waxer y Roberts, no solo la rumba y la conga eran parte del repertorio, también se habían incorporado el samba brasileño, el corrido mexicano y el tango.[259] La presencia cubana afianzó su alcance a través de la industria discográfica de Estados Unidos y el auge del cine en México,[260] los cuales fueron fundamentales para adoptar elementos de raíces afrocaribeñas en el baile y la música.[261]

El mundo nocturno de La Habana con sus salones de baile junto con el pasadizo de intercambio de artistas entre Buenos Aires, México, Río de Janeiro y el *boom* de las conocidas rumberas, permitió que la música tropical se asentara en el imaginario cultural como música "afrocubana".[262] Expresa Eli que "la música popular procedente de América irrumpió con ímpetu en el siglo XX de la mano de la industrias del disco y de la radio, sin obviar el papel desempeñado por los espectáculos de teatro y cabaret".[263] De esta forma, se generó un intrincado publicitario que comenzó a promover rasgos distintivos de la música del Caribe en los Estados Unidos.

En este mismo sentido, la autora considera substancial comprender cómo los medios de comunicación de masas y la industria cultural dispusieron de una plataforma para generar y modificar estilos de presunto origen folclórico para convertirlos en objeto de consumo. De esta forma, los géneros tropicales son resultado de una hibridación que no es espontánea, sino por lo contrario, preconcebida por un sistema de producción definido y cuantificable.

Según Eli:

> Para conocer las particularidades de esta música –y por supuesto de las "otras"– no basta con valorar y debatir en torno a los elementos formales que puedan caracterizarla y discriminar los diversos géneros en que se expresa, sino es necesario penetrar en los circuitos de difusión mercantiles de la industria musical donde circula y llega a los perceptores y donde tienen un

[257] WAXER, 1994: 162.
[258] PACINI HERNÁNDEZ, 2010:10-11.
[259] WAXER,1994; ROBERTS, 1979.
[260] El cine mexicano ayudó a consolidar los ritmos tropicales durante los años cuarenta con el denominado cine de rumberas, en el cual orquestas de baile y bailarinas tenían segmentos protagónicos en medio de algún melodrama. Cfr. GONZÁLEZ CALDERÓN, 2014:34; PÉREZ VALERO, 2017.
[261] GONZÁLEZ, 2001: 209.
[262] BOTTARO, 1995: 162-163.
[263] ELI, 2009 y 2010: 33.

> sitio relevante y determinante los músicos, los productores y un buen número de intermediarios.[264]

Pero el desarrollo de la tecnología y la dependencia directa con las periferias productoras de conocimiento y avances tecnológicos tuvieron en América Latina un campo amplio en cuanto a comercialización de equipos. En el aspecto de la industria discográfica es certera la apreciación de González cuando expresa:

> Con una industria discográfica y de equipos plenamente establecida en el mundo, los países latinoamericanos recibirán pronto el efecto de los nuevos adelantos tecnológicos y sistemas de gestión desarrollados por los sellos discográficos estadounidenses y europeos.[265]

La participación del músico latino era fundamental para concretar el estilo y técnica de un repertorio; además, se incorporó como un elemento dentro del proceso de grabación. La generación de movimientos estilísticos se determinó en función de las demandas del mercado. Los técnicos, gerentes y empresarios constituyen otros agentes valiosos en esta situación de industria cultural, pues no solo marcaban pauta en el mercado musical sino que a la vez funcionaban de enlace entre los distintos protagonistas.[266]

Todo este intrincado mundo de creación, producción, publicidad y difusión influyó en el concepto que tenemos de lo tropical, donde los estilos musicales de origen iberoamericano se mezclaron con elementos autóctonos de fuerte raíz africana, simplificándose después por la necesidad de alcanzar un mercado y un público más amplio que se halla en los grandes centros urbanos.[267]

Durante los años cuarenta y cincuenta la música latina se enfrentó a la presencia del fenómeno de las músicas "exóticas", el cual es definido por Poveda Viera como:

> Género musical que, en un formato principalmente instrumental, buscó evocar un imaginario de lo 'exótico' a través de recursos tímbricos –uso de instrumentos provenientes de diversos orígenes geográficos, como Oceanía, sudeste asiático, Hawaii, Amazonía, los Andes o África–, de recursos tímbricos –principalmente patrones rítmicos caribeños– y de recursos melódicos –por ejemplo el uso de escalas musicales denominadas 'orientales'–, incluyendo en algunos casos la recreación de sonidos 'naturales', como por ejemplo, el canto de aves tropicales.[268]

[264] Ibíd.: 37.
[265] GONZÁLEZ, 2001: 206.
[266] Ibíd.
[267] QUINTERO RIVERA, 2005: 15.
[268] POVEDA VIERA, 2015: 192-195.

La producción de grabaciones con esta idea utilizó diversos elementos para configurar un imaginario de lo exótico. El uso de portadas sugerentes con chicas hawaianas, ilustraciones de playas, palmeras o incluso copas de piña colada, busca evocar un imaginario de cultura "ancestral", pero, sobre todo, vender y promocionar un estilo de música ambiental, frecuente de escuchar en las salas de cine antes de una proyección o en la radio de la época.[269] Este tipo de producción musical ganó en poco tiempo un público seguro, este éxito se debió a la fuerte comercialización a través de la radio y el cine; además, se construyó como una música "sin complicaciones": ritmos suaves y cadenciosos, melodía definida en instrumentos como el saxofón, la trompeta, el violín o la guitarra y un fondo armónico orquestado con cuerdas que le dan un aura de "buen perfume", un acabado "intelectual" y que funcionaba en las veladas de cocteles o en alguna cena.[270]

Desde esta perspectiva, la industria cultural norteamericana construyó un imaginario de la música latina desde el estereotipo de sus diversos géneros. En este sentido, la música tropical y exótica también funcionó a partir de la política del "buen vecino", que consolidó una imagen de lo tropical y lo exótico, como identidad de Latinoamérica y disponible para cuando fuera conveniente. De acuerdo a Poveda Viera, Estados Unidos afianzó su imagen de superpotencia a través de los mecanismos de la industria cultural categorizando las manifestaciones de otras culturas como inferiores a las planteadas en la mentalidad norteamericana promedio.[271] Sin embargo, más allá de plantear una separación étnica en torno a la música, lo cierto es que gracias a la industria cultural norteamericana se consolidó la música tropical como género y manifestación cultural a partir de los años cuarenta.[272]

Para Pacini Hernández, desde 1930 fue marcado el contraste entre las prácticas culturales hegemónicas con respecto a las afroamericanas, durante varios años no hubo cruce de frontera entre un género y otro.[273] Esta situación, lejos de coartar una posibilidad

[269] Ibíd.: 197.
[270] En los años sesenta fue más evidente a partir de producciones discográficas como *Cocktails with Cavallaro* (1960), *Strings on Fire* (1962) de Michel Legran; *Paris by Night* (1961) de Paul Maurit o *The Midnight Touch* de Bobby Hackett (1967).
[271] POVEDA VIERA, 2015: 204.
[272] Ibíd. De acuerdo con este autor fue alrededor de los años treinta que se consolidó el estereotipo estético de lo tropical promulgado desde la política norteamericana.
[273] PACINI HERNÁNDEZ, 2010: 11-12.

de expresión[274] permitió que dentro de la industria musical se estableciera un segmento del mercado para dirigir las producciones de con elementos tropicales y exóticos.[275] Una audiencia posible podría adquirir las producciones de la música tropical y exótica, pero al mismo tiempo, se irá ensanchando el público que lo asimilará dentro de sus prácticas.[276] De esta forma, se define como música tropical y exótica a la producida a mediados del siglo XX con ritmos, melodías e instrumentos que pertenecen a un contexto foráneo al estadounidense; se desarrolla, extiende sus influencias e identidad estilística dentro de la industria discográfica y, en consecuencia, es susceptible para la explotación comercial.

2.2 Sonido latino en inglés: *The Latunes*

En la década de los años treinta se consolidó un género en el que Xavier Cugat se desenvolvió con fluidez y en el que apenas tuvo competencia: *latunes*, melodías de aire latino cantadas en inglés.[277] De esta manera, una gran variedad de géneros latinos como la rumba, la conga y otros ritmos afrocaribeños fueron parte del repertorio cotidiano de las grandes bandas de Estados Unidos. Fue en los años treinta cuando *El manisero* fue la entrada para otras composiciones, como *Siboney*, *Mama Inés*, entre otras; que se incorporaron a las producciones discográficas de las bandas. El fenómeno continuó indetenible con mayor o menor auge e incentivó la latinización de temas americanos como *Fly Me to the Moon* o *Strangers in the Night.*[278]

De acuerdo al trabajo de Pérez Firmat, este fenómeno ha sido poco estudiado, encontrándose apenas esbozos en trabajos previos como el de Roberts, que forma parte de la bibliografía de esta disertación.[279] El espectro de este género abarca distintos públicos y por ende, distintos estilos musicales; menciona Pérez Firmat la preferencia del público negro de orquestas como la de Machito, y del público blanco por la sonoridad refinada de Xavier Cugat.[280] Lo importante es que en este género, producto de la era de la industria discográfica, se alcanza un espectro amplio de audiencia y se promueve la fusión estilística de un fluir entre composiciones originales de temas latinos, adaptados al texto en inglés, o por el contrario, temas del *Tin Pan Alley* adaptados a ritmos latinos.

[274] Es interesante la expresión de esta autora, pues otros estudiosos como Wade, Boggs o Robertson, incorporan a los latinos inmediatamente dentro de las agrupaciones musicales de las grandes bandas, en especial en los años cuarenta, fenómeno que se acrecentó en los años siguientes.
[275] Aspecto desarrollado en profundidad en el capítulo 3.
[276] PACINI HERNÁNDEZ, 2010: 13.
[277] PÉREZ FIRMAT, 2008: 182.
[278] Ibíd.: 180-203.
[279] ROBERTS: 1979.
[280] PÉREZ FIRMAT, 2008: 183.

Esto permitió la construcción de una sonoridad que no es ni una cosa ni la otra, pero que debido al espectro donde se produce estamos frente a un producto que nace y se ensambla en Estados Unidos.

De hecho, Xavier Cugat expresa en su autobiografía que:

> La base de mi éxito es que ninguna otra orquesta latinoamericana ha perfeccionado el toque estadounidense al presentar melodías latinoamericanas. Otras bandas se centran en el lado nativo. Yo no. Sin embargo, tampoco enfatizo el lado estadounidense. Le doy una mezcla distintiva y colorida, una fórmula que ningún otro líder ha tenido la suerte de descubrir.[281]

No en vano, Cugat enarboló durante el período que abordamos en el presente trabajo la concepción de la música latina compuesta y arreglada para la audiencia estadounidense y europea; pero, en un contrasentido, Latinoamérica fue receptora de este producto el cual consumió de manera desenfrenada la música de Cugat partir de 1949.[282]

Las corporaciones discográficas desarrollaron estrategias en las cuales la frontera estilística entre lo completamente latino o americano había desaparecido, construyendo un híbrido musical con un mercado amplio dentro y fuera de los Estados Unidos. Esta construcción vino de la mano de adaptadores de texto del español al inglés,[283] en conjunción con películas de Hollywood que tuvieron una amplia audiencia como por ejemplo *Flying Down to Rio* (1933), *Down Argentine Way* (1940), *Weekend in Havana* (1941) o *Neptune's Daughter* (1949), estas dos últimas películas en las que por cierto hay una participación protagónica de Xavier Cugat. Asimismo, el repertorio ya creado por el *Tin Pan Alley* fue adaptado y difundido a través de las editoriales E.B. Marks y Pemora Music, así como el cobro de regalías a través de la Music Corporation of America,[284] sin olvidar el control que ejercería Peer Music en la distribución y grabación de la música.

Pérez Firmat establece tres categorías para las *latunes* tomando como punto de referencia la temática de las letras. En el primer grupo encontramos las canciones que hacen referencia a Latinoamérica directamente en aspectos geográficos, como *In Santiago, Chile*; *You Can't Say No in Acapulco*, en los cuales se desprende directamente del texto el mundo idílico de Latinoamérica. Una segunda categoría en la que las

[281] Original en inglés: "the basis of my success is that no other Latin-American orchestra has perfected the American touch in presenting Latin-American tunes. Other bands stress the native side. I do not. Yet I do not emphasize the American side either. I give a distinctive and colorful blending; a formula no other leader has yet had the good fortune to discover". CUGAT: 1948, 171.
[282] Cfr. Capítulo 5 del presente trabajo sobre la producción de Cugat bajo el sello Columbia.
[283] En este sentido, Pérez Firmat destaca el trabajo de Marion Sunshine y de L. Wolfe Gilbert. (PÉREZ FIRMAT, 2008:185).
[284] Xavier Cugat era accionista mayoritario en Pemora Music y Music Corporation of America.

canciones hacen referencia a la música, pasos de baile que cumplen una especie de función pedagógica para aprender a bailar, temas como *Siboney*, *Rhumboogie*, *Kindergarten Conga*, *One, Two, Three, Kick* poseen estas características, en algunos casos haciendo énfasis en los acentos rítmicos como en *One, Two*… La tercera categoría está conformada por las canciones que explotan lo sensual, la fiesta y la exaltación de los sentidos del mundo latino desde el constructo de sensualidad.[285] En este sentido, son referencias la mujer exótica y sensual en temas como *The Lady in Red* o la encarnación del hombre que pierde el control por la sensualidad de la mujer latina, como en *Babalú*, tema popularizado por Miguelito Valdés, Desi Arnaz y grabado por Xavier Cugat. Algunos temas se harán en inglés y otros en español, pero llevarán la carga inevitable de sensualidad. *The Breeze and I*, *Let Me Love You Tonight* se incorporarán al repertorio. El bolero, como género distintivo de esa sensualidad, será el vehículo ideal para adaptarse a la balada americana.[286] Cugat interpretó casi todos los temas anteriores, a los cuales debemos añadir categorías estrictamente musicales como temas latinos que mantienen una esencia como tales, temas latinos modificados para el mercado americano, temas estadounidenses que mantienen su espíritu 'puro', 'blanco', americano y, por último, temas americanos con matices latinos.

2.3 La industria cultural en los albores del disco

La industria cultural pone en relieve las nuevas relaciones que se establecen entre el productor, el artista y los espectadores. En el siglo XIX este tipo de relación existía. Sin embargo, con la llegada del siglo XX hace su aparición la tecnología que permitió la reproducción en masa de un mismo producto y modificar las posibilidades expresivas de los artistas.[287] El productor se vinculó directamente con el artista y la tecnología, bien sea que esta última la maneje o la sugiera al momento de la producción.[288] Estas relaciones traen de suyo que las manifestaciones musicales sean propensas a modificarse y propagarse, generando una nueva tendencia en los géneros que son producidos y consumidos.[289]

[285] Cfr. PÉREZ VALERO, 2018.
[286] PÉREZ FIRMAT, 2008: 194-199.
[287] Un ejemplo de ello fueron los artistas de cine silente que desaparecieron al llegar el cine sonoro. Sus voces no se adaptaban a sus fisonomías e incluso, en algunos casos, no hablaban inglés.
[288] MORIN, 1966: 30.
[289] No en vano el desarrollo de los soportes tecnológicos es producido en sociedades de economías capitalistas como Estados Unidos y Gran Bretaña.

Los espacios convencionales como el teatro y el auditorio, continuarán como parte del ritual cultural heredado del siglo XIX, pero los nuevos medios para consumir la música, como lo serán la radio y el cine, cambiaron el espacio de recepción de lo público a lo doméstico y la relación entre artista y público se hará cada vez más estrecha.[290]

El desarrollo de la industria cultural pertenece al ámbito comercial del capital privado, no se cuestiona una finalidad educativa en sí misma ni la promoción de valores culturales sofisticados, sino que obedece a la demanda del mercado, a la necesidad de consumir ídolos, su música y sus códigos culturales.[291] El folletín, la fotografía, el teatro ligero y la música de salón conformaron en el siglo XIX los primeros prototipos de la reproducción y consumo de arquetipos culturales de la nueva burguesía; estos bienes se asimilaron a una aristocracia que perdía legitimación de sangre, educación y cuentas bancarias. Entrado el siglo XX, estas formas de expresión cultural se transformaron en todo el espectro comercial con las posibilidades que producían la radio, el fonógrafo y el cine.

La reproducción en serie es una característica de la industria cultural que busca homogeneizar contenidos, gustos y público. Es evidente que desde la conceptualización de la misma, a principios del siglo XX, haya tenido en la figura de Adorno y Horkheimer notables posturas críticas en contra del establecimiento de la industria cultural y su valioso impacto en el medio –que no mercado– del arte de la alta cultura.[292]

Autores como Eco y Goldmann coinciden en que el fenómeno de la cultura de masas es producto de las vicisitudes económicas, la eclosión social y el destello tecnológico en el cual se sumergió el siglo XX.[293] Tomando como inicio el auge de la sociedad burguesa hacia 1914, entrando en un periodo de transición entre dos guerras mundiales, la sociedad de masas es un fenómeno que arranca con fuerza inusitada justo después de la Segunda Guerra Mundial. El modelo capitalista allanó el terreno para ofrecer bienes simbólicos de consumo cultural, en cantidad y calidad que no van directamente unidos. El contenido en la programación tenía que resolverse, fuese este

[290] Cuando en el siglo XIX el público iba a ver un cantante de ópera, salía del teatro con el recuerdo y, en el mejor de los casos, un programa de mano. En el siglo XX se tiene al cantante en casa en forma de discos, afiches y en el siglo XXI vive el día a día con nosotros a través de YouTube, Facebook, Instagram y Twitter. La tecnología modifica la relación entre los fans y el artista. Cfr. FRITH, 2001: 415-416.

[291] Si rastreamos la historia tecnológica de los dispositivos culturales encontraremos que en algunos casos el Estado está detrás de su desarrollo con finalidades bélicas; pero la posterior comercialización está en manos de emprendedores independientes.

[292] ADORNO y HORKHEIMER, 1988. Un interesante resumen es presentado en BARBERO, 1983: 59-60. También se tocan otros tópicos en ADORNO, 2008.

[293] Cfr. ECO, 2013; GOLDMANN, 2008.

bueno o malo, lo que influyó en una escasa capacidad de reflexión que han tenido los productos culturales a través de su recepción pasiva. Se trata de categorizar el espacio de los distintos valores simbólicos, bien sean estos dirigidos o no hacia una élite o hacia una notable masa de individuos. En ambos casos, está detrás de ella la figura del productor que lo crea, elabora, produce, masifica y vende.

Los bienes y servicios que se producen en la sociedad de consumo tienen como principal rasgo la simplicidad. A diferencia de códigos estéticos y retóricos en el arte centroeuropeo, en el cual es menester conocer su lenguaje y equivalencias para 'entender' el objeto arte, en los objetos fetiche de la sociedad industrial el exceso de información no ayuda a la venta del producto.[294] Es la simplicidad la que asegura su consumo; en palabras de Barbero: "la cultura popular-masiva se constituye activando ciertas señas de identidad de la vieja cultura y neutralizando o deformando otras".[295] Asimismo, el consumidor adquiere un objeto producido para él y que es consumido a la vez por millones de individuos. En otras palabras, con la sociedad moderna, la industria cultural y la reproducción tecnológica, desaparece la individualidad de consumo del objeto cultural.[296]

La industria cultural se desenvolvió de manera distinta en Estados Unidos e Inglaterra que en los países latinoamericanos. Cuando comienza el auge de la industria cultural, Latinoamérica tenía altos niveles de analfabetismo, pobreza, y en las afueras de las grandes urbes se habían asentado cinturones de miseria. Otras ciudades, como Lima y Bogotá, poseían un marcado distanciamiento entre las clases sociales. En el contexto europeo a finales del siglo XVIII, si bien no era el ejemplo de la igualdad y fraternidad a nivel social, la pequeña burguesía abrió espacios para desarrollar y mantener el hábito de la lectura a través de clubes y asociaciones. Estos espacios se extendieron en otras áreas como la pintura, a través del formato de las Escuelas de Bellas Artes; la música, en organizaciones dedicadas al canto coral, la música de cámara e incluso la ópera. Estos eran los espacios naturales en que, en mayor o menor medida, se asimilaron los dispositivos culturales.[297]

---

[294] Es esta la razón por la cual diversos teóricos como Moore, Tagg o Gibson consideran esencial el acercamiento a la música popular partiendo de la melodía, la armonía, el ritmo y el timbre. Véase MOORE, 2003; TAGG, 1982; GIBSON, 2005.

[295] BARBERO, 1983: 61.

[296] Los conciertos de Brandemburgo fueron compuestos por Bach para el Marqués de Brandemburgo e interpretados para él en su espacio y apreciado en un momento por un selecto grupo de privilegiados que el tiempo, la geografía y la clase social unieron. Hoy es un producto masificado que puede ser escuchado por cualquiera.

[297] Cfr. ALVES de AGUIAR, 1989.Cierto es también que la industria cultural verá a las manifestaciones culturales vernáculas como más fáciles de producir, consumir y, por ende, monetizar.

El siglo XX encuentra a una América Latina independiente de las monarquías europeas y con muchas instituciones filantrópicas de arte, asociaciones y proyectos que cuentan con una historia fragmentada para llevar a cabo el desarrollo artístico tan anhelado.[298] Para la asimilación de los medios impresos es necesaria la herramienta de la lectura, sin olvidar el hábito que de la misma ha de hacerse. Cuando la radio aparece lo esencial era escuchar y dejarse informar. En este sentido, la radio halló en los radioescuchas un público ideal para transmitir los sueños de felicidad que se podían obtener, aunque no sin previo sufrimiento y agonía, como pasaba en las radionovelas.

2.3.1 Días de radio

Con el disco y la radio, la partitura como referencia auditiva pasó a segundo plano; el consumo de la música se comenzó a hacer a través de los nuevos soportes. De acuerdo con González, "la música llegará a un público masivo que, para escuchar la música en casa, no necesitará más habilidades que girar una manivela o apretar un botón".[299] El repertorio se amplía, se encuentran nuevas músicas y nuevas audiencias y nuevas estéticas aparecen en el mundo.[300]

El ritual tradicional de la música se modificó. La radio y su nueva audiencia tomaron los espacios donde la música solía ejecutarse: salas de conciertos, auditorios y salones de bailes fueron los principales sitios en los que la microfonía de la radio se instaló para transmitir en vivo. En un principio los contenidos de la radio no estaban definidos y fue después que se llenó de música,[301] en especial con géneros comerciales.[302] Durante algún tiempo los críticos estuvieron recelosos de la calidad musical del disco y preferían la presentación en vivo. A pesar de ello, el soporte discográfico fue la vía de comunicación de un artista hacia un público masivo.[303]

Una revisión de la práctica radiofónica nos brinda una perspectiva del impacto social y cultural que este medio tuvo en la aparición de las grandes bandas y de la música latina. En la radio se mide el gusto del público, quien legitima y ensalza a la futura celebridad. Algunos artistas ya tenían trayectoria antes que su proyección internacional

[298] MIRANDA y TELLO, 2011.
[299] GONZÁLEZ, 2013.
[300] ARCE, 2017: 97.
[301] Ibíd., 100.
[302] En los años cuarenta el éxito de un disco de música tropical se medía a partir de cien mil discos vendidos. El declive de las ventas coincidirá con las manifestaciones artísticas del rock, el blues y la música pop, las cuales generarán ganancias millonarias. Cfr. PACINI HERNÁNDEZ, 2010: 22-27.
[303] GONZÁLEZ, 2001: 206.

se diera por la radio. Muchas de las estrellas de la música popular habían comenzado sus carreras en el mundo de las revistas musicales, como fueron los casos de Desi Arnaz, Carmen Miranda y Xavier Cugat. Esta transición paulatina y efectiva se dio en la década de los años treinta cuando la revista musical entró en un proceso de decadencia. Los espectáculos pasaron del ámbito urbano a los suburbios, los teatros se convirtieron en salas de cine y algunos funcionaron como un híbrido: espectáculo de revista musical a una hora, proyección fílmica en otra. Algunas salas de teatro se transformaron en centros de radiodifusión.[304]

La radio expandió el espacio físico y social de la música popular. Estados Unidos estaba en pleno auge de crecimiento industrial, pero en cambio, la situación de la radio en Latinoamérica se da como paso al desarrollo del capitalismo incipiente y a la búsqueda y consolidación de modelos de las artes como expresión de lo nacional. En la radio convivieron los repertorios nacionales, extranjeros y exóticos.

Uno de los programas que alentará una notable difusión y que contará con seguidores fervientes será la radionovela, género que aparece en la radio argentina a finales de los años veinte y en la radio cubana a finales de los años treinta, consigue una gran popularidad entre 1940 y 1950, siendo uno de los mayores productos de consumo cultural que se dio en el mercado latinoamericano.[305] A nivel empresarial las radionovelas eran un gran negocio: mantenían al público cautivo, el cual estaba dispuesto a oír una cantidad casi ingesta de publicidad con tal de escuchar las aventuras y desdichas de los protagonistas.[306] El argumento es similar a la actual telenovela latinoamericana con personajes de características contrastantes, sentimientos y emociones desbordadas. La radionovela permitió conectar a un amplio auditorio de personas de todos los estratos, alfabetizadas o no. Como señala Tagg, estamos frente a manifestaciones culturales y estéticas que tienen sus propias reglas de juego; someterlas a las experticias de la normativa académica era hasta hace poco condenable.[307] La música popular halló en la radio su medio de legitimación técnica, artística y estética cuyo árbitro ha sido el público, más allá de su nivel cultural o social.

Hacia 1929 el flujo de información compactaba el gusto musical de la cultura estadounidense y se convirtió en referencia de los ritmos latinos que producían los sellos

[304] GRACYK y HOFFMANN, 2008: 9–13.
[305] Cfr. CABRUJAS, 2003.
[306] Un buen ejemplo de esto se halla en *La tía Julia y el escribidor* (VARGAS LLOSA, 1984).
[307] TAGG, 2016.

Columbia, Okeh y RCA Victor.[308] En 1930 la radio apuntó su objetivo hacia el entretenimiento, por ello se organizó un modelo en el cual la música popular tenía una audiencia asegurada en las clases populares y medias. La radio fue durante casi tres décadas el vehículo de expresión de un importante sector de la población. Si bien la misma no fue el mejor vehículo para educar a la población en Latinoamérica, sí la preparó para el advenimiento de la sociedad de consumo. La radio impulsó la mentalidad de consumo de productos en serie. Como modelo empresarial se crearon nuevos puestos de trabajo: personal técnico, artístico e incluso jurídico; en la radio confluyeron artistas profesionales y *amateurs*. Estos últimos corrían con dicha o desgracia: dicha para aquellos que tenían talento, cualidades musicales y el apoyo de un productor; desgracia, para aquellos que no reunían los requisitos anteriores y cuyas voces e instrumentos sonarían una sola vez para luego desaparecer para siempre. Algunos de los privilegiados coquetearán con grabar para la RCA o la Columbia, algunos incluso lograrán insertarse en Hollywood. Como medio de expresión cultural de una sociedad, las clases media y populares hallaron en la radio un medio de expresión que permitía conectarse, aunque fuese solamente de forma aparente, con un mundo lleno de sueños, ilusiones y fantasías. Triunfar en la radio era el equivalente a lo que posteriormente será triunfar en el cine o la televisión, salir de los sectores urbanos menos favorecidos, y no solamente dejar de ser un anónimo, sino superar la condición de lumpen.[309]

Hacia finales de los años treinta y principio de los cuarenta, la industria cultural había perfeccionado sus técnicas de reproducción en masa y había extendido su campo de acción en todo el continente y Europa, con más de veinte mil programas de radio y sobre los mil títulos de publicaciones periódicas en torno al fenómeno radial.[310] La música tropical se proyectó desde el aglomerado de antenas receptoras de radio y a través de los canales de distribución que usó la industria discográfica. El imaginario cultural de lo latino se representó en los espacios del salón de baile, en donde convivió con otras expresiones nacionales e internacionales que se encontraban bajo el amparo de los medios masivos de entretenimiento. La industria cultural logró homogeneizar el gusto de un amplio sector de la sociedad después de la Segunda Guerra Mundial.[311]

[308] "Columbia Broadcasting System". *Variety*, 7 de agosto de 1929 (Vol. 96, N° 4, p.60).
[309] PÉREZ VALERO y CAMPOS, 2019.
[310] "Far Ahead of Anything Else in the Field". *Variety*, 27 de julio de 1938 (Vol.,131, N° 7, p. 33).
[311] El directorio de la radio de la revista *Variety* nos brinda una idea de la organización y producción de bienes y servicios que se aglomeran dentro de la industria de la época.

La sociedad de consumo se relacionó con la música más allá del goce, contemplación estética, recreación o función ritual. Esta relación es mercantil y se establece entre el valor del objeto —discos, afiches, grabaciones— y el soporte de la música. En la música tropical estos aspectos son tan relevantes como en cualquier música, pues nos permiten observar el interés de los productores musicales al momento de incentivar la música de un género determinado y su recepción por parte del público. Así como la contradanza en el siglo XVIII se enmarca en medio de las políticas económicas del mercantilismo y su difusión se logra a través de los viajes trasatlánticos, la música latina ha sido el resultado de un largo proceso de hibridación que se aceleró con la aparición de la industria cultural y los soportes que ofreció la tecnología en medio de complejos procesos migratorios y auge económico.[312]

El ambiente económico permitió internacionalizar los géneros latinos y cautivó a un público desde el establecimiento de un mercado. El consumo de discos, películas, conciertos o bailes de rumba se produjo a través de soportes tecnológicos. Toda esta situación se dio en medio de modelos de producción cultural que hallaron un mercado cautivo que permitió la consecución de estos modelos en beneficio de las ventas.[313] La internacionalización de la música latina coincidió con a) la expansión radiofónica y retransmisión de onda de los programas musicales y cuñas desde Cuba, que para el momento era uno de los principales centros de radiodifusión del continente; b) la aparición de la producción discográfica en conjunción con la creciente industria del disco; y c) la consolidación de la tecnología del cine como principal eje de difusión en la industria cultural. La efervescencia de la radio brindó durante mucho tiempo una sustentación del gusto de la música popular a través de las listas como fenómeno de impacto en la audiencia.[314]

Discos y radiodifusión eran una simbiosis lucrativa. Una de las estrategias de los productores musicales fue jugar con la nostalgia del pasado, el pasado como tiempo idílico de un tiempo mejor, así haya existido o se haya inventado desde la perspectiva de lo exótico. A través de esta estrategia de nostalgia y evocación se logra captar toda una

[312] Que un género como el danzón se haya popularizado en el ámbito sonoro urbano y luego comience a proyectarse en las salas de cine de México DF, habla de una íntima, armoniosa y constante convivencia entre los dispositivos culturales, la música y la gente.

[313] Toda la tecnología era de procedencia europea o norteamericana. Mattelart considera que esto explicaría el por qué ciertos géneros, estilos y prácticas culturales son consumidos por estas sociedades. MATTELART, 1982: 10.

[314] Las listas proveen de valiosa información sobre la venta de un disco o el número de veces que ha sido emitido un tema a través de la radio; sin embargo, no sirven para la medición de un fenómeno estético concreto sino para la revalidación de un proceso de mercado. Cfr. FRITH, 2001: 416-417.

generación como un amplio segmento de mercado y alcanzar incluso un prestigio dentro de ciertos contextos. No en vano, los primeros discos de Cugat al salir el mercado tenían grabaciones de temas ya conocidos.[315]

Con la conexión entre los dispositivos culturales, la imagen del artista se convierte en un elemento esencial para lograr su difusión. El artista romántico lograba su prestigio después de un periplo de legitimaciones: giras, recitales ante personalidades de la aristocracia y de la burguesía. En cambio, el artista del siglo XX halla su legitimación en la medida en que más dispositivos culturales lo celebren entre sí. Xavier Cugat es un digno ejemplo: triunfó en el circuito de salones de baile y cabarets; incursionó en el mundo discográfico y en la radio —medios naturales para la expresión de la música popular—; además, desde los años veinte tuvo una participación activa en el cine. El artista se convierte en objeto fetiche y su proceso de legitimación no solo depende del circuito natural al que pertenece —circuito musical, cinematográfico, entre otros—, sino que debe ser comerciable en todas las instancias posibles. En muchos casos, la presunta universalidad de un artista obedece más a su capacidad de adaptarse a distintos mercados que a su verdadera trascendencia estética, estilística o como paradigma de alguna nueva propuesta artística.

La adaptación del artista a las nuevas modas es un caso también a considerar. Los artistas, salvo que sean productores o tengan otra fuente de ingreso, están sometidos a los rigores del mercado: si un producto cultural está moda, su consumo como mercancía fetiche tiende a ser más rápido y efectivo que en el caso de que no lo sea. Los productores dentro del ámbito de la cultura de masas lo saben, y es por ello que, cada cierto tiempo, el artista debe "refrescar" su imagen.

El caso de Cugat es elocuente: refrescó su repertorio, pasó del tango a la rumba, de ésta a la samba, posteriormente se adaptó al mambo y al chachachá, sin olvidar sus intentos en los años sesenta con el chacha-twist y el merengue dominicano. Otro elemento que procuró mejorar Cugat fueron sus cantantes. De Rita Montaner pasó a Carmen Castillo; posteriormente la juventud y la chispa de Lina Romay se colará en sus canciones, hasta lograr la fórmula comercial perfecta y exitosa con Abbe Lane y su posterior decadencia con Charo.[316]

[315] Véase los capítulos 4 y 5 en este trabajo.
[316] Aspectos comentados a lo largo de los capítulos 4 y 5.

En la música popular de masas la monotonía no tiene espacio. La audiencia necesita productos que sean frescos y tengan apariencia de novedad. La sociedad moderna ha pasado de estar obligada a entretenerse a estar obligada a disfrutar. Se trata del goce como punta de lanza, meta y reconocimiento.[317] El modelo del artista del espectáculo salido de los moldes norteamericanos se intensifica en los relatos y biografías de las grandes estrellas: de pobres y desconocidas a famosas y millonarias, son hijos de los dioses aclamados por los *fans* y ejemplo a seguir para obtener la anhelada consagración. Xavier Cugat sabía esto y comprendió que tenía que crearse una historia de su pasado entre pobreza, suerte y talento. Nada hay más patético en la vida de una estrella que un pasado simple, feliz y lleno de dicha.[318]

La industria cultural norteamericana consolida un imaginario cultural y establece un circuito mercantil en el que los distintos aspectos raciales se combinan en la conformación de una identidad e imagen de lo latino dentro de los Estados Unidos. La perpetuación de las prácticas musicales y espacios de entretenimiento conformaron una hibridación cuyos agentes como la migración, el fenómeno de inclusión y exclusión social y cultural de la época, se conjugaron dentro del sector de la industria que explotó la música latina e incentivó los aspectos de transformación que eran necesarios dentro del marco comercial del momento.[319]

En las grandes ciudades se escucharon en la radio y en los salones de baile géneros como "el son afrocubano, la rumba, la conga, el danzón, la guaracha, el bolero, así como el merengue dominicano".[320] Allí se mezclaron con los géneros norteamericanos que formaban parte del repertorio de las grandes bandas, como el "charleston, foxtrot, one-step, swing, boogie-woogie".[321] Algunas agrupaciones comenzaron a arreglar estos géneros con los característicos ritmos afrocaribeños.[322]

El auge de la tecnología de la grabación, el diseño y producción de un discurso con una carga estética definida y apreciada por el público estadounidense en un principio y, posteriormente asimilada como práctica cultural cotidiana en América Latina, convirtió "lo tropical" en la principal manifestación comercial a nivel musical. Sin embargo, el

[317] Cfr. VARGAS LLOSA, 2012; ZIZEK, 2006.
[318] Quizás por ello, la vida de Félix Mendelssohn ha pasado casi inadvertida para los biógrafos del romanticismo que prefieren explorar la tragedia en la vida de compositores como Schumann, Chopin o Schubert.
[319] PACINI HERNÁNDEZ, 2010: 32.
[320] BOTTARO, 1995: 161.
[321] Ibíd.: 162.
[322] En el caso de la presencia de músicos de color en las orquestas norteamericanas que comienzan a interpretar esta mezcla de géneros, no aparecían en pantalla o su presencia estaba invisibilizada. Ibíd.

Caribe pondrá el *sabor* pero será en Nueva York donde se diseñará y fabricará su presentación final.[323]

2.4 New York, New York

La inmigración alcanzó unos niveles altos a principio del siglo XX en los Estados Unidos. Una Europa devastada por la Primera Guerra Mundial y la migración latina debido múltiples factores económicos que impidieron un mínimo de bienestar a sus ciudadanos, fueron parte de las causas de esta oleada. En esa época el flujo migratorio de la región del Caribe fue muy amplia, la presencia boricua en esta época fue fundamental en los Estados Unidos debido a que en 1917 el Congreso de los Estados Unidos aprobó la Ley Jones-Shafroth,[324] la cual les permitió a los puertorriqueños tener la nacionalidad estadounidense y mantenerse como un país libre asociado. Esta garantía política redundó en la migración de músicos y artistas boricuas, lo que, junto con el éxodo cubano, permitió el surgimiento de un intenso movimiento comercial, social y musical dentro del ámbito latino.

Nueva York crecía en población, la construcción apuntaba hacia lo alto. Ciertos sectores de la ciudad fueron esenciales en la territorialización de los espacios en donde conviviría la comunidad latina producto del gran flujo migratorio.[325] Categorizados como una unidad: latinos; pero divididos en puertorriqueños, dominicanos, cubanos y mexicanos, la variedad nacional no fue impedimento para la organización de agrupaciones musicales que tenían como finalidad sobrevivir y hacer música; en palabras de Pacini Hernández: "hibridación, mestizaje, transnacionalismo, migración, cruces de fronteras y de formación/contestación de la identidad han apuntado y definido las prácticas musicales de los latinos afincados en los Estados Unidos".[326]

Los inmigrantes ejercieron una variedad de oficios: se asimiló al sector de la construcción, al área de manufactura de baja tecnología y a los servicios industriales que en aquel entonces estaban en manos de los afroamericanos, con quienes compartirán trabajos en el ámbito musical.[327] En el caso de los puertorriqueños, al poseer

[323] PACINI HERNÁNDEZ, 2010: 53.
[324] La Ley Jones-Shafroth fue promulgada por el vigésimo octavo presidente de Estados Unidos Woodrow Wilson (1856-1926) el 2 de marzo de 1917.
[325] Nelson presenta datos estadísticos significativos de la migración boricua: para 1910 vivían en Nueva York tan solo 554 puertorriqueños; en 1930 eran 44.908, según el informe de Clarence Senior y Donald O. Walkins presentado al Senado Estadounidense en 1966 (NELSON, 1987: 20-21).
[326] PACINI HERNÁNDEZ, 2010: 51.
[327] QUINTERO RIVERA, 2007: 90.

documentación que los avalaba como ciudadanos estadounidenses, se incorporaron en otros sectores como la docencia en institutos públicos y privados, en los cuerpos de seguridad del estado y muchos músicos ingresaron a las bandas militares, mientras que otros ingresaron a Columbia Records y RCA Victor como músicos de sesión, lo que permitió la incorporación de técnicas y ritmos en el estudio de grabación. Músicos de una misma lengua, pero de orígenes distintos, generaron el movimiento musical de la música latina en la Gran Manzana.[328]

En este sentido, los músicos de distintas nacionalidades se agruparon en formaciones instrumentales bajo el criterio de géneros en común como la rumba, la conga o el samba.[329] La aparición de orquestas de origen latino en las que la diversidad de países era una constante, se consolidó entre los años veinte al treinta; es decir, la creación de estas agrupaciones en un principio fue de corte recreativo, pero al aparecer las salas de baile y los clubes nocturnos de empresarios latinos o, en su defecto, con 'aire' latino, estas agrupaciones se profesionalizaron, siendo precisamente los elementos de carácter afrocaribeño lo que les otorgó su signo particular.[330]

Distintas compañías disqueras habían vislumbrado un importante mercado en la explotación y comercialización de la música de las grandes bandas interpretando música popular del Caribe.

Díaz Díaz expone al respecto:

> En esos años [principios del siglo XX], los principales estudios de grabación (Víctor, Okeh y Columbia, entre otras, en Estados Unidos) estaban sumidos en un periodo experimental de fórmulas comerciales. A esta empresa se incorporaron, entre otros, Julio A. Hernández, Porfirio Golibart y Emilio Peña Morel, aunque este último se valió de los periódicos dominicanos para acusar a disqueras, como Columbia, y a sus propios colegas de perpetrar el saqueo del patrimonio popular y adulterar la forma.[331]

Es evidente que la promoción de la música latina, al inicio de la grabación, tenía una connotación política y cultural importante entre lo que se practicaba como baile con respecto a las versiones que eran introducidas en Estados Unidos por los sellos discográficos que menciona Díaz Díaz. Algunas de las razones que se pueden esgrimir

[328] ROBERTS, 1979: 58.
[329] BOGGS, 1987: 105.
[330] QUINTERO RIVERA, 2007: 86. *Caravan* es un notable tema en el cual se mezcla lo exótico, lo latino y el jazz en un tema de éxito comercial y estilístico. Los músicos latinos en búsqueda de plazas de trabajo interactuaron con músicos negros provenientes del jazz. Esto trajo como consecuencia procesos de hibridación interesantes como la dupla entre Juan Tizol y Duke Ellington en el conocido tema *Caravan*; obra de eminentes rasgos latinos que no deja de mantener elementos de exotismo. ROBERTS, 1979: 93.
[331] DÍAZ DÍAZ, 2008: 253.

frente al hecho de que se desarrollaran grandes bandas en Nueva York en la primera mitad del siglo XX y que estuvieran éstas llenas de músicos caribeños, se debe a que quizá resultaba más económico tener músicos latinoamericanos dentro de la plantilla de una orquesta en Nueva York, que grabar y producir en alguna de las islas. Además, la tensión creciente entre los conservadores de la música tradicional contra los nuevos géneros, causaron disputas serias entre los de un bando con respecto a otros.

2.4.1 Espacios de representación y poder

La industria musical de los Estados Unidos expandió las audiencias de la música latina sin que la misma comunidad latina tomara conciencia de ello. Otras compañías discográficas más pequeñas estaban en la búsqueda de espacios en el circuito cultural y del entretenimiento. El negocio de la música iba en expansión y a pesar de ello, la difusión de la música latina dependía de la industria cultural: radiotransmisión, puntos de distribución, coberturas en medios impresos, uso del cine, espacios que no estaban controlados por gestores y ejecutivos de origen latino. Las primeras incursiones de los latinos dentro del circuito comercial de difusión en la industria del entretenimiento fueron en Nueva York; como se ha comentado, las principales emisoras radiales sedes matrices de los sellos discográficos se establecieron en esta ciudad instaurándola como punto de referencia en el mundo del espectáculo en la primera mitad del siglo XX. Asimismo, como ciudad-puerto fue la puerta de entrada de miles de inmigrantes procedentes de todas partes del mundo.

La presencia de inmigrantes latinos trajo en la Nueva York de los años veinte y treinta la conformación de espacios para el entretenimiento y la recreación, en donde la música jugó un papel esencial como germen de un imaginario cultural. Se abrieron diversos salones de bailes y clubes nocturnos en donde se conformaron agrupaciones musicales.[332] Se crearon bandas de tradición norteamericana con la confabulación rítmica e instrumental propia del Caribe. Se arreglaron temas del repertorio latinoamericano para las nuevas agrupaciones y, de forma similar, se generaron obras nuevas que fueron escuchadas por el público latino, y posteriormente, comercializadas para la comunidad anglo. Los espacios de socialización en donde la música tropical hacía su aparición contaron con difusión en el Harlem Este en locales como el Golden Casino o los teatros que quedaban al cruzar, que sirvieron de plataforma a las orquestas de música latina. No

[332] Para este momento la industria discográfica está en desarrollo y expansión, y todavía el disco no es el sustituto de la agrupación en vivo.

en vano en la misma zona se encontraba la emisora de radio WABC[333] en la cual estaba el programa de radio de Julio Roque,[334] dentista de profesión quien realizó un programa de música latina en la radio titulado *Revista Roque* en 1924. Asimismo, estuvieron los hermanos Hernández, Victoria y Rafael, quienes después de las típicas vicisitudes que caracterizan cualquier migración, abrieron en 1927 una tienda de discos en donde prevaleció la música de origen caribeño y fue un punto de encuentro importante para la comunidad hispana de la época. Además, los hermanos Hernández eran gestores y promotores de artistas y agrupaciones de música latina, fungían de intermediarios entre estos y los ejecutivos de las casas discográficas. [335]

Otro emprendedor de origen boricua fue Gabriel Oller, quien abrió una tienda de discos cerca de los Hernández en 1934. Oller se dedicó a la venta de productos discográficos e incursionó con su propia compañía denominada Dynasonic, con la cual grabó pequeños conjuntos de música típica puertorriqueña. El alcance de esta compañía fue menor al compararse con las grandes corporaciones, produciendo alrededor de doscientas copias por disco. Pacini Hernández destaca que el radio de alcance no iba más allá del vecindario de Nueva York, pero también lo señala como pionero en apostar por la producción de artistas latinos.[336]

Estos espacios fueron controlados por empresarios y productores que mantenían un vínculo cercano y real con el poder político. La aparición de *El manisero* ocurrió en estos espacios, en los cuales las relaciones sociales y comerciales constituían un espacio vital del día a día. La música latina se consolidó en medio de lo político y lo social. Se expandieron las "músicas nacionales" en circuitos foráneos a las mismas. En medio de la ola migratoria que llega a Nueva York los géneros tropicales en la Gran Manzana compitieron con la música popular norteamericana. La presencia de los migrantes fue un punto crucial para el fomento de las "músicas étnicas" que promocionaron la RCA Victor y la Columbia Records.[337]

La música latina y exótica se representó y legitimó en los espacios de lujo y *glamour* de los salones de baile de hoteles, clubes nocturnos y teatros, estos últimos

[333] Posteriormente cambiaría sus iniciales a CBS.
[334] ROBERTS, 1979: 89.
[335] PACINI HERNÁNDEZ, 2010: 22; ROBERTS, 1979: 57-58.
[336] PACINI HERNÁNDEZ, 2010: 23.
[337] Durante los años veinte al treinta, las compañías discográficas enviaron a sus ingenieros y equipos de grabación a viajar por Latinoamérica con la intención de grabar a los más afamados artistas del momento y a las agrupaciones de moda, quienes posteriormente realizarían un trabajo de promoción de estos artistas en los Estados Unidos para darlos a conocer, en primera instancia, a sus conciudadanos que habían emigrado. Cfr. PACINI HERNÁNDEZ, 2010: 18.

lugares habituales de Don Azpiazú y Enric Madriguera, que Xavier Cugat conquistó con habilidad. Los otros espacios eran los lugares de regeneración e hibridación de los ritmos latinos, de allí saldrían intérpretes del jazz latino y en un futuro de la salsa: el Harlem Este, El Barrio.[338] ¿Cómo eran las prácticas y costumbres de ambos contingentes humanos en torno a la música latina, una música que, más allá de cualquier estereotipo eran suyas y pertenecían a sus raíces?

Todo proceso masivo de migración trae consigo a los individuos que dejan su patria, unos por decisión propia, otros en busca de oportunidades que no tienen en su país de origen, unos con optimismo y otros, con la resignación a cuestas. Nueva York los recibió a todos. Por razones pragmáticas se establecen dos grandes categorías para una aproximación a estos migrantes. El primero, el más reducido, inmigrantes con recursos económicos que ejercen actividades empresariales y de inversión, algunos se alojan en hoteles de lujo, otros compran departamentos a penas haber llegado a la Gran Manzana; y está el otro grupo, mayoritario, que se caracterizó por un amplio espectro social que iba desde la clase media, hasta la mano de obra no cualificada, grupo en el que convivían el graduado con título profesional junto a la mano obrera. Ambos vieron en la ciudad de Nueva York la oportunidad de construir una vida. Ambos grupos, con sus enormes diferencias, estuvieron bajo el mismo cielo y bailaron la misma música.

2.4.2 Latinos en Broadway

La presencia de lo tropical y lo exótico alcanzó una significación especial a través de los espectáculos destinados a la clase media estadounidense de principios del siglo XX en Broadway. Roberts indica que el estereotipo de lo latino se halla en el musical *The Idol's Eye* (1897) de Harry B. Smith y Víctor Herbert;[339] los temas incluían elementos latinos que comenzaron a tener forma dentro del mundo del espectáculo.[340]

Los géneros latinos aparecen de manera clara en la comedia *Shuffle Along* (1921) que contenía números con bailarines de origen puertorriqueño y la orquesta estaba bajo la dirección de Francisco Tizol (1893-1960). El modelo de lo latino terminó de tomar forma en mano de los compositores de *Tin Pan Alley*,[341] quienes absorbieron los rasgos

[338] ROBERTS, 1979:86.
[339] SMITH y HERBERT, 1897.
[340] ROBERTS, 1979: 33.
[341] Ubicados en la calle del mismo nombre, un conjunto de letristas, compositores y publicistas inician el recorrido de explotar de diversas maneras la canción popular, en primera instancia a través de la publicación de melodías sencillas y posteriormente, su inserción como parte de los temas cantados en los espectáculos de Broadway.

distintivos para generar un producto nuevo, fácil de asimilar dentro de la cultura estadounidense. La principal regla era elaborar una música que sonase "latina" con ritmos y cadencias de evidente origen negro.[342]

Lo latino continuó en ascenso en Broadway como vehículo de expresión con el boom que inició hacia 1930.[343] Cole Porter realizó un ejercicio de hibridación a través de la rumba y el beguine. En 1934 hizo *The Gypsy in Me* para el musical *Anything Goes*, y crea una composición que culturalmente lo acerca a las Antillas con aire de exotismo entre la música *cajum* de Nueva Orleans y la rumba afrolatina.[344] Los compositores americanos se apropiaron de los rasgos de la música caribeña, caso de ello es la *Cuban Overture* (1933) de George Gershwin.

Durante el proceso migratorio hubo muchos individuos que sacaron provecho de su condición latina, como seres exóticos, dentro de un nuevo contexto. En el caso de la consolidación en torno a lo latino, estos aspectos son relevantes porque permiten redescubrir una fórmula comercial e identitaria, aunque resultase esta última transformada. En Broadway se fortaleció la imagen de Desi Arnaz y Carmen Miranda. Los musicales incorporaron temas latinos, aunque fuesen breves. Arnaz[345] sacó provecho de su condición en el musical de Broadway *Too Many Girls* (1939) en el cual era "el hombre conga",[346] reconocido como el primer latino en llevar este baile a las reuniones de la alta sociedad americana.[347] En espectáculos como *Louisana Purchase* (1940) participaba en el tema *Latins Know How;* y en el musical *Banjo Eyes* (1941) tenía una actuación cantando y bailando en *Who Started the Rhumba?* Con la llegada de Don Azpiazú todos querían ser cubanos, con la presencia de Arnaz y Miranda todos querían si no ser latinos, por lo menos tener a un amigo latino.

Por su parte, Carmen Miranda tenía un modesto pero impactante número lleno de exotismo tropical en el final del primer acto de *On the Streets of Paris* (1939), comedia protagonizada por dos actores consolidados en el medio como Abbot y Costello. Miranda cantaba *South American Way* que tuvo éxito incluso fuera del escenario a través de las

[342] ROBERTS, 1979: 34.
[343] Ibíd.: 49.
[344] Ibíd.: 82-83.
[345] Desiderio Alberto Arnaz y de Acha III (1917-1986), llegó a Estados Unidos en 1933 en donde trabajó en diversas orquestas incluyendo la de Cugat.
[346] La conga como género ya era conocido en partituras como la versión de Grenet: *Havana is Calling Me*, subtitulada como 'conga'. Cfr. ROBERTS, 1979: 82.
[347] Durante los años treinta y cuarenta los latinos buscarán ser los primeros de todo, es así como algunos dirán haber sido los primeros en hacer música tropical después del éxito de Don Azpiazú o incluso, la ardua lucha por definir quién será el rey del mambo.

emisiones radiofónicas.[348] No es casual que ambas producciones se realizaron en 1939. Arnaz y Miranda encarnan el simbolismo del latino cuyo primer nombre es Fiesta y su apellido Baile.

El imaginario de lo latino se consolidó desde el modelo del *Star System* de la industria cultural americana. Los artistas tuvieron la oportunidad de interactuar en distintos formatos para el entretenimiento, generando una vinculación con todos los otros elementos del sistema comercial. Al mismo tiempo, mientras se consolidaban como producto, se construyó un aura de idealización con lo "latino", lo "caribeño" o lo "exótico".[349]

Carmen Miranda[350] representó el estereotipo de ascensión social que inicia su carrera en espectáculos de revista musical hasta llegar a Broadway y finalmente Hollywood. Entre los años treinta y cuarenta, Miranda se proyectó con éxito en los medios internacionales de entretenimiento. En Estados Unidos se conectó con la migración brasileña y portuguesa, y esto le permitió acercar un segmento del mercado a la concepción del mundo latino. Miranda representaba el éxito que la sociedad de masas ofrecía al migrante que probase suerte en el negocio del entretenimiento: ascenso de estatus social y dinero. Los nexos para la hibridación de los distintos rasgos de lo latino en un solo concepto fusionado en lo tropical, encontró en Carmen Miranda el carisma que hechizó a la audiencia latina y norteamericana.[351]

En este sentido, la consolidación de los géneros latinos coincidió con la industria discográfica y con su propio grado de madurez.[352] La imagen característica de lo latino se reforzó durante la postguerra debido a los clichés transmitidos a través de la industria cultural. Todo el peso iconográfico que se construyó desde los Estados Unidos vendió la cultura de latina que provenía de un mundo exótico, exuberante, que se remarcó a través de la política de los "buenos vecinos".[353]

La presencia de las distintas agrupaciones que hicieron vida en Norteamérica como las de Don Azpiazú y Eric Madriguera ejercieron un rol clave en el intercambio

[348] En la película *Radio Days* (1987) de Woody Allen, hay una escena en la que una familia de clase media baja de raíces judías baila el tema *South American Way* transmitido por la radio.
[349] Carmen Miranda e Yma Sumac tenían sólidas carreras artísticas en Estados Unidos y en ocasiones eran duramente criticadas en sus países de origen. En el caso de músicos y orquestas como el caso de Xavier Cugat, algunos musicólogos como Victoria Eli y Alejo Carpentier lo considerarán como el modelo que no se debe seguir al momento de estudiar y comprender la "verdadera" música caribeña.
[350] Nacida como María do Carmo Miranda da Cunha (1909-1955).
[351] Cfr. PIZARRO, 2009.
[352] NELSON, 1987: 20.
[353] Ver supra.

cultural y comercial que generó que los ritmos y la instrumentación se asimilaran. La rumba y la conga comenzaron a ser parte del repertorio que ejecutaban las grandes bandas y el año de 1930 marcó la eclosión de la música latina de estas agrupaciones.

2.5 Las orquestas latinas en 1930

La conformación de las agrupaciones de música latina fue producto del proceso de hibridación de instrumentos y ritmos. La era de las grandes bandas estaba por consolidarse como un *boom* en los Estados Unidos antes de la aparición de la música latina. En el ambiente musical de la época predominaba el tango y temas como *Yo te amo* y *Mi amado* circulaban en la radio junto a temas americanos como *Shoo Shoo Bogie Boo* o *I Still Believing You*.[354] En otras palabras, el terreno para la música latina como género relevante de la industria musical estaba preparado.

La proximidad geográfica entre los Estados Unidos y Cuba permitió el intercambio musical en una época en que las relaciones comerciales estaban establecidas libremente. El disco, la radiodifusión y los movimientos migratorios permitieron que una diversidad de agrupaciones dedicadas al cultivo de la música latina tuvieran presencia en Nueva York.[355] Al mismo tiempo, estas prácticas musicales que en un principio eran aprendidas sin referencia de partituras, se desarrollaron en manos de profesionales de la música, en especial arregladores y directores musicales que enriquecieron la música tropical a través de sus ritmos y texturas.[356] Del mismo modo, la confluencia del género del jazz hizo que lo tropical se fusionara a través de ritmos e instrumentos en los músicos norteamericanos.[357]

Por otra parte, en lo que respecta a géneros latinos, el gusto norteamericano se decantaba por el tango; de hecho, una importante influencia lo fue la orquesta de Francisco Canaro, cuyas producciones discográficas eran consumidas en París y Nueva York en aquel entonces.[358] Sin embargo, paulatinamente los músicos afroamericanos ingresaron a los conjuntos orquestales, dando cabida no solamente a una mezcla racial

[354] "An Actor Eddie Cantor". *Variety*, 7 de agosto de 1929 (Vol. 96, N° 4. p. 69).
[355] ESTIVAL, 1996.
[356] En estas agrupaciones el rol del director en la mayoría de los casos convergía en ser intérprete, arreglista e incluso manager de la agrupación. Ha medida que el mercado se vaya expandiendo los roles se irán independizando.
[357] WAXER, 1994: 153.
[358] CAÑARDO, 2017: 175.

dentro de una agrupación musical, sino también a la fusión de nuevos ritmos e instrumentos.

Nueva York, como centro neurálgico de la música latina y de la incipiente industria discográfica a finales de los años veinte, recibe a distintas agrupaciones de origen cubano que hicieron grabaciones para las disqueras que tenían su sede en la ciudad. Es así como en 1928 agrupaciones cubanas como el Sexteto Habanero, el Sexteto Nacional o el Trío Matamoros realizaron grabaciones y presentaciones en la radio y en locales nocturnos mientras en la misma ciudad el flautista Alberto Socarrás (1908-1987) interpretaba temas de jazz y afrocubanos.[359]

En cambio, las agrupaciones nacidas dentro de Nueva York estaban conformadas por músicos de Puerto Rico, Cuba y República Dominicana, de modo que la convivencia étnica con un idioma en común y ritmos emparentados, permitió la proliferación estilística de la música tropical. Muchos de estos ejecutantes eran semiprofesionales, y veían en el trabajo musical una entrada más de dinero. Sin embargo, la influencia de los diferentes estilos se diseminó a través de la radio, el cine y la industria discográfica. Estilísticamente, el jazz y su particular instrumentación y tratamiento melódico y armónico influenció directamente a los músicos del Caribe. Igualmente, en la época en la que las grandes bandas como la de Duke Ellington, Benny Goodman, Vincent López o Count Basie eran ampliamente conocidas, el estilo de estas agrupaciones fue asimilado por los músicos del Caribe que hacían vida en la Gran Manzana.[360]

La hibridación entre la música de las grandes bandas y la música afrocaribeña fue evidente en la creación de un repertorio y la puesta en práctica de nuevos estilos por parte de músicos que se movían en ambos géneros musicales. El cultivo del jazz con estilos característicos del Caribe permite rastrear la influencia musical y cultural que se produjo en ese contexto y el resultado producto del intercambio comercial entre las islas del Caribe y los Estados Unidos.[361]

El ambiente en Nueva York para finales de los años veinte se estaba caldeando para recibir la explosión rítmica de los ritmos caribeños. Una de las figuras que estaba realizando dicho trabajo de preparación del terreno fue Enric Madriguera (1904-1973), que siendo cuatro años menor que Xavier Cugat, gozó de prestigio y popularidad antes y

[359] WAXER, 1994: 153.
[360] Ibíd.
[361] Ibíd.: 165.

durante la era de *El manisero* y llegó a grabar diversas rumbas para Columbia.[362] Madriguera tuvo una sólida educación musical formándose con destacados maestros como Leopold Auer y había dirigido a la Orquesta Filarmónica de La Habana; se integró luego a la música popular a través de las orquestas de Casino de La Habana y del Club Embassy de Nueva York.[363]

El repertorio de Madriguera tenía un estilo particular. En 1941 grabó para la RCA Víctor el tema *Brazil* de Ary Barroso con una orquestación llena de colorido, con el ritmo característico de samba que estaba en boga, pero con el sonido de Madriguera que lo demarcó con respecto a la orquesta de Cugat o las otras grandes bandas del momento. Mientras Cugat estableció un territorio en donde confluyó lo tropical y lo americano, la versión de *Brazil*[364] de Madriguera tiene el sonido de foxtrot, con elementos del dixieland que estuvo presente en los años veinte, matizado con el uso de claves y bongós en la percusión. Es un arreglo cuyo tratamiento orquestal en las maderas y los metales le da peso enfatizado por el acompañamiento rítmico del samba. Sin embargo, es un tema que fue arreglado y diseñado para el público norteamericano, apenas evocando la explosión de lo latino que se estaba viviendo en aquel entonces.[365]

Durante los años treinta, la presencia de Don Azpiazú y su orquesta fue permanente en New York, lo que permitió un acercamiento directo a la rumba en la sociedad neoyorquina de la época. Es bien conocida su versión de *El manisero* de Moisés Simons, la cual penetró en el circuito radiofónico de los Estados Unidos. La consecuencia lógica de esta música en Estados Unidos fue la apertura de un mercado comercial donde los ritmos tropicales llegaron a nuevas audiencias.

Al respecto, Roberts expresa que "*El manisero* de Moisés Simons, *Mamá Inés* y *Siboney* de Ernesto Lecuona, serán las rumbas que se internacionalizarán en manos de Don Azpiazú en Estados Unidos y de los Lecuona Cuban en Europa y América del Sur desde comienzos de la década de 1930".[366]

Igualmente, la migración de músicos de la región del Caribe y de Brasil se vio potenciada por las oportunidades de trabajo en las distintas bandas de Nueva York.[367] La

[362] *Adiós*, Columbia 2434, (1931).
[363] ROBERTS, 1979: 60.
[364] *Brazil*, Victor 27702, (1941).
[365] Esta apreciación puede pasar por mero capricho o casualidad; sin embargo, en la versión de *Taboo,* de 1939, en el sello del disco se especifica que el tema es una Rhumba-Foxtrot. Madriguera había cultivado con notable éxito este estilo musical y no se desvinculó del género que le dio fama por casi cuarenta años.
[366] ROBERTS, 1979: 210.
[367] ROBERTS, 1979: 76.

presencia de los caribeños de distintos orígenes propició una hibridación de sus prácticas culturales con una identidad distinta a las que se realizaban en sus países de origen.[368] Entre 1939 hasta 1950 se consolidaron las agrupaciones de Xavier Cugat y Eric Madriguera (catalanes), Mario Bauzá (cubano),[369] Noro Morales, Tito Rodríguez (puertorriqueños) y Tito Puente (niuyorrican).[370] Esta variedad de orígenes se enmarcó dentro del imaginario cultural de la época como "lo latino" o "lo tropical", dirigido al público de Estados Unidos y que luego expandió su influencia a América Latina; por último, consolidó el género dentro de la sociedad estadounidense y europea de aquel entonces.[371] Lo tropical había emergido y permanecería por varios años. Asimismo, otros músicos de origen cubano se integraron a diversas agrupaciones como el clarinetista Carmelito Jejo y el director y pianista Nilo Meléndez, quienes conformarán parte del equipo de arreglistas y músicos de la Columbia Records y fueron miembros de la orquesta de Cugat.[372]

Francisco "Machito" Grillo (1908-1984) cantante, ejecutante de las maracas, comenzó su actividad profesional a finales de los años veinte en La Habana donde participó como músico junto a María Teresa Vera e Ignacio Piñeiro del Sexteto Nacional. Durante esta etapa profesional conoció a quien fue su cuñado, Mario Bauzá. En Nueva York se incorporó a distintas agrupaciones desde 1937 entre las cuales destacan las de Noro Morales y Xavier Cugat.[373] También acompañó a otras agrupaciones como El Cuarteto Caney y La Orquesta de Hatuey.[374] La orquesta de Machito siguió la ruta de Madriguera y Cugat incorporándose en programas de radio de locutores como Syd Turin

[368] PACINI HERNÁNDEZ, 2010: 2.
[369] Mario Bauzá quien fue clarinetista de la Orquesta Filarmónica de la Habana y miembro de la orquesta de Antonio Romeu con la cual llega a Nueva York en 1926, cuando la agrupación llega a Estados Unidos para realizar algunas grabaciones para la RCA Víctor, retornando en 1930 para quedarse definitivamente en esta ciudad, llegó a trabajar con la Banda de Noble Sissle, Ella Fitzgerald, ChickWebb y Dizzy Gillespie.
[370] Morales, Rodríguez y Puente también fueron músicos de Cugat y en especial, Tito Puente mantuvo a lo largo de su vida en alta estima al músico catalán. Estos aspectos se desarrollan en los capítulos 4 y 5 de la presente disertación.
[371] QUINTERO RIVERA, 2007: 85-87.
[372] LIZÁRRAGA, 2002.
[373] En los capítulos dedicados a la producción discográfica de Xavier Cugat señalaremos el intrincado nudo de relaciones entre el músico catalán y los diversos músicos latinos con los cuales trabajó, algunos de ellos catapultaron sus carreras gracias a la ayuda de Cugat.
[374] Dado que muchas bandas como la de Machito tenían poca o ninguna influencia en
Cuba, Waxer supone que se podría especular que el desarrollo en La Habana y Nueva York iban de forma paralela. El jazz servía de común denominador en ambas escenas, la esencia de las mezclas afrocaribeñas estaba patente en las formas y el ritmo, produciendo en algunos casos resultados importantes. Cfr. WAXER, 1994: 165.

y Dick "Sugar" Ricardo; al mismo tiempo estableció una programación regular en el Palladium Ballroom.[375]

La producción musical y su auge a través de la industria discográfica en América Latina tuvo un precedente importante en la presencia en La Habana de la RCA Victor a mediados de 1937, con la finalidad de grabar más de veinte grandes bandas que hacían vida artística en esa ciudad. La economía de los Estados Unidos estaba saliendo de la Gran Depresión (1929-1933) y la RCA Victor entendió que grabar en Cuba le permitía producir a bajo costo y obtener fonogramas de agrupaciones de la isla que habían ganado popularidad en los Estados Unidos, debido al flujo de turistas y a través de la radiodifusión.[376]

No se puede comprender la carrera discográfica de Xavier Cugat sin entender los años treinta, momento de expansión de las "músicas nacionales" en circuitos foráneos a las mismas. En medio de la ola migratoria que llega a Nueva York y la onda expansiva de la radio, los géneros latinos sonaban en la Gran Manzana; la radio dio un impulso para que esta música se escuchara y fuera bailara junto con los otros géneros de la música popular norteamericana. El éxito de *El manisero* abrió una brecha por la cual se filtraron otros temas latinos y en muchos, la clave de rumba fue esencial. *El manisero* representó la posibilidad de definir una nueva fórmula de la música comercial que consiguió notable éxito durante los primeros tres años de la década del treinta.

2.5.1 Don Azpiazú entona el pregón

Roberts considera que el curso de la historia de la música latina cambió la tarde del 26 de abril de 1930, cuando Don Azpiazú y su orquesta del Casino de La Habana se presentaron en Nueva York en el Teatro Palace. Quedó al descubierto para el público norteamericano la música afrocubana con el exotismo de los ritmos caribeños y la explosión tímbrica de los instrumentos de percusión.[377] La rumba había llegado para quedarse, y con ella entraron temas como *Mama Inés*, *Siboney* y *El manisero*, que pasaron por un proceso de adaptación al mercado norteamericano e incrementó un repertorio que convivió con la

[375] En la era de la rumba y del mambo el Palladium era símbolo de distinción, categoría social y *glamour*. La música tropical se había convertido en parte del estatus social de la burguesía neoyorquina; incluso, el mundo de la mafia y los gánsteres contratarían a las orquestas con repertorio latino para sus fiestas privadas. Era una época de contrastes, por un lado, la gran cantidad de desempleados producto de la depresión económica de 1929; por otra, el derroche y la ostentación de Hollywood y Manhattan. ABREU, 2015: 9.
[376] Estas grabaciones se difundieron después de la Segunda Guerra Mundial en la era del disco de 45 rpm y la aparición en 1948 del disco de 33 rpm.
[377] ROBERTS, 1979: 76.

música popular norteamericana. *El manisero* constituye un caso particular de estudio a nivel social y antropológico sobre cómo fue su impacto en la sociedad neoyorquina de la época. Cantado como pregón y, por ende, canto de trabajo, *El manisero* se convirtió en una rumba que, dependiendo del arreglista, podrá tener aire de tango, rumba o conga. El tema se convirtió en parte del repertorio de todas las agrupaciones; por ejemplo, la orquesta de la RKO dirigida por Phill Fabiello publicitaba que interpretarían *El manisero* y que el público podría utilizar las agitadoras de los cócteles como maracas cuando se interpretara esta música.[378]

Lizárraga y Roberts consideran que la presencia de Don Azpiazú fue vital en la consolidación del nuevo género:

> El público norteamericano ya venía bailando por muchos años tangos y canciones con sabor latino. Pero esta era la primera vez que escuchan no solo un repertorio con su sabor original, sino que los arreglos musicales muestran al público blanco norteamericano una complejidad rítmica prácticamente desconocida hasta entonces.[379]

Llegado el mes de mayo, Don Azpiazú y su orquesta grabaron para la RCA Víctor *El manisero,*[380] el cual se convirtió en un éxito sin precedentes y punto de referencia de lo que será la construcción de un imaginario cultural en torno a lo latino, junto al *boom* de las orquestas caribeñas y la consolidación de la rumba como género musical. En palabras de Lizárraga "la revolución de la rumba había llegado a Nueva York y nunca más la música volvería a ser la misma, por lo menos para los bailadores".[381]

Los productores de la RCA Victor trataron de sopesar el alcance de la rumba en el público norteamericano. Algunos directores de grandes bandas como Guy Lombardo eran escépticos y pesimistas frente al nuevo hit de *El manisero*. Lombardo consideraba que el impacto de esta rumba en la audiencia americana no duraría a largo plazo por sus características rítmicas. El músico declaró que jamás se convertiría en un tema relevante dentro de la música popular; sin embargo, Lombardo se equivocó con sus pronósticos. Para 1931, *El manisero* era un rotundo éxito en los Estados Unidos[382] y se había convertido en pandemia musical que llevó a diversas orquestas norteamericanas a acercarse a la música latina desde todas las vertientes posibles: arreglistas, cantantes,

[378] Ibíd.: 77.
[379] LIZÁRRAGA, 2002; ROBERTS, 1979.
[380] RCA Victor 22483, (1930).
[381] LIZÁRRAGA, 2002.
[382] ROBERTS, 1979: 77.

bailarines y, sobre todo, bajistas, pianistas y músicos de percusión, preferiblemente de origen cubano.

En 1931 Phil Fabello, director de la banda de la RKO Radio[383] informó que la orquesta de planta de la emisora había incorporado a su repertorio habitual el tema de Moisés Simons y al momento de interpretarse algunos músicos de la banda caminarían entre el público repartiendo "cucuruchos de maní", tal y como expresaba la canción en español.[384] Poseer dentro del repertorio *El manisero* garantizaba a las orquestas de Nueva York audiencia y contrataciones. De pronto, diversos directores se autoproclamaban como "uno de los primeros" en incorporar ritmos afrocubanos. El director de bandas Vincent López expresó que fue uno de los primeros directores en haber usado estos elementos musicales en su repertorio, quien además de considerarse como precursor de estos ritmos en Estados Unidos, consideraba que el tango nunca desaparecería, género por el cual era conocida su orquesta.[385]

[383] La RKO Radio fue la emisora pionera en trabajar su imagen fuera del campo exclusivo del sonido. Además, fue la primera en desarrollar un logotipo que identificara a la estación radial.
[384] "Peanut number Wins Dough for Leader", *Variety*, 21 de enero de 1931, Vol. 101, N°6, p. 38.
[385] "Fad For Native Cuban Music in US Forecasts Tango Revival, Says Lopez", *Variety*, 21 de enero de 1931, Vol. 101, N° 6.p. 65.

Gráfico 1. Directorio de Bandas. Estas agrupaciones hacían vida en Nueva York en 1929, un año antes de la irrupción de Don Azpiazú y su orquesta.[386]

El éxito comercial de Don Azpiazú promovió a otros directores de banda a hacer sus propias versiones. De la noche a la mañana, lo cubano estaba de moda y ser de Cuba era garantía de éxito; esto impulsó a directores de diversos orígenes —griegos, irlandeses, portugueses e italianos— a admitir que tenían algún antepasado cubano, como fue el caso de López, de origen portugués. Sin embargo, hubo directores más sinceros que en vez de inventarse antepasados, incorporaron a su agrupación músicos latinos de procedencias distintas.[387]

Después del éxito de Don Azpiazú con *El manisero*, la prensa y la radio promulgaron el nuevo ritmo como el sonido de Cuba y lo denominaron "danzón cubano".

[386] "Leading Orchestra Directory". *Variety*, 7 de agosto de 1929 (Vol. 96, N° 4, p. 228).
[387] En el caso de los músicos puertorriqueños, como se ha expresado, podían trabajar sin problemas, ese no fue el caso de los cubanos.

Otro género latino se posicionaba —como lo había estado el tango—, los medios impresos describían la música de melodía grácil, con un peculiar acompañamiento rítmico y que incentivaba a bailar a los jóvenes. Se hablaba de los instrumentos musicales como esenciales para otorgar ese aire especial que hechizaba a las nuevas generaciones. De hecho, se hacía referencia a los instrumentos como las maracas, claves, güiro y bongó como los más importantes del ensamble orquestal. La reseña de la revista *Variety* los presenta como instrumentos "primitivos" que se han adaptado a una nueva necesidad de expresión. En los distintos procesos históricos de adaptación estilística de un género a otro, tiende a pasar un período considerable de tiempo mientras se realiza la hibridación de los distintos rasgos estilísticos; en la música tropical, sin embargo, no fue así. Ya para 1931 se promocionaba la música cubana como un género que debía fusionarse con el jazz incorporando el piano, la sección de viento metal y los saxofones.[388]

A raíz del *boom* de la música latina las orquestas se llenaron de músicos cubanos en la búsqueda de los sonidos del trópico. Se contrataron músicos que trabajaran a destajo, sin documentación legal, ni permiso de trabajo en los Estados Unidos. Pero la música afrocaribeña había llegado para quedarse, y es así que para 1931 la Cámara de Representantes de los Estados Unidos discutió un proyecto de ley para otorgar permiso de trabajo y residencia legal a los cubanos que demostrasen estar ejerciendo labores como músicos en las distintas agrupaciones de Nueva York. Sin embargo, la disputa era ardua, pues un sector del Senado de los Estados Unidos consideraba que los músicos estadounidenses corrían el riesgo de no conseguir trabajo e incluso de perderlo. A finales de 1920 y principios de 1930, diversas agrupaciones de origen norteamericano habían realizado giras a lo largo de los distintos hoteles y *cabarets* de Cuba. En ese trayecto, los ejecutivos y directores de las agrupaciones contrataban a músicos cubanos para ahorrarse el dinero del traslado del músico americano y, además, se conseguía un cierto "color tropical". Esto coincide con la época en que los sellos discográficos enviaron a sus productores a grabar a las orquestas de baile *in situ.* Cuando se terminaba el proceso de grabación, las orquestas regresaban a los Estados Unidos y, en muchas ocasiones, con músicos como trofeos, los cuales trabajaban en condiciones ilegales dentro de Estados Unidos. El sonido latino en los Estados Unidos se consolidó con la migración. El principal argumento que se esgrimía para que los músicos tuvieran su documentación al día, era la

[388] "Fad For Native Cuban Music in US Forecasts Tango Revival, Says Lopez". *Variety,* 21 de enero de 1931 (Vol. 101, N° 6, p. 65).

necesidad de otorgarle el cálido color tropical a la música de las grandes bandas que se presentaban en los salones de baile y la radio.[389]

Don Azpiazú y *El manisero* dejaron una huella en el mundo del espectáculo de la Gran Manzana. Los medios impresos y la radio difundieron las locaciones en donde se presentaba la agrupación; además, informaban sobre qué actividades realizaban y hacia dónde se dirigía la agrupación rumbera. Por ejemplo, a principios de 1931 se comentaba que la agrupación iría de vuelta a La Habana después de una contundente gira en la cual demostraron su capacidad de hibridar la música tropical con el jazz.[390] En la misma reseña, se destaca que el grupo regresa a Cuba con un mayor número de músicos que con el cual arribaron a Nueva York, presentando como novedad la incorporación de un cantante. En base a esto se podría inferir que la agrupación llegó a los Estados Unidos con un grupo base y que contrataron los músicos que necesitaron a lo largo del camino; o, por lo contrario, la presencia de los músicos latinos en Estados Unidos le daba una sonoridad distintiva a la agrupación. Todas las noticias en torno a Don Azpiazú giraban alrededor de *El manisero*, sus extraños y primitivos instrumentos de percusión y su pegajoso ritmo que incitaba a bailar. Al regresar Don Azpiazú a Cuba, otras bandas copiaron el modelo e incorporaron a su plantilla músicos de origen latino, en especial percusionistas. Los arreglistas se volcaron a copiar los modelos y el diseño melódico, Ralph Peer explotó las distintas versiones del tema con la intención de obtener mayores regalías.[391]

Los géneros tropicales no se fosilizaron en la representación gráfica del papel, sino que se fijaron en el soporte discográfico y se conformó dentro del imaginario de lo tropical: vestimenta, cabaret, rumberos y rumberas, son consecuencias de lo adaptable que era lo tropical. Según Roberts, Pacini Hernández y Waxer *El manisero* fue la eclosión.

[389] "Cuba May Ban Foreign Bands". *Variety.* 21 de enero de 1931 (Vol. 101, N° 6, p. 65).
[390] Es interesante esta información porque hacia los años cuarenta Mario Bauzá se declarará como el inventor del *Latin Jazz*, pese a ello, ya la crítica y los medios impresos dejan respaldo que Don Azpiazú y su Orquesta han fusionado ritmos afrolatinos con temas de jazz. Cfr. "Peanut Vendor at Home". *Variety*, 28 de enero de 1931 (Vol. 101, N° 7, p. 28).
[391] Ibíd.

Gráfico 2. Don Azpiazú y la Orquesta Casino de La Habana.[392]

Esta música ofrece posibilidades para la improvisación sobre la armonía y los ritmos. Además, de pronto, todos querían ser cubanos y La Habana dejó de ser un sustantivo para convertirse en garantía de éxito comercial. Desde la Orquesta Real de la Habana, a la Nueva Orquesta de la Habana,[393] toda la música popular, tuviese un origen latino o no, pasó por un proceso de ennegrecimiento que también se explotó hacia el público blanco a través de la música del *Tin Pan Alley*.

La música como fenómeno orgánico tiene un *continuum* en la medida de que el espacio territorial y cultural ofrece posibilidades para la explotación comercial. Es así, como en 1931, Don Azpiazú vuelve a Estados Unidos y hace una gira de costa a costa por los Estados Unidos con su cuñada Marion Sunshine.[394] Fue a lo largo de esta gira que Sunshine comenzó a traducir los textos del español al inglés con la intención de acercarlos al público norteamericano. En este sentido, *El manisero* abrió una fisura que permitió la entrada a temas de origen latino y en especial de Cuba. Editoriales como la E.B. Marks y la *Southern Music* comenzaron el proceso de recolección de temas latinos haciendo énfasis en la temática cubana.[395] La búsqueda encarnizada de material sonoro llegó a niveles obsesivos, entre 1930 y 1932 solamente la E.B. Marks había incluido cerca de seiscientos temas de procedencia latina entre ritmos como samba, *maxixe*, temas mexicanos y porros.[396]

[392] Fuente: fotograma del vídeo promocional: *Don Azpiazu foremost exponent of the Rhumba and his famous Cuban Orchestra.* (1933). Disponible: [http://www.ritmacuba.com].
[393] ROBERTS, 1979: 78; ALÉN RODRIGUEZ, 1999.
[394] Mary Tunstall James (1894-1963), actriz, compositora y quizás la primera rumbera.
[395] No en vano habría una influencia en los compositores americanos de esta época como George Gershwin quien escribió la *Cuban Overture* (1933); Leonard Bernstein se inspiró en la movida musical latina de Nueva York en los años cincuenta y creó la música de *West Side Story* (1957).
[396] ROBERTS, 1979: 79-80.

2.5.2 Ocaso de una estrella

Para la Feria Internacional de Chicago de 1932, Don Azpiazú aún conservaba la fama y el nombre que *El manisero* le otorgó, su orquesta se presentó durante varios días seguidos con la presencia de dos rumberos bailando.[397] Desde ese momento, se documenta la aparición de bailarines y músicos con trajes "tropicales" de pecho abierto y mangas floreadas. Coincide con la presencia de cantantes, bailarines y agrupaciones musicales en las producciones cinematográficas que se realizaban en Argentina y México; en este último país, se reproduce de forma sistemática, el estereotipo musical y performático del rumbero. Los estilos cambian, la moda se reinventa. Asimismo, aparecen producciones discográficas de Don Azpiazú y la Orquesta Casino de La Habana en las cuales realizan mezclas rítmicas de rumba con foxtrot conocidos por el público americano.[398]

Después de presentarse en Chicago, Don Azpiazú realizó una exitosa gira por Europa a lo largo de 1932. Se presentaba como una orquesta 'exótica' que mezclaba música latina con jazz y que garantizaba goce y baile para el público, así como buenos dividendos para los empresarios y dueños de establecimientos.[399] Don Azpiazú regresó a Cuba y no fue hasta finales de los años treinta, a punto de iniciar la Segunda Guerra Mundial que intentó retomar el anhelado éxito de Nueva York. Entre 1933 y 1938 Don Azpiazú y su orquesta eran celebridades en La Habana, pero el hecho de ser una estrella no evitaba que se produjesen abusos en el ámbito laboral. Para la década de los treinta las normas de trabajo entre los hoteles, casinos, teatros y las orquestas estaban establecidas; sin embargo, el músico anónimo era contratado a destajo. La enorme popularidad de Don Azpiazú hacía que en el Casino Nacional y en el Jockey Club de La Habana trabajasen horas extras que no eran remuneradas. Don Azpiazú solicitó el pago de dichas horas obteniendo un contundente rechazo por parte de la gerencia de estos lugares, por lo cual renunció y fue sustituido por la Orquesta Siboney.[400] Don Azpiazú era una celebridad, pero la remuneración por concepto de presentaciones no mejoró en su Cuba natal.

Cuando Don Azpiazú regresó a Nueva York a finales de los años treinta, el ambiente musical había cambiado, el gusto del público se decantaba por propuestas

[397] MOORE, 2003: 195.
[398] *A Penny for Your Thoughts.* Victor, BRC 70252, (1931); *Marianna (The Peanut Vendors Daughter).* Victor, BRC 70253, (1931); Cfr. Abe GREEN. "Disc Reviews". *Variety,* 26 de abril de 1932 (Vol.106, N° 7, p. 38).
[399] "Empire Paris". *Variety*, 4 de octubre de 1932 (Vol. 108, N° 4, p. 14).
[400] "Azpiazu Walks". *Variety,* 26 de enero de 1932 (Vol.105, N° 7, p.55).

latinas americanizadas y no con el primitivo ritmo de rumba de *El manisero*, que había gustado al público neoyorquino. Don Azpiazú fue incentivado a cambiar su estilo, pero el músico no quiso 'americanizar' ni los arreglos, ni la orquesta, como ya estaban haciendo con éxito Cugat y Madriguera.[401] Don Azpiazú se retiró a Cuba y no salió nunca más.

Los años treinta marcan la aparición de la rumba y de Don Azpiazú en el emporio comercial norteamericano. El sonido latino del Nueva York de la época había calado en el gusto del público norteamericano y en la comunidad latina que vivía en la ciudad. Debido al proceso migratorio y al desarrollo de los medios de comunicación de masas la escena latina se desarrolló desde las raíces afrocubanas. Son estos los años de formación de Cugat en el mundo del espectáculo. Un aprendizaje autodidacta, pero en el cual tomará puntos de referencia que le sirvieron de orientación y guía de ruta. Así, por ejemplo, Cugat emuló los pasos de Rodolfo Valentino, no como estrella del cine, objeto de deseo o fetiche simbólico, sino justo en el lugar donde un actor hace su mejor papel: detrás de las cámaras. La habilidad de Cugat para contactar a productores y directores, estrechar vínculos con quienes desarrollan la industria cultural fue esencial a lo largo de toda su trayectoria. Ralph Peer fue su guía para entender el arreglo musical como generador de dividendos, incentivar la producción musical y conocer las implicaciones legales del medio. Al igual que Peer, Cugat probó fórmulas comerciales en los distintos medios en donde se presentó, ya fuese en Las Vegas, a través de un espectáculo semiprivado o en la representación cinematográfica. Don Azpiazú fue la referencia inicial de fórmulas rítmicas y musicales. Cugat asimiló los ritmos cubanos puestos en práctica dentro de un ensamble instrumental, experiencia que recogió durante su estancia en Cuba hasta su adolescencia, período fundamental en la formación de cualquier individuo. Cuando Cugat llega a Nueva York la rumba está por todas partes, lo latino está de moda. Cugat se vendió en un inicio como músico cubano y vio en la oportunidad de *El manisero* la posibilidad de establecer un plan de vida a través de la música popular. Una vez que es contratado para dirigir la orquesta del Hotel Waldorf-Astoria, la trayectoria de Cugat será indetenible.

2.6 Conclusiones del capítulo

La música de una época es el resultado de factores económicos, políticos y sociales. En el caso de la música del Caribe, desde el siglo XVIII hasta el siglo XX se produjo una

[401] ROBERTS, 1979: 97.

fusión de ritmos y cantos que desembocó en la música tropical. Migración, hibridación y medios masivos de entretenimiento convergieron en un mismo espacio y tiempo, lo que generó el cóctel de lo latino y tropical. Estados Unidos marcó un punto de inflexión en la creación de esta identidad, así como fue el punto de encuentro para su diseño, producción y distribución internacional.

Lo tropical y lo exótico es el resultado de una homogeneización de distintos valores simbólicos que identificaban a cada región en particular —Argentina, Brasil, Cuba y México—, que como vehículo de propaganda y publicidad se unificaron en lo latino como una cultura particular. El resultado de este constructo, es un símbolo que exalta estereotipos de música y baile.

En Nueva York convergieron los latinos inmigrantes que traían consigo sus prácticas culturales y recreativas; los latinos nacidos en los Estados Unidos, que llevarán consigo el conflicto identitario de ser y no ser latinoamericanos; y el nativo propiamente dicho que consumirá también la música, el baile y el imaginario de lo mundo latino.[402] Estados Unidos es un estado multirracial que monetiza y capitaliza las distintas representaciones culturales de una minoría y las adapta a las necesidades del mercado.[403]

La música tropical y exótica fue objeto de comercialización y exportación en el mundo, y su expansión hacia Latinoamérica fue producto del crecimiento económico de los países de la periferia que de manera gradual entraron al proceso de modernización de las ciudades con el establecimiento de circuitos cinematográficos, y la difusión de la música a través de la radio y el disco. El estereotipo de lo tropical desde la visión norteamericana quedó fijado en la enorme variedad de modelos y rasgos que patentó la industria cultural. No se trataba de legitimar, proteger o ensalzar los valores considerados auténticamente latinoamericanos, sino por el contrario, apreciar y consumir los cánones que habían sido establecidos.[404]

Como se analizará en el siguiente capítulo, los productores moldearon al artista a la medida del mercado. Por ello, resulta obvia la presencia de artistas que representarán el sello latino, lo exótico, lo bárbaro y lo salvaje. Es esencial tener capacidad y talento artístico, pero también la habilidad de un productor que los desarrolle y promocione.

---

[402] Ibíd.: 3. Cfr. ALÉN RODRIGUEZ, 2010.

[403] El presente estudio toca aspectos de la representación de la música latina en Estados Unidos; se destaca que este país posee múltiples historias al respecto a través del blues, el jazz y el rock and roll. Para Pacini Hernández los conceptos étnicos dentro de la sociedad latinoamericana son más amplios y extensos que en los Estados Unidos. PACINI HERNÁNDEZ, 2010: 5-6.

[404] Este proceso se dio con fuerza inusitada en 1947 cuando inicia la Guerra Fría. Cfr. Capítulo 5 del presente trabajo.

La industria cultural de los Estados Unidos dio un empuje que trascendió las mezclas biológicas, las prácticas corporales y de entretenimiento. La imagen de lo tropical como exótico permeó la cultura norteamericana sobre la visión de lo latino y penetró dentro de los países latinoamericanos de la mano de la política del "buen vecino". Ese carácter de lo "latino", en el cual se englobaron todas las jerarquías posibles de hibridación, destacó en el contorno cultural de las grandes ciudades de Estados Unidos, se asimilaron prácticas culturales e incorporaron a lo cotidiano. Sólo faltaba el toque Cugat.

CAPÍTULO 3

MUSICOLOGÍA PARA LA PRODUCCIÓN MUSICAL. APROXIMACIÓN METODOLÓGICA PARA EL ANÁLISIS DE LA GRABACIÓN

3.0 Introducción

Los primeros pasos hacia el análisis de la producción musical ocurrieron en la academia de habla inglesa y son diversos. Dependiendo del teórico, se recurre a la transcripción del contorno melódico, de la armonía o a través de la representación de diagramas y gráficos.[1] El presente capítulo ha sido el ejercicio propedéutico para analizar la producción musical de Xavier Cugat. Se exponen los principales teóricos y métodos para el análisis de la producción musical, algunos con amplia aceptación en la musicología. La discusión en torno al análisis musical, parte de la concepción multimodal de la producción musical: un objeto diseñado, creado, industrializado y mercadeado de la sociedad industrial; pues, a pesar de los distintos soportes, el método de análisis dependerá de los intereses y contextos de los musicólogos. A partir de lo anterior, una de las características de la presente investigación fue el análisis auditivo, también se sustentó a través de la partitura musical transcrita en notación convencional, espectrogramas y gráficos. En la música popular influyen la tecnología y los procesos de industrialización, el análisis musical es fundamental estudiar la grabación.

3.1 Análisis, música popular y producción musical.

De acuerdo a Aguilar, a través del análisis musical se comprende el mecanismo por el cual, una música devela un sentido estético, sirve para ejecutarla obra o comprenderla a nivel pedagógico. La autora asegura que la relación partitura-audición denota el funcionamiento estructural de la composición musical. Sin embargo, centrar los esfuerzos solo en un lado presenta problemas formales y conceptuales. El análisis musical en la partitura permite movilizar hacia adelante, como hacia atrás, los distintos elementos y su interrelación entre ellos. Encarar el análisis auditivo, involucra considerar las decisiones técnicas y estéticas que toma el intérprete.[2] Ambos aspectos son indisolubles cuando se pretende afrontar un análisis integral de una producción musical.

El análisis musical permite descifrar los distintos ejes que conforman una obra. En este sentido, Aguilar define cinco conceptos esenciales para abordar el análisis auditivo: *permanencia*, aquellos hechos que se repiten a lo largo de un tiempo determinado; *cambio*, como transformación a otra cosa del fenómeno musical; *retorno*, volver al fenómeno que se

[1] MOYLAN, 2020; MOORE, 2012 y 2003.
[2] AGUILAR, 1990: 4-5.

planteaba al inicio de la obra; *reiteración*, donde el fenómeno musical aparece después de alguna transformación o la presentación de algún segmento nuevo; y *recurrencia*, entendida esta como cambios "antes de la reaparición del fenómeno".[3] La autora sostiene que es importante descubrir cómo se interrelacionan estas categorías entre sí para llegar a la síntesis, que sería explicar el funcionamiento de la música.

Al respecto, Blacking asegura que "la principal tarea del análisis musical es explicar patrones del sonido organizado".[4] Este autor también desarrolla las teorías de análisis de teóricos como Keller, Schenker y Reti, pensadores que —según Blacking— exponían los puntos contrastantes con la esencia de la obra musical. En relación a esto, el análisis musical en la producción musical es reciente la academia. De hecho, el primer acercamiento hacia el estudio de las músicas populares vino de la mano de otras disciplinas como la sociología, los estudios culturales, la antropología o la literatura, los cuales, acompañados de rigurosidad metodológica en sus correspondientes disciplinas, se han aproximado a la música para cubrir algo en particular.[5]

Por su parte, Moore considera que un análisis de la música popular implicar tres aspectos esenciales: las capas y su funcionamiento dentro de la canción, el análisis de la caja acústica y el timbre; este último aspecto es enfocado en la fuente sonora fijada en el fonograma.[6] Este autor establece que la construcción formal de la música popular, salvo excepciones, tiene tonalidades, progresiones y escalas estandarizadas. A pesar de ello, Moore considera esencial comprender cuáles son los mecanismos internos, las técnicas y la estética que genera en el oyente emociones, sensaciones y sentido de pertenencia.[7]

En el análisis de la producción musical, se deconstruyen los elementos musicales; sobre todo, se busca aprehender el significado que atañe para el oyente, cómo funciona, por qué funciona y cómo se asimila en una práctica cultural y, por ende, su respectiva apreciación estética. Sin embargo, Moore considera que los componentes externos no condicionan la percepción de una grabación; es decir, una aproximación al texto o a la instrumentación, no representa, en sentido estricto, el significado que tiene una canción para el público.[8]

---

[3] Ibíd.
[4] BLACKING, 2001: 1-5.
[5] MOORE, 2003.
[6] Ibíd.
[7] Ibíd.
[8] MOORE, 2012: 6.

Moore sugiere dos criterios para el análisis musical de la producción musical. El primero de ellos es el estilo, definiendo el estilo musical a través de la imagen del lenguaje hablado: una misma palabra tiene distintos significados, depende del idioma, el contexto y la cultura.[9] En el ámbito musical, el autor considera que el sonido también tiene implicaciones en otros contextos. El estilo musical y su análisis fue esencial en el presente trabajo, porque el estilo de Xavier Cugat se modifica a lo largo del tiempo, así como el impacto comercial, el desarrollo de la tecnología de grabación y el avance de los dispositivos culturales, elementos claves para la puesta en práctica de un estilo musical.

El segundo aspecto, desarrollado por Moore, involucra los aspectos musicales y la psicología de la audición. La música determina el estilo, pero su significado a nivel estético y social va más allá de ellos. El autor dice que la sintaxis musical, el tratamiento armónico, rítmico y del texto ofrecen un discurso metamusical que afecta la percepción humana y generan en el oyente un significado personal.[10] Esta última categoría coincide con Frith, quien considera que el oyente se apropia de la música y del artista.[11]

Hasta los años sesenta, la canción existía como formato definitivo en la versión de estudio, pero la necesidad de recreación en el concierto tiene un significado muy especial para el auditorio. En este sentido, la realización del *performance* es pasajera y produce en el recuerdo de las emociones su huella más importante: la presencia del artista. Es por ello que, la partitura en la música popular, no es considerada la referencia primordial, sirve de guía, pero la creación del fonograma se realiza durante la sesión de grabación, con cambios que ocurren a medida que se graba o edita.

3.2 Consideraciones generales

En su método de análisis para la grabación, Moore distingue otras tres categorías: el tema, la ejecución y la pista.[12] En el tema, el autor indaga sobre los aspectos tradicionales del análisis musical: tonalidad, armonía, modulación, melodía, ritmo. La ejecución, involucra la praxis interpretativa, como agógicas dinámicas y agógicas expresivas. En la pista aparece el productor musical: grabación, mezcla, uso de efectos, edición, entre otros. Las anteriores

[9] MOORE, 2003: 13.
[10] Ibíd.: 13-14.
[11] FRITH, 2001.
[12] "I distinguish three key terms: song, performance; track", en MOORE, 2003: 15.

categorías, junto con la definición de los contextos históricos, culturales y sociales, permiten un acercamiento a los rasgos estilísticos de los géneros musicales, en este caso, aplicados a los que grabó Xavier Cugat.

El productor musical trabaja con varios individuos para crear la grabación, debe imprimir en el fonograma emociones que incentiven una estética determinada y que impacte en la audiencia. Juan de Dios Cuartas habla de esto como "los aspectos psicológicos que envuelven el entorno en el que se produce la *performance* que aporta el *feeling*[13] que contribuye al desarrollo de la 'arquitectura emocional' de la producción".[14] Esta última aseveración coincide con la teoría de las funciones sociales de la música de Frith, en la cual la reproducción de la emocionalidad patente en la *performance* es vital en la elaboración del producto musical.[15] Energía y vitalidad, a nivel musical, no se consigue solo a través de la interpretación. El productor musical interviene en varios parámetros para obtener un resultado acorde con lo deseado, modifica elementos musicales, como también aspectos técnicos del sonido durante la mezcla —altura, balance, profundidad, brillo—, componentes que, aunados a la necesidad de comprender el mercado cultural, redundan en el estudio del fonograma desde diversas fuentes para analizar el fenómeno musical.

Moore considera que el análisis de la producción musical está sujeto al menos a dos tipos de evaluación. La primera es la evaluación crítica, en la cual, se reconocen los aspectos económicos y de producción industrial, su retórica y poder de comunicación y, por último, la capacidad de ser identificada, de manera errónea, a facetas irreductibles de su objeto. La segunda es la evaluación pragmática, que reconoce a través del análisis una respuesta que es, a la vez, un punto de inicio. Sin embargo, al afrontar los estudios en torno a la música popular, no siempre queda claro si el objeto de análisis es el sonido, el impacto sociocultural o mercantil de una producción.[16]

Moore, sustentándose en Middleton, considera que el análisis, sea cual sea el método, debe responder a las preguntas que surgen frente a una manifestación determinada. Es por ello que un mismo tema de música popular puede ser abordado desde amplias perspectivas y en ocasiones, por disciplinas distintas. Por ejemplo, hay aproximaciones respaldadas desde

[13] Cursivas en el original.
[14] JUAN DE DIOS CUARTAS, 2016B.
[15] FRITH, 2001.
[16] MOORE, 2012: 9.

el ámbito sociológico, como las presentadas por Walser;[17] investigaciones sustentadas desde el espectro musical más exclusivo, como el trabajo de Clement;[18] o trabajos en los cuales se fusiona el análisis musical, la semiología y la cultura de masas, como el de Tagg.[19]

Por su parte, Moylan ha considerado que son cuatro las principales categorías que pueden cubrirse al momento de analizar una grabación, como las propiedades espaciales, timbre, nivel dinámico y de relaciones, relación entre ritmo y tiempo. Se explican en el siguiente cuadro:

Propiedades espaciales	Dimensiones del escenario del sonido, ubicación y tamaño de la imagen fantasma, estéreo o envolvente, ubicación y distancia, entornos de fuentes individuales del escenario de sonido y espacio dentro de la grabación, ambiente, eco, reverberación
Timbre	Calidad del sonido y timbres de fuentes de sonido elaborados, componentes de la calidad de timbre/sonido; alteración de la intensidad de la actuación y de las técnicas de actuación; equilibrio tímbrico, densidad de tono
Nivel dinámico y relaciones	Equilibrio de sonoridad entre voces e instrumentos; contorno / forma dinámica de piezas individuales; contorno dinámico de sonidos individuales; contornos dinámicos de energía reverberante; nivel dinámico de referencia; contorno dinámico del programa general
Relaciones entre ritmo y tiempo	*Tempo*, duraciones, patrones de duración (ritmo) en todo su espectro y rasgos artísticos. Funciones de tiempo. Unidades de tiempo a nivel tímbrico Registro y tesitura. Afinación y fuentes de la afinación. Balance tímbrico.

Tabla 2. Categorías de análisis para la grabación desde el fonograma. [20]

3.2.1 Análisis panorámico de la grabación

De acuerdo a Walser, hay diez puntos que funcionan como orientación metodológica para el análisis de la grabación. El primer aspecto es analizar desde la escritura; es decir, si bien el autor considera que la experiencia estética y las emociones de la música no son traducibles en palabras, cada investigador debe desarrollar un sistema que le permita, a través del lenguaje hablado, enfrentar los diversos aspectos analíticos que están expuestos en la música grabada.[21]

[17] WALSER, 2003.
[18] CLEMENT, 2009.
[19] TAGG, 1982.
[20] Fuente: MOYLAN, 2020. Traducción propia.
[21] WALSER, 2003: 23.

El segundo punto involucra el lenguaje, pero esta vez en función del significado en sí de los sonidos. De acuerdo al autor, al estudiar la música como sistema de comunicación, de relaciones sociales y culturales, se debe considerar el contexto; a pesar de que el sonido no necesita una traducción, el significado y el contexto en el cual se desenvuelve sí lo amerita. El tercer aspecto es que los juicios a nivel musical no deben ser subjetivos; por el contrario, establecer objetividad frente al fenómeno. Este aspecto está subsumido a los estudios culturales y la antropología. El conocimiento de la historia de la música, el uso de palabras y su significado, no necesariamente marcan el punto perfecto y adecuado frente al análisis de la producción musical, por lo que se hace necesario expandir las perspectivas estéticas y técnicas. El cuarto ítem tiene que ver con la amplia dicotomía entre la etnomusicología y la musicología, en la separación entre la tradición oral y la tradición escrita. Establece el autor que los límites en la producción musical tienden a tocarse. Es por ello que el investigador debe establecer con precisión el objeto de estudio, los métodos a utilizar y especialmente el análisis que usará para definir, construir y articular conceptos y teorías.[22]

El quinto aspecto involucra el análisis musical para establecer relaciones, y cuyo éxito depende de las metas que se hayan establecido. Considera el autor que esto no solo involucran aspectos intrínsecos al quehacer musical; además, cruza aspectos con el contexto desde el cual se desenvuelve. El sexto ítem define la relación entre la cultura y la estructura en la cual se desenvuelve. El autor define estructura como la metáfora espacial en la cual se desarrollan los eventos en un periodo determinado. En este sentido, es inevitable considerar la relación entre quienes producen y consumen la música popular. En la séptima categoría, se enfatiza que el análisis musical es reductible; es decir, la función del análisis musical es sintetizar y exponer un fenómeno musical determinado. Para ello, es esencial la elaboración de diagramas y esquemas que funjan de mapa explicativo del fenómeno.[23] Existen diversas alternativas, las cuales se aplicaron en los casos de estudio.

La octava vertiente consiste en desmarcar los métodos de aproximación del análisis musical entre la música académica —modelo de la tradición centroeuropea—, frente a la producción musical, referente de música popular. Ante esto, el investigador oscila entre diversas jerarquías y nociones que debe considerar para afrontar un análisis; se presentan

[22] Ibíd.
[23] Ibíd.

estructuras musicales y extramusicales que pertenecen al contexto en el cual se elabora, produce, consume y se reproduce la música.

Con base en lo anterior, en el noveno punto, el autor considera pertinente definir y delimitar los contextos de la producción. En el campo de la historia de la música erudita, la música popular permanece invisibilizada porque no es su campo de estudio, pero ejerce una presencia como historia real, única e inequívoca de las manifestaciones musicales, relegando a la etnomusicología las otras manifestaciones musicales dentro del ámbito de lo popular.[24] El último aspecto, que considera Walser, es conectar las manifestaciones de la música con el espectro social en el cual se desenvuelve. El análisis de los textos de las canciones se enraíza con el contexto específico en el cual se produjeron; asimismo, los aspectos de microfonía, grabación y masterización determinan épocas y periodos por el nivel técnico alcanzado por la industria discográfica. Ritmos, armonías y melodías como generadoras de estilemas son fundamentales para comprender los contextos y establecer un diálogo entre los aspectos de producción musical, industria, mercado, y entretenimiento.[25]

3.2.2 Entorno y contexto

En la presente investigación se consideró el análisis de la música desde la cultura. Esta perspectiva afronta el análisis desde lo multidisciplinar. Al respecto, Blacking considera que las estructuras en la música son consecuencia de patrones establecidos dentro de un entorno y contexto. Este autor observa que "cualquier nivel de análisis de la música se relaciona con las formas culturales de las cuales deriva".[26] La producción musical conforma un conjunto de experiencias que ayudan a los individuos a integrase a un contexto cultural. Siguiendo esta afirmación, Frith destaca que:

> En todos estos casos la música puede representar, simbolizar y ofrecer la experiencia inmediata de la identidad colectiva. Otras formas culturales —pintura, literatura, diseño— pueden articular y exhibir algún tipo de valor y orgullo compartidos, pero solo la música puede hacer que los *sientas*.[27]

[24] WALSER, 2003: 26-27.
[25] Ibíd.
[26] BLACKING, 2001: 181-185,
[27] FRITH, 2001: 422. Cursivas en el original.

El estudio de la música desde un entorno cultural específico, permite comprender la recepción que se tenía de determinadas prácticas. El conocimiento de la realidad contextual de una cultura, permite un acercamiento a las prácticas sociales y estéticas de la música en la sociedad. A decir de Blacking:

> al asumir esto se admite implícitamente que la música *no puede*[28] ser entendida meramente como sonido y que sus formas no poseen significación a no ser que sean consideradas como productos artificiales de la cultura.[29]

Disciplinas como los estudios culturales y la sociología han estudiado el impacto que se logra en la audiencia con un producto musical. Se ha podido identificar y distinguir a consumidores pasivos de bienes culturales, de aquellos que consumen con conciencia de lo que significa. Este aspecto es importante al momento de abordar el estudio de la producción musical en un contexto determinado. Las distintas prácticas musicales tienen un espacio en donde se exhibe un repertorio y hay un intercambio comercial y artístico. A partir de esto, las disciplinas afines a la musicología han incursionado en analizar estas músicas a partir de sus circunstancias de género, etnia, estrato social o afinidad política, en detrimento —en algunos casos— de comprender la misma música.[30]

De acuerdo a Moore, hay barreras entre lo que la música expresa y las intenciones que otorga quien la escucha. En ocasiones, el producto final involucra decisiones que fueron tomadas por arregladores, productores, ingenieros de mezclas y músicos. Esto hace problemático definir hasta qué punto el intérprete ha dejado en el fonograma la esencia de lo que deseaba comunicar. En este sentido, lo expresado en el fonograma es el resultado de una variedad de individuos que pudieron tener una visión distinta, con puntos en común y que, al llegar a oídos del receptor, este le otorgará atributos emocionales y personales de acuerdo a su propia vivencia.[31]

En cuanto a la música de Xavier Cugat, la producción musical siempre tuvo un fin particular: conectar emocionalmente con el inmigrante latinoamericano en Estados Unidos, extendiéndose luego al mercado discográfico del resto del continente. Como manifestación musical, estas producciones eran sinónimo de alegría y fiesta, siendo usual su reproducción

[28] BLACKING, 2001: 186-187. Cursivas en el original.
[29] Ibíd.
[30] MOORE, 2003: 206-207.
[31] Ibíd.: 208.

en reuniones sociales y salones de baile; en otras palabras, la de Cugat era hecha para el consumo, en su momento, cualquier aproximación a nivel musicológico, resultaba superfluo.

Abordar las intenciones extramusicales en la producción discográfica de Xavier Cugat, es un ejercicio que permitió visibilizar algunos rasgos que habían pasado desapercibidos. Se ha procuró no caer en atributos y designaciones arbitrarias que desvirtúen las características de esta música. En el ámbito de la música popular, los análisis se circunscriben a la configuración del discurso musical, obviando durante mucho tiempo, los agentes foráneos que le dieron vida, como productores, locutores de radio, arreglistas y, por último, el público que la consume.[32]

El fonograma, como resultado final del proceso de producción, está sujeto a los dictámenes que confluyen en todo el equipo de producción, teniendo el cantante tantas implicaciones en el impacto cultural del fonograma como el personal encargado de la publicidad y venta, estableciendo desde el comienzo las bases de una identidad musical inserta dentro del contexto de la música y de la sociedad. Es por ello, que el análisis musical de la producción musical tiene no solo la obligatoriedad de conocer el germen musical, cómo se desarrolla dentro de sí mismo, sino todos los aspectos externos que se ven involucrados en la recepción musical. Estos aspectos son complejos por la diversidad de relaciones que involucran; asimismo, hay elementos tan simples como la sustitución de un arreglista, de un productor o de un músico, que complejiza analizar los cambios que se producen de una grabación a otra; la búsqueda de una identidad musical individual es marcada por varios agentes que confluyen en el estudio de grabación.[33] En el caso de la música de Xavier Cugat, hubo cambios de técnicas de grabación, transición del sonido mono hacia el sonido estéreo, el establecimiento gradual de la grabación multipistas y el uso de varios canales. Estos cambios son de por sí bastante complejos y determinan el grado de individualidad artística de un artista.

Otro de los aspectos para el análisis de la producción musical, involucra la noción de mercado, entendido como el espacio de circulación del objeto-música, su venta y consumo, óptica desde el discurso multimodal: diseño y producción para satisfacer a los escuchas. El mercado establece unas reglas de juego que están en vigencia desde antes que suene la

[32] Ibíd.
[33] MOORE, 2012.

música. Es por ello que comprender el espectro de la publicidad y el mercadeo, es esencial para discernir el impacto de la música popular en la sociedad.[34] Durante mucho tiempo, estos aspectos fueron estudiados por la musicología tradicional a través de la recepción de los distintos estilos musicales o de los intérpretes, tomando como punto de inicio la crítica musical y las reseñas periódicas, restando importancia a los sistemas y estrategias de la difusión en un mercado musical.

La producción discográfica de Xavier Cugat surgió a partir de las fórmulas comerciales que incentivaron los sellos discográficos. Esto trajo consigo la generación de propuestas estilísticas de corte tropical y exótico. Una vez establecidas las líneas del mercado, la producción musical de Cugat se insertó como un estilo común y característico de la época.

Conocer los dispositivos culturales y el contexto cultural en el cual la música se desenvuelve, permite comprender por qué ciertos estilos musicales se elaboran, permanecen y transforman. Para esto es vital vislumbrar las razones por las cuales algunas músicas son asimiladas por un determinado sector social y rechazadas por otros. Muchos estilos musicales han sido asimilados durante años de prácticas cotidiana y rutinaria, conformando normas y pautas de consumo social como de praxis musical. Descubrir los distintos elementos que rodean una producción musical sirven para identificar contextos, influencias y aspectos relacionados con el fonograma. Sin embargo, a nivel estético no son criterios exclusivos ni absolutos, de modo que, abordar otros aspectos, permite elaborar un panorama completo del fonograma, su impacto y su inserción en la vida social.[35]

Por ejemplo, para Tagg la música popular se manifiesta en un amplio espectro social e identitario; asimismo, se circunscribe esencialmente en el ámbito urbano y se codificada a través de los dispositivos culturales. Por ello, es esencial conocer y abordar los distintos aspectos de industria y mercado para entender, identificar y analizar, cómo impactan todos estos elementos.[36]

3.2.3 Teoría de la fricción

La fricción es la operación entre las expectativas del oyente y lo que se escucha en el fonograma, un aspecto inherente a la asunción de los rasgos de una interpretación en la

[34] SULLIVAN, 2017; NEGUS, 2005; MOORE, 1995.
[35] TAREAU, 2016; MORRE, 2012; SPOTTSWOOD, 1990.
[36] TAGG, 1982: 64.

música popular. [37] De acuerdo a Moore, el acto de escuchar una canción, no solo tiene un significado en sí mismo; además, se puede distinguir entre la escucha de diferentes canciones y la escucha detallada. Una canción con respecto a otra, posee múltiples significados, pero una misma canción puede tener significados distintos para cada escucha e inclusive la misma grabación, puede tener varios significados entre una generación y otra. [38] El oyente determina el significado de la canción, más allá de criterios que le hayan impuesto críticos u otros escuchas. Desde el punto de vista de las subculturas, el significado es construido a partir del rol que estos grupos decidan otorgarle.[39]

En especial, Moore destaca los conceptos de sobre-codificación y bajo-codificación.[40] En las ciencias sociales se trata de la distinción de significados alternativos que un mismo objeto tiene en el ámbito cultural. Es importante considerar dos rasgos cuando se analiza la fricción en un fonograma: 1) la posición que se asume desde la práctica y teoría de una sociedad dominante, la cual otorga un significado a un determinado patrón de escucha, y 2) los atributos y cualidades que el escucha le otorga a la grabación, bien sea en su reproducción activa, en el momento o en el acto de recordar experiencias pasadas, como la escucha en un salón de baile, en la radio o en concierto. En este sentido, Moore afirma que la escucha, a pesar de ser idéntica a nivel acústico, es distinta en los significados subjetivos que ofrece el fonograma. Los significados que se establecen dentro del ámbito de una subcultura pueden ser determinados por condiciones externas —factores sociales, económicos y culturales—, como factores internos: identidad, interrelación con otros individuos, entre otros.[41]

El significado y nivel de apropiación musical de los distintos géneros grabados por Cugat se determinaron a través de los atributos de funcionalidad otorgados en la industria cultural y, posteriormente, desde los estudios académicos. Se consideraron las cinco categorías de Moore para la interpretación de los contenidos musicales.

1) El significado inherente en la grabación. Se entiende por inherente a la propiedad del sonido de ser cualificado frente a otros sonidos; intervienen la determinación de los

[37] En inglés *friction.*
[38] Cfr. Capítulo 1.
[39] MOORE, 2012; TARASTI, 2002. Véase también: MAFFESOLI, 2021; MENDÍVEL, 2011.
[40] En inglés *overcoding* y *undercoving* respectivamente.
[41] MAFFESOLI, 2021; MOORE, 2012; HERZOG, 2019.

estilos, los rasgos melódicos, armónicos, la forma musical y las estructuras macro, meso y micro por las cuales se construye una canción. En esta categoría es indispensable determinar la direccionalidad melódica, el diseño de la progresión armónica, el tratamiento del bajo en función de delimitar la capa rítmica y de definir el tratamiento armónico y su funcionalidad; asimismo, involucrar otros aspectos como el tratamiento de la mezcla y ecualización de los sonidos dentro de la caja acústica.[42]

2) El estilo y el género de la grabación. Desde estos aspectos se otorgan cualidad y atributos que permiten identificar una pieza musical en un contexto global, con respecto a otros y las características que hacen de una canción una obra musical distintiva de otras de su mismo género, pero, a la vez, individual por ella misma.[43] Los estilos musicales se solapan unos a otros, poseen una gama estilística que, en el caso de la música que grabó Cugat, ofrece un panorama amplio y variado que va desde finales del siglo XIX hasta inicios de la segunda mitad del siglo XX. Las distintas categorías estilísticas, a pesar de estar separadas y estructuradas para ser reconocidas, son organismos vivos en permanente mutación y transformación, susceptibles de padecer modificaciones en un proceso de hibridación.

3) Reconocer el contexto vital, en cualquier sentido y desde los diversos significados. El oyente elabora un criterio que no necesariamente es compartido a nivel social acerca del significado estilístico de una grabación.

4) Delinear el rango de posibilidades estilísticas que ofrece un fonograma. Moore, sustentándose en las teorías de Green, define 'delinear' como las connotaciones y denotaciones que, a consecuencia de cómo se han organizado los sonidos, un estilo llega a ser más o menos reconocido por los escuchas, en especial, a partir de las competencias y experiencias previas que ha tenido el oyente con respecto a una determinada música.

5) El estilo en tanto contenido musical articulado. Mientras que lo idioléctico hace referencia a las características individuales, como una huella digital, que imprime una personalidad única de la agrupación o el artista,[44] esta última concepción se asemeja a la idea del estilema, como rasgo y símbolo individual de una obra artística.

Un gran número de artistas pueden ser agrupados bajo una misma categoría artística, género y estilo; asimismo, debido a las características particulares, un mismo rasgo puede

[42] Ibíd.
[43] ROBERTS, 1979.
[44] MOYLAN, 2020; MOORE, 2012; TARASTI, 2002.

compartir características en común con otros. Puede hablarse de una representación polisémica o de la presencia de los mismos estilemas en situaciones diversas.

Además de lo anterior, Moore diferencia lo auténtico de lo intertextual. Reconocer los aspectos estilísticos normados en uno o varios músicos es indispensable. Basándose en el aspecto idioléctico, el autor categoriza los aspectos estructurales y normativos que conforman un estilo musical. Los estilos musicales en una producción musical se definen, además de la música, por la toma de decisiones técnicas y artísticas que operan en un género determinado; la continuidad de estas reglas, su modificación e hibridación, constituyen el campo del estudio del análisis musical a nivel estilístico. Estas características pueden encontrarse en la música, como la melodía, armonía, ritmo e instrumentación, y en la producción, como la mezcla, uso de efectos, paneo, entre otros. De acuerdo a Moore, en muchas ocasiones estas reglas son de carácter práctico, bien sea por la limitación de los instrumentos, sus características armónicas, o elementos técnicos, todo relacionado con la estética, el uso de la voz, etcétera.[45]

En este sentido, para el análisis de la producción musical se ha considerado estudiar las reglas de cada estilo, comprender hasta qué punto poseen una validez particular en tanto a los estilos y géneros musicales que grabó el músico catalán. Este aspecto fue fundamental para establecer los componentes técnicos de la música e identificar la estética de la grabación. Cada estilo tiene sus reglas, son las que ayudan en el campo de la creación y, cuando aparece un nuevo género, permite identificar cuáles reglas se rompen o traspasan.[46]

Moore, quien prefiere utilizar el término 'norma' en vez de 'regla', toma este concepto como las pautas que han sido asimiladas, a nivel estilístico, frente a aquellas que conmocionan el tratamiento musical ordinario. Las normas del estilo tienen un antes y un después de la aparición del estudio de grabación, el efecto de fricción era desarrollado de manera lenta y gradual, la acción estaba en la partitura y en la praxis interpretativa. A partir de la aparición de la grabación, las modificaciones estilísticas son veloces.[47] En algunas ocasiones, el cambio estilístico produce nuevos géneros, que se asimilan en la práctica de escucha y en un determinado contexto. En otras ocasiones, lejos de generar un nuevo estilo,

[45] MOYLAN, 2020; MOORE, 2012.
[46] MEYER, 2016; MOORE, 2003.
[47] Ibíd.

el escucha se enfrenta a una extensión modernizada de un estilo musical. Los grados de fricción llegan a ser, en este sentido, más rápidos o lentos de lo realmente pautado.

3.3 Hacia una semiótica de la producción musical

La semiótica brinda herramientas para comprender los significados de la música en distintas culturas, unas veces tiene un significado inherente y otro delineado. Para Moore, las referencias musicales están implicadas dentro de sí. Esto tiene que ver con la forma musical, las secciones de repetición y transformación que hay en una composición musical. En este sentido, el análisis para la producción musical usa herramientas para el análisis estilístico y textural de la música que parten de la semiótica.[48]

Tarasti considera que la teoría de la semiótica musical está marcada por reglas y gramáticas que intrínsecas a la música, hace énfasis en los aspectos que están en la superficie musical que determinan el estilo, se aproximan a un sistema clasificatorio y a su contextualización social. Para este autor es esencial que el análisis involucre un proceso en el cual, los signos sean definidos en tanto lugar, contexto y sujetos. Por último, es necesario hacer hincapié en el contenido y significado no verbal de los sonidos expresados en términos casi corpóreos fuera de la música.[49]

La aproximación analítica de la música en estilos está demarcada por los procedimientos de composición musical, orquestación, instrumentación y arreglos de una obra. Estas técnicas se identifican en los distintos períodos históricos de la producción musical y en las tomas definitivas de audio. Un análisis desde la perspectiva semiótica define, con cierta flexibilidad, estos elementos y toma otros términos de diversas disciplinas.[50]

En cuanto a la música grabada por Cugat, hay indicios que denotan características determinadas en una o varias piezas. Por ejemplo, en el caso de estudio de *Perfidia*, las cuatro versiones responden a necesidades expresivas y de mercado que están claramente definidas. En la versión de Cugat hay una mezcla de la forma, instrumentación y color latino. En las versiones de Miller y Goodman hay necesidad de hacer una versión para la audiencia de Estados Unidos. Destaca un tratamiento formal del tema, el nivel expresivo recae en la melodía, hay poco atrevimiento instrumental. En el caso de estas versiones, las estructuras

[48] MOORE, 2003: 218.
[49] TARASTI, 2002: 126-128.
[50] MOORE, 2012; TARASTI, 2002: 27; DeNORA, 2000.

simétricas y periódicas producen una sensación de estabilidad y equilibrio; este último aspecto, contrasta con el tratamiento formal que hace Cugat. Sin embargo, todas las versiones tienen en común a la melodía como el elemento expresivo *sine qua non*.[51]

Tarasti plantea una distinción estilística de los elementos musicales y extramusicales para establecer conexiones y significados. El punto esencial de esta discusión está enraizado en el método y las preguntas al momento de afrontar el análisis musical. Autores como Moore, Tagg y Tarasti han propuesto que hay evidencias de un significado semiótico dentro de la música y que, dependiendo de la época, ejecutantes y auditorio los reconocen.[52]

De acuerdo a Tarasti, la música puede ser analizada más allá de la notación, a través de axiomas que conectan conceptos estéticos y epistémicos con una realidad determinada, tal como ocurre con los signos visuales. Destaca el autor que la música es inseparable de la percepción cultural y del constructo que surge desde otras miradas. La semiótica es un mecanismo que permite distinguir cómo operan los distintos aspectos de hibridación musical y su carga simbólica, bien sea de forma arbitraria o convencional. Un punto de partida es a través de los métodos de composición y los arreglos, en estos un tema puede derivar en un sinnúmero de temas que se integran a variantes de la misma obra.[53]

Tarasti considera la semiótica musical para integrar convenciones sociales, sin las cuales, el signo no existiría. Es decir, el signo es un código que se trasmite a través de un sistema entre el emisor y el receptor. Todas las formas de comunicación funcionan a través de mensajes enviados, los cuales se convierten en códigos que serán decodificados. Durante años, el estudio de la música se rigió por signos utilizados para su expresión, normando esquemas y reglas para una 'gramática musical' que generaba la técnica y el estilo. Así, el estudio de la semiótica musical conduce al estudio individual de un fenómeno musical, no siendo necesario reducir el objeto a un sistema de códigos, sino aproximarse a un procedimiento hermenéutico y fenomenológico más original. Es esencial dilucidar el estilo individual de cada fonograma e identificar los rasgos particulares y distintivos.[54]

[51] De lo contrario, la representación auditiva no tendría efecto en el oyente. En el caso de la música popular, la melodía constituye un elemento fundamental de construcción formal, de representación y significado. Algo semejante sucede con el rol de la armonía, el tratamiento armónico de un arreglo induce de forma directa la percepción que se tenga frente al fonograma.
[52] MOORE, 2012; TARASTI, 2002; TAGG, 1982.
[53] TARASTI, 2002: 33-34.
[54] Ibíd.: 65-66.

3.3.1 De semiología, estilo y estilemas en la grabación

El estilo es el resultado de las elecciones realizadas para la elaboración de una obra musical. Esta elección está determinada por aspectos estéticos, técnicos y culturales que dan forma a la obra musical. Si bien los elementos de contraste, melodía y forma son comunes como estrategias técnicas de la composición musical, otros aspectos como idiosincrasia, identidad, contexto social e histórico, ayudan a establecer un rasgo distintivo para dilucidar el estilo.[55]

Meyer categoriza los elementos de contrastante para separar estilos musicales. Las elecciones presuponen intenciones, y de acuerdo a este autor, las intenciones se reducen a metas. La elección del compositor, el arreglista y el productor es asimilada, o no, dentro de la sociedad. Por ello, es indispensable una aproximación a aspectos externos de la producción musical dentro de una práctica cultural. Desde una perspectiva interdisciplinaria, Meyer considera que la música se conecta con un amplio número de epistemes de una cultura, en la cual se instauran los aspectos estilísticos dominantes y direccionan la significación social de la música., que es parte de representaciones a través de la contextualización de los signos y códigos que establecen los distintos significados.[56] Además, la producción musical está en un contexto enriquecido por innumerables filtros de tecnologías de producción y difusión en masa.

La aplicación de nuevos procedimientos, instrumentos y elementos foráneos a un estilo musical, acarrea un proceso de hibridación musical, percibido en la música de Cugat. s manifestaciones musicales de la región del Caribe. En el caso de este artista, la música latina y la instrumentación de las grandes bandas, combinó estilos musicales que se comercialización en un circuito internacional. Una aproximación desde el análisis semiológico permite el estudio de los estilemas, como un elemento repetido, reductible a otra expresión que toma un nuevo significado, dependiendo de dónde se encuentre. Se debe considerar que las significaciones estéticas y culturales están determinadas por el contexto histórico y se estudian desde el lugar que originalmente ocupaban.[57]

Un aspecto que se consideró en el análisis de la música de Xavier Cugat fue la aproximación a las versiones. Un mismo tema era versionado por otros intérpretes y cada

[55] MEYER, 2016: 32.
[56] Ibíd.: 33-34.
[57] TARASTI, 2002: 122-123.

versión es diferente a otras.[58] En este sentido, la música académica el intérprete toma decisiones de velocidad, fraseo o articulación, pero no cambia la sustancia esencial —armonía, melodía, instrumentación— que el compositor dejó establecida. Pero en la producción musical, la melodía es la principal referencia; de esta forma, la armonía y la forma son sensibles de modificación según criterios estéticos, técnicos y personales del intérprete.

Según Moore, la música puede estar referida fuera de sí misma, denotada a través de signos que no son música, y es allí cuando el análisis musical a través de la semiótica es significativo. La búsqueda de respuestas a través de la significación cruza todos los campos de la experiencia humana, y la semiótica establece las relaciones entre los signos creados por el hombre y sus significados. En torno a la discusión sobre la música, la semiótica ofrece una serie de posibilidades para discutir la manera en que es representada la música popular y cómo afecta al individuo, identificando un estilo. Las relaciones entre algunas características tienden a ser comunes y convencionales, como la descripción de ciertas disonancias o texturas musicales. La ventaja de incorporar a la semiótica dentro de los estudios de producción musical involucra la noción de Saussure sobre significado y significante. El significado es determinado por la concatenación de sonidos, mientras que el significado, por el sentido mental que esos sonidos adquieren en nuestra conciencia.[59] Ello explica que en este trabajo se hayan estudiado los contextos sociales, culturales e incluso tecnológicos de reproducción sonora presentes en la época de Xavier Cugat.

Por su parte, Tagg ha incluido cuatro aspectos básicos para analizar el significado de la música. El autor toma como punto de partida la anáfona, la cual es un impulso musical que aparece y se traslada al sonido desde una sensación visual o de algún sentimiento que induce a detalles musicales. Esta se divide a su vez en tres categorías: la primera, la anáfona sónica, aquella que es sonido; anáfona kinésica, que establece semejanzas con el movimiento en la música; y la anáfona táctil, que forma semejanzas a través del tacto.

La segunda categoría es el género sinécdoque,[60] que hace referencia a elementos extraños al estilo y, por consiguiente, a su contenido musical. De allí la importancia de delimitar claramente el contexto en donde se desenvuelve el estilo musical.

[58] MOORE, 2003: 218.
[59] MOORE, 2012.
[60] El término sinécdoque es tomado de la retórica como aquella figura que designa una cosa con el nombre de otra y en la cual existe una relación de inclusión.

La tercera categoría, conformada por el marcador episódico, determina el orden de prioridad e importancia en el cual se desenvuelven los eventos musicales. Algunos marcadores episódicos son triviales, pero entre más simples, son más efectivos. Ejemplo de esto es el uso de *crescendo* y *diminuendo* en secciones de dramatismo musical como señal inequívoca de que algo va a pasar.

El último ítem, desarrollado por Tagg, es el indicador de estilo: estructura musical típica de un estilo y que se somete al análisis musical. En este sentido, el indicador de estilo toma en consideración el sonido particular de cada instrumento, las características rítmicas de un tema y, en el análisis para la producción musical, la mezcla y la posproducción como generadores de un sonido particular.[61] Estos aspectos orientan el análisis de la producción musical e involucran aspectos sociales y culturales de la música. Tagg aporta dos ideas más que deben ser consideradas: a) interobjetividad comparada, en la cual se conectan los elementos de intertextualidad; b) sustitución hipotética, en la cual podemos imaginar un parámetro de la música alterado y determinar cómo será el efecto del escucha frente a estos cambios.[62]

La semiótica, como herramienta para el análisis de la producción musical, ofrece una menor cantidad de inconvenientes para otorgar significados musicales y extramusicales a la grabación. Establecer pautas de lectura en torno a la semiótica musical permite decodificar expresiones artísticas, establece su rol dentro del contexto social del escucha, del productor y de la industria cultural. En este sentido, Moore —parafraseando a Tagg— establece la semiótica como el canal que enlaza el significado entre el emisor y el receptor.[63]

Ahora bien, Tagg elabora una relación arbitraria entre el signo y su referente, lo cual es abordado desde la perspectiva de Peirce del ícono y el índice. Es evidente que el oyente es, a fin de cuentas, quien determina su relación con la música. Sin embargo, haciendo relectura de las manifestaciones de la producción musical, se establecen relaciones particulares con el mundo externo de acuerdo a una tipología del signo, en la cual los sonidos son etiquetados como representaciones no musicales que son categorizables.[64]

[61] TAGG, 1982.
[62] MOORE, 2003: 224.
[63] Ibíd.
[64] TAGG, 1982.

En la producción musical la melodía está apegada al tratamiento que se hace de la armonía, el timbre y su modificación en la posproducción, son elementos secundarios que, sin embargo, se toman en consideración de acuerdo a cada caso de análisis. Es una práctica común hablar de manera metafórica para hacer referencia a la sintaxis musical. Los aspectos relativos a las cadencias, por ejemplo, son una práctica común en el argot de la música para hacer énfasis en el cierre de las frases, y el grado mayor o menor que existe en torno a los puntos de tensión que se generan a raíz del tratamiento armónico; a pesar de ello, cuando el encadenamiento armónico viene acompañado de un texto en particular, el número de posibilidades de significado y expresión cambia, siendo punto de debate la pluralidad de ideas que se presentan. Sin embargo, al momento de analizar una producción musical es esencial que la sintaxis musical para determinar, qué tan cerca está con respecto a los dominios que se buscan clarificar. Si un texto musical —grabación— puede ser interpretado de diversas maneras, ya es susceptible de un análisis semiótico. En el análisis semiótico la importancia de las alturas y de la melodía se justifica incluso desde la retórica musical.[65]

Las peculiaridades de la armonía y la melodía establecen connotaciones que van más allá del simple espectro de la música. Un aspecto que determina connotaciones estilísticas es el timbre, característica fundamental del sonido. Desde el timbre es posible de categorizar los clichés a los que recurre un estilo en la música popular.[66] En el caso de la música que grabó Cugat, es incuestionable el uso de la percusión y sus cualidades tímbricas, pues sumerge al oyente en el contexto de la música latina. Es por las modificaciones del timbre que en muchas ocasiones se aprecia el cambio estilístico en el arreglo musical.

Moore, en su aproximación hacia los elementos que funcionan para abordar un análisis musical, destaca el concepto de "fático",[67] como los atributos que se ventilan a través de los canales de comunicación. El autor afirma que es equivalente al concepto de marcadores episódicos, desarrollados por Tagg. En otras palabras, se le otorgan atributos más allá del significado intrínseco de una producción musical, se determinan los códigos en los que funciona en un contexto determinado y delimita el estilo en una grabación. Los marcadores

[65] LÓPEZ-CANO, 2020; MOORE, 2003.
[66] MOYLAN, 2020; MOORE, 2003; TARASTI, 2002.
[67] En inglés *the phatic.*

estilísticos, propuestos por Tagg, indican que cualquier musica determina cómo funcionan sus referencias estéticas y emotivas.[68]

Todo análisis que aborde aspectos desde la semiótica, es parcial; cuando la aproximación ocurre hacia la producción musical, el referente está "vivo", en el registro fonográfico. La relación entre lo que se escucha y lo que se percibe brinda otras posibilidades frente a la música. Algunos detalles son esenciales desde la lectura interna y externa que se puede hacer de la música. Moore y Moylan conceptualizan como "esquema", aquellos contornos, patrones y aspectos que presentan cierta regularidad y que son una descripción alterna en la representación mental que se tiene de la música.[69]

Un segundo esquema explicativo es el de trayectoria. A menudo esto se utiliza sin referencia al concepto del lenguaje armónico, y consiste en una cantidad de música en la que la asunción normativa es la secuencia armónica que se dirige desde un punto a otro. No es suficiente oír el sonido a partir de una cualidad no interpretada, sino que debe escucharse como portadora de información.[70] Más adelante se tocará el tema del significado musical a partir de cómo los sonidos especifican sus fuentes en la grabación y las posibilidades que ofrecen al perceptor. Aunque la cognición juega un papel en este campo, el énfasis principal está en la percepción de las facetas del entorno corporal, que conducen a la acción sin necesidad de interpretación cognitiva. Así funcionan los anáfonos de Tagg: en lugar de considerarlos parte de una semiótica no arbitraria, especifican fuentes de sonido en el ambiente. La interpretación limita sus posibles lecturas cuando el escucha adopta una posición particular, esto difiere entre cada individuo. Por ejemplo, en la grabación se discuten secuencias auditivas de eventos específicos, aparentes o metafóricos y perceptualmente reales. Cada fonograma define una música en referencia a otras, se puede observar la trayectoria a través de un pasaje musical y que define otra obra en particular.[71]

En este sentido, Moylan establece dos áreas centrales en relación con la grabación, su estructura y su forma: la percepción temporal y los patrones de percepción.

Percepción temporal: percepción del ritmo. Sutiles cualidades de las características ambientales y tímbricas. Reconocimiento de las cualidades generales de la forma.

[68] TAGG, 1982.
[69] MOYLAN, 2020; MOORE, 2003.
[70] Ibíd.
[71] MOYLAN, 2020; MOORE, 2012.

Descripción de la memoria a corto plazo (3-5 segundos). La duración de una pieza musical —o cualquier forma de arte temporal, como una película cinematográfica— y todos los aspectos temporales dentro de los contextos métricos del disco son independientes y distintos de la hora del reloj. Las expectativas, el interés, la contemplación, el estado de ánimo, la energía e incluso el placer causado por la música pueden alterar el sentido del tiempo transcurrido del oyente y su cambio de percepción.

Patrones de percepción: cómo se percibe el nivel de complejidad del entorno de la grabación. Su estructura más básica y las actividades de todos los elementos, especialmente en lo relacionado con el ritmo, se compone de patrones de actividades y sus duraciones, las cuales se organizan en patrones dentro de la percepción.[72] Los patrones de percepción involucran las alturas a nivel melódico y armónico así como aspectos acústicos que se consideren relevantes como la reverberación. Estos patrones se dividen en dos grupos: aquellos que son innatos y se perciben inmediatamente, aquellos que deben ser aprendidos y que requieren de atención, compromiso y memoria a largo plazo.[73]

Algunas producciones refuerzan ciertas actitudes y patrones que se diseminan a través de la industria cultural. Tagg sostiene que el impacto será diferente dependiendo de la cultura, subcultura, grupos y clases sociales. El método de análisis musical que propone Tagg visibiliza aspectos técnicos y estéticos que permanecen ocultos al receptor, pero que igualmente recibe la codificación del mensaje. El autor considera fundamental enmarcar el estilo que se analiza; una vez establecidas las bases a nivel musical, se debe determinar desde el escucha del ámbito cultural en el cual se desenvuelve. Los códigos musicales de las distintas subculturas deben ser entendidos en tanto relaciones con los miembros de la misma y las modas musicales, pues en ocasiones son relaciones extramusicales. Tagg hace análisis hermenéutico y semiótico, busca entender qué es lo que la música comunica y, sobre todo, cómo lo hace.[74]

En la semiótica musical los fenómenos se distinguen frente a otras disciplinas, porque la música se escucha sin que exista una representación decodificada por el receptor. En este sentido, la música, como hecho simbólico, está determinada por factores de identidad cultural, social y étnica en los distintos grupos, permitiendo distinguir unos de otros a través

[72] MOYLAN, 2020; SLOBODA, 2005.
[73] MOYLAN, 2020.
[74] TAGG, 1982.

de sus canciones. Sin embargo, para Tarasti es esencial que quienes escuchan compartan las mismas particularidades culturales y educativas pues, de lo contrario, se corre el riesgo de no decodificarse el mensaje.[75] Hay tres niveles para enfrentarse al análisis musical. El primer nivel es la primera impresión que se tiene al oír la pieza musical; el segundo, es el reconocimiento de la pieza completa; y, por último, el análisis razonado en torno al estilo y estructura de la música. Estas categorías se convierten en el objeto, la representación y la interpretación.[76]

Tarasti afirma que los símbolos son arbitrarios y no existen más allá de las convenciones que están preestablecidas, establece una comparación entre el compositor, su obra y el receptor. El creador produce un código determinado en la partitura y el oyente puede decodificarlo.[77] En el caso de la música grabada de Xavier Cugat, los elementos que comunican representan una latinidad, han estado yuxtapuestos a todo el entramado musical e industrial que circunda a esta música. La semiótica musical es una herramienta de análisis que direcciona desde la hermenéutica y la fenomenología, busca comprender el lugar que ocupa la música dentro de una sociedad o un conjunto de individuos. La semiótica musical se apropia de una metalenguaje y genera un método analítico propio.[78]

3.3.2 Producción musical e intertextualidad

Si la originalidad está profundamente entrelazada con la autenticidad y sus sinónimos, parece ser contraria a la intertextualidad. La intertextualidad es un concepto tomado de los estudios literarios, está relacionada con los teóricos posmodernos. Se basa en el préstamo sobre la transgresión de la unidad, la autocontención, de la expresión y sobre su apertura a otras expresiones. Como tal, desafía la noción de una expresión como auténtica expresión del yo. Esta noción de expresión no es mediada y no puede ser apoyada si el deseo de encontrarla permanece en la fuente. La intertextualidad desafía la noción de creación original, de inventar la música desde la nada, o inventar a partir del genio puro. En la teoría posmoderna, el enfoque en la presencia intelectual es proporcional a la degradación de la importancia del

[75] TARASTI, 2002. Véase también: LÓPEZ-CANO, 2020; MOORE, 2003; WALSER, 2003.
[76] TARASTI, 2002.
[77] Ibíd.
[78] TARASTI, 2002. Cfr, LÓPEZ-CANO, 2020.

autor como inscriptor de sentido y, por lo tanto, encuentra un lugar en la perspectiva teórica de este libro.[79]

La intertextualidad permite reconocer la presencia de textos dentro de un texto. Hay dos componentes importantes para esta afirmación. La palabra 'texto' ha ampliado su significado en los últimos años, abarca no solo los objetos escritos, sino los objetos oídos, por lo que la música y la grabación son 'textos' que se interpretan, la presencia de un texto dentro de otros textos. Una frase melódica en una grabación, puede sonar parecida a otra, y así traer a la mente del oyente esa canción. De este modo, interviene en la apreciación del escucha con la simple atención dada a la pista anterior. Estos aspectos son recurrentes en las grabaciones de Cugat, en donde el músico catalán usa elementos de otros arreglos musicales en diversas obras.

3.3.2.1 Inter e hipertextualidad

La intertextualidad en la grabación se denota a partir la frase melódica, el timbre, una progresión armónica, algunas palabras del texto de la canción, el tono de la voz del cantante, entre otros. Estos elementos le otorgan un significado particular a la grabación y no necesita salir de su contexto, en resumen, el oyente lo llena de contenido. En el análisis para la producción musical, la intertextualidad se ha reconocido desde hace mucho tiempo como una construcción teórica crucial, forma parte de la música.[80]

Hay diversas maneras en las que una grabación se parece a otra. Para Lacasse y Burns, la intertextualidad cubre categorías de citas y alusiones; en otras palabras, son instancias en las cuales el material sonoro real reaparece en otro contexto. La hipertextualidad es cuando una grabación transforma, renueva o modifica, y se presenta desde las diferencias de parodia, *remix,* pastiche, copia. La hipertextualidad genera un nuevo fonograma a partir de elementos textuales, musicales y sónicos de otro anterior. Los autores hacen una distinción adicional relevante, definen las instancias alosónicas y autosónicas. La referencia autosónica sucede cuando parte de una grabación aparece de muestra e insertada en una nueva pista. Una cita alosónica crea algo nuevo a partir del fragmento 'prestado'. Por ejemplo, una cita alosónica se crea cuando Cugat retoma en otros arreglos el tema de *Begin the Beguine.*

[79] MOORE, 2003.
[80] LÓPEZ-CANO, 2020; MOORE, 2012.

Las otras categorías de Burt y Lacasse distinguen la diferencia entre estilo y contenido. Las citas y parodias, sean alosónicas o autosónicas, tienden a retener constantes de estilo, pero alteran el contenido.[81] Por otro lado, remixes, *covers* y pastiches conservan los elementos de manera similar, pero consideran los cambios de estilo.[82]

Por su parte, Tagg propone la elaboración de colecciones o grupos de segmentos de música con características similares, como lo pueden ser segmentos melódicos, por ejemplo, la combinación de una progresión o un ritmo. La identidad de los patrones armónicos no son necesariamente rigurosos al momento de generar una identidad musical; en muchas ocasiones, la relación de los patrones puede desarrollar algún sentido en otra capa o en la relación del significado intertextual.[83]

3.4 Segmentación del fonograma para el análisis musicológico de la grabación

En el análisis musical se recurre a la separación de segmentos, secciones o enunciados para describir fenómenos sonoros, cuya finalidad es someter los resultados a distintas taxonomías que el investigador otorgará. Para Tarasti, el tamaño de las secciones es irrelevante, pues lo que importa son los aspectos fenomenológicos que ocurren en una sección determinada. Los parámetros musicales se interconectan entre sí, sin embargo, tienden a ser analizados por elementos determinados como la melodía, el ritmo o la armonía. El nivel de pertinencia entre los distintos elementos se adapta a las normas estilísticas de un género. Tarasti incorpora el término "nivel de profundidad" para identificar la construcción de significados trascendentales en la superficie de la música. La imagen que plantea Tarasti es la superficie musical como aspecto físico y corpóreo de la pieza de la cual se habla. En este sentido, determinar los distintos aspectos que trascienden la obra musical, y del sonido propiamente dicho, permite apreciar lo áurico, la atmósfera y las características *poieticas* de cada composición, se convierten en signos concretos que trazan rasgos en la grabación, de la creación y, por ende, del enunciado musical.[84]

[81] BURNS y LACASSE, 2018.
[82] Si tal práctica parece ser fácil y no incentivar una apreciación sobre lo original, se debe recordar el concepto adorniniano de pseudo-individuación, que describe como un producto cultural es realizado a partir del reciclaje de otro. Cfr. ADORNO, 2008.
[83] MOORE, 2012.
[84] TARASTI, 2002.

El análisis musical depende de la concepción, entorno, contexto y maneras de enunciación de la música. Para Tarasti, es un acercamiento a los distintos elementos que entre sí crean una intertextualidad, en el cual la sintaxis del estilo, la instrumentación, la forma y los aspectos fundamentales como la melodía, la armonía, el ritmo y el timbre, son sometidos a un proceso de denunciación o interpretación que infiere los aspectos trascendentes y que, a veces, son rasgos intrínsecos de la música que suelen pasar desapercibidos para el oyente común.[85]

El aporte metodológico que ha brindado Moylan para el análisis de la grabación a partir de la música ha sido invaluable, como se aprecia en el siguiente resumen:

Ritmo	Pulso, metrónomo, *tempi*, duraciones, patrones rítmicos
Melodía	Descripción y funcionamiento en motivos, frases, períodos, prótasis-apódosis
Armonía	Identificación de acordes, progresiones, tonalidades, modulaciones. Identificar el sistema: modal, tonal, atonal, mixto
Dinámicas	Niveles de volumen, relación entre las distintas secciones de la canción. Indicar y describir los cambios graduales o abruptos de volumen
Tono, color y timbre	Seleccionar y representar en partitura segmentos de carácter vocal y de orquestación e instrumentación del arreglo
Rango y tesitura	Identificación de las distintas alturas de los instrumentos utilizados, materiales o estructura
Textura	Tipo de materiales presentes a lo largo de la grabación: homofonía, melodía acompañada, polifonía, mixto
Fabricación	Relación entre el sonido y todos los elementos anteriores

Tabla 3. Categorías para el análisis de la grabación desde la música.[86]

En la música grabada por Cugat, el repertorio está constituido en su mayor parte por formas musicales binarias y ternarias que se repiten en función de las necesidades expresivas del momento. Igualmente, el tratamiento rítmico, melódico y armónico está sometido a los distintos aspectos de tono, color y timbre durante la práctica musical. Es por ello que el análisis de la producción musical de Cugat ha sido analizado desde distintos ángulos, con la finalidad de determinar las características técnicas y estilísticas que la conforman.

3.4.1 La noción de musema como segmentación e intertextualidad

Tagg identificó pequeñas unidades de expresión musical que denomina ‘musemas’, con las cuales establece etiquetas y categorías para el análisis musical de comparación interobjetiva.

[85] TARASTI, 2002: 142.
[86] Fuente: MOYLAN, 2020.

Este aspecto del carácter musical da cabida a la problemática del discurso musicológico como metalenguaje. Al ser la música un arte en el cual lo verbal no es esencial a su sustancia, ha estado en presunta desventaja al momento de describir y categorizar los fenómenos musicales. Sin embargo, y tal como lo expresa Tagg, esta desventaja se convierte en fortaleza cuando el enfoque de la música es comparado con sus mismos elementos.[87]

La metodología de Tagg parte del análisis de comparación interobjetiva, es decir, descripción de la música a través de otras músicas, un ejercicio de análisis comparativo en el que el estilo de una música posee similares funciones y características en otras músicas. Este tipo de análisis establece correspondencias y consistencias a nivel analítico, determina un número de respuestas, presenta posibilidades de interpretación y describe los eventos sonoros como musemas en dos o más trozos de música. Se trata de analizar la correspondencia entre una obra y otras, en la cual la referencia musical puede ser directa o indirecta. Tagg categoriza la comparación de material interobjetivo y amplía los puntos de comparación, establece contenidos, códigos y categorías, e identifica musemas y sonoridades generales que correspondan con elementos extramusicales que se relacionan. Para ello, los elementos musicales comparten los mismos objetos sonoros y denominadores extramusicales que han de tener contenido. Tagg se vale de un método de comparación para demostrar que la correspondencia de la música en sí misma es un campo de asociación extramusical.[88]

Este método no es del todo preciso para elaborar un significado musical y extramusical, por lo cual, se consideran los distintos géneros, estilos y funciones en el análisis. Debido a las múltiples posibilidades y eclecticismo que hay en una producción musical, se establecen conexiones entre musemas y el significado extramusical. Similar al lenguaje verbal, en el cual, las asociaciones se expresan a través de la denotación y connotación, la música puede expresar complejidades en la escucha simultánea de un grupo de musemas, estos se integran a la experiencia del escucha. En el caso de la producción musical, se refleja en la pista de la grabación y corresponde al sonido como una unidad jerárquica susceptible de dualismos. La principal relación se establece entre la melodía y el acompañamiento, por la relación que tienen entre sí; el segundo aspecto es la relación entre la línea del bajo, la percusión y otras partes del acompañamiento. [89]

[87] TAGG, 1982.
[88] Ibíd.: 49.
[89] Ibíd.: 53-54.

La combinación de los musemas afecta al mensaje. Tagg considera que hay correspondencia entre los musemas con el objeto de análisis; por otra parte, la asociación de campos extramusicales de objeto intersubjetivo establecen relaciones de significado y significante en el sentido lingüístico, determinado por el análisis. Al respecto, la melodía juega un rol fundamental en el análisis de la música popular, pues la línea melódica está llena de contenido musical y extramusical; asimismo, la música popular se conoce y difunde principalmente desde su construcción melódica, siendo escasos los con dos o más voces principales. Sin embargo, son los acordes y su tratamiento en la textura del acompañamiento, los que determinan la importancia sintáctica de musemas individuales. De acuerdo a Tagg, es posible establecer un modelo con cualquier línea melódica y su proceso de transformación frente al objeto de análisis. El autor propone un esquema para encontrar un significado sintáctico en la estructura de las frases.[90] Tagg considera a las estructuras grandes y complejas, como "patrones del proceso musical".[91] Los análisis musicales convencionales se han enmarcado en la noción de tema, variación y desarrollo. Sin embargo, el autor considera que formas elaboradas como la sonata se analizan por secciones; la música popular también está estructurada, pero con categorías distintas.[92]

El método que propone Tagg descifra la llegada del mensaje desde el emisor al receptor, cómo este último lo descifra consciente o inconscientemente. El emisor se vale de las estrategias de publicidad y mercadeo de la industria cultural para posicionarse en el mercado, y la producción musical juega un rol fundamental en este sentido. La música es construida con la finalidad de expresar e incentivar emociones que a nivel extramusical son estereotipos.[93] Este método brinda la posibilidad de analizar los aspectos de producción musical de Cugat desde su concepción como objeto sonoro de carácter mercantil, música en tanto constructo de un grupo de emisores —productores y artistas—, para ofrecer un modelo de música.

Otro autor que consideró la necesidad de establecer espacios y categorías para los segmentos de una grabación fue Moylan, quien consideró que la segmentación de una grabación puede darse a partir de niveles, por lo cual propuso un nivel de perspectiva, a partir

[90] Ibíd.
[91] En inglés: *patterns of musical process.*
[92] TAGG, *Analysing popular Music*, 58-59.
[93] TAGG, 1982: 62-63.

del tamaño de la sección, y un nivel de detalle, en tanto los aspectos que el analista pretenda analizar.

Nivel de perspectiva	Nivel de detalles
Nivel más alto / gran dimensión	En general, forma primaria
Textura general	Carácter y características generales. Panorama general, descripción general. Experiencia de todos los sonidos individuales fusionándose en un sonido mezclado
Dimensión media de nivel superior	Todas las fuentes de sonido reconocidas como de igual importancia
Textura compositiva de la presencia e interacciones de todas las fuentes de sonido individuales	Desprendimiento de fuentes de sonido individuales. Nivel en el que se pueden observar con precisión las relaciones de equilibrio
Dimensión media de nivel medio	Características generales de los instrumentos o voces individuales y su material musical
Interpretaciones, materiales y cualidades de sonido de las fuentes de sonido individuales	Percepción típica de detalle a nivel de la superficie de experiencias en vivo. Relación del yo con el mundo y con los demás. Relación percibida de las fuentes de sonido con el resto de la mezcla, que pone prominencia en la fuente de manera inexacta
Niveles más bajos, dimensión pequeña	Detalle por debajo del nivel de la superficie de fuentes de sonido y materiales musicales
Características de los sonidos individuales y dentro de ellos	El detalle se realza, se exagera
Pequeña escala de elementos y actividades	Se enfoca en las características de los sonidos. Detalles microscópicos

Tabla 4. Niveles de perspectiva y de detalles para el análisis de la grabación.[94]

3.4.2 La noción de estilo para el análisis del arreglo para la producción

Para Moore, el estilo musical se define como el tratamiento de las distintas capas texturales y su funcionamiento en los diversos géneros.[95] Meyer, por su parte, agrega dos categorías para determinar el estilo de una obra musical, que denomina 'dominios'.[96] En el primer dominio están los elementos que conforman la melodía, la armonía, el compás y el ritmo. El segundo dominio son el contorno primario, la textura, el timbre y la localización. Estas propuestas categóricas de Meyer separan los contenidos formales con respecto a la articulación, siendo separables al momento del análisis musical.

[94] Fuente: MOYLAN, 2020.
[95] MOORE, 2012. Sobre las capas texturales, véase el siguiente apartado.
[96] MEYER, 2016.

En la última categoría que propone Meyer, hay un acercamiento hacia una *poietica* de la grabación; se establece un paralelismo con el sonido en la producción musical, en donde el estudio de grabación es el punto de partida de una estética de la grabación, del análisis del sonido y su manipulación durante la producción. El sonido se manifiesta sin la rigurosa referencia de los dominios primarios expresados en las teorías de Meyer —melodía, armonía, compás y ritmo—; el oyente percibe gestos y timbres particulares que conforman el foco de atención.[97]

El tratamiento textural permite tipificar el estilo musical pues, durante periodos históricos determinados, se afianzaron las prácticas musicales que conformaron los estilos. La forma en que son tratados los instrumentos provee información para determinar el estilo musical. La variedad de posibilidades ofrece senderos de recorrido estilístico. En el tratamiento textural en la música de las bandas durante el período Dixieland (1910-1928), los clarinetes cumplían un rol de capa armónica o melódica en ciertos segmentos. Las cornetas destacaban de forma brillante, ofrecían la posibilidad de que los trombones y las trompetas realizaran el colchón armónico. Moore indica que, en ciertas ocasiones, el trombón proveía una línea contrapuntística con respecto a la corneta. Por ejemplo, la textura orquestal en la sección de viento metal y saxofones podía ser antifonal; de esta manera, se proveía de contramelodías que, ocasionalmente, se orquestaban al unísono y destacaban con el ritmo. Es decir, fungía como capa armónica.[98]

La textura está relacionada con el arreglo musical; es por ello que el arreglador, dentro de los cánones de la música académica o erudita, era una figura menor frente al genio del compositor. En la producción musical, el arreglista ofrece un revestimiento nuevo, fresco y comercial a un tema. Asimismo, el arreglo puede evitar muchos dolores de cabeza al momento de enfrentar el ensayo, grabación y mezcla de un tema.

Al respecto Juan de Dios Cuesta explica:

> Un buen arreglo es la base para una buena mezcla y evita problemas derivados del enmascaramiento provocado por instrumentos de características tímbricas similares que compiten por un mismo rango frecuencial dentro de la mezcla.[99]

[97] MOYLAN, 2020; JUAN DE DIOS CUARTAS, 2016; MOORE, 2012.
[98] Ibíd.
[99] JUAN DE DIOS CUARTAS, 2016A.

Por su parte, Owsinski realiza una categorización en torno al arreglo que resulta similar al planteado por Moore. Owsinski establece estas categorías como base, colchón, ritmo, solista y rellenos.[100] La base se sostiene en los patrones rítmicos con instrumentos acompañantes. El colchón son todas aquellas notas largas que están de fondo dentro del acompañamiento instrumental; se caracterizan por ser interpretadas por instrumentos de arco. El ritmo está asignado a un instrumento de percusión —pandera, maracas, conga— que duplica la figura de los pulsos con la finalidad de ofrecer movimiento y vitalidad a la pieza musical. El solista es asignado al instrumento o cantante que lleva la línea principal y, por ende, el discurso melódico de la composición. Los rellenos son líneas melódicas secundarias que completan los espacios dejados 'en blanco' por la línea principal.[101] En este sentido, al grabar como al mezclar, el técnico o ingeniero de sonido considera las características del arreglo. Un arreglo bien hecho y definido ahorrar tiempo en los ensayos, en la producción y en la mezcla.

Indudablemente, estas características de grabación han variado de acuerdo a la época, la disposición tecnológica y las circunstancias.[102] En el caso de las grabaciones de Cugat, analizadas en el presente trabajo, la grabación se realizaba tocando en vivo, esto brinda una idea sobre el sonido y la capacidad performativa de la agrupación, aunque ciertos elementos permanecen ocultos; a la vez da una idea del sonido ambiental, de la acústica del recinto y de la habilidad de ejecución de los músicos. El criterio de la mezcla y de su resultado estético estaba en manos del ingeniero de sonido, del técnico que estaba frente a los controles, pero también del criterio del productor frente al resultado sonoro de la producción fonográfica. El productor, al estar frente al proceso de mezcla y edición, expone rasgos distintivos del arreglo que, de otra manera, hubieran pasado desapercibidos y su análisis debe hacerse considerando la recurrencia de los mismos en las distintas producciones.[103]

3.5 Las capas texturales para el análisis de la producción musical

Para analizar la producción discográfica de Xavier Cugat, este trabajo se sustentó en diversas propuestas, entre las cuales destacan las de Moore y Moylan.[104] Moore establece cuatro capas

[100] En inglés: *the foundation, the pad, the rhythm, the lead* y *the fills.*
[101] OWSINSKI, 2006; MOORE, 2012.
[102] JUAN DE DIOS CUARTAS, 2016A: 235-236.
[103] Ibíd.
[104] En inglés: *functional layer*.

texturales a partir del tratamiento instrumental y su funcionamiento dentro la grabación: 1) capa explícita de ritmo, 2) capa funcional de bajo, 3) capa melódica y 4) relleno armónico.[105]

En la capa explícita de ritmo o capa textural rítmica, están los patrones rítmicos que caracterizan el tema. Por lo general, la función es delegada a los instrumentos de percusión, que en las producciones de Cugat son imprescindibles. Desde esta categoría, se comprende el ritmo dentro de la grabación, muchos productores conciben la base rítmica como punto de inicio para grabar, los patrones rítmicos fijan el *tempo* y definen el estilo.[106]

La segunda capa, denominada capa funcional de bajo, tiene dos características fundamentales: a) complementa la armonía del tema y funge de contramelodía a la voz principal; b) añade patrones rítmicos a la capa textural rítmica. La capa del bajo conecta el ritmo propio de un género con la armonía del arreglo.[107]

La tercera capa es conocida como capa melódica y permite identificar otras líneas melódicas que complementan el arreglo. De acuerdo a Juan de Dios Cuartas:

> La línea principal es la melodía que identifica la canción y su papel principal es permitir la articulación de las letras de la canción. A esta descripción deberíamos añadir que su función principal en la mezcla es la inteligibilidad que permita la transmisión del mensaje del texto.[108]

La línea melódica principal puede estar acompañada de líneas melódicas secundarias, estas complementan la idea musical, no deja vacíos y embellece el discurso musical. Estas melodías pueden ser ejecutadas por voces, instrumentos o segmentos electrónicos. La capa melódica tiene orden de prioridad; es decir, desde ella se articula la estructura general de la canción. En esta capa, la instrumentación juega un rol preponderante para identificar un determinado estilo y es lo primero que un oyente identifica de memoria en una canción.[109]

La cuarta capa es el relleno armónico y ofrece el fondo sobre el cual están construidos los demás elementos. Funciona como generadora de otras estructuras en la grabación y rellena el espacio sonoro. La capa armónica está entre el bajo y la melodía, constituida por instrumentos que acompañan, como guitarras, piano, ensambles de vientos, sintetizadores o

[105] Se ha preferido utilizar las traducciones en español realizadas por Juan de Dios Cuestas (2016: 224). En inglés los términos son *explicit beat layer*, *functional bass layer*, *melodic layer* y *harmonic filler layer*.
[106] MOORE, 2012: 20.
[107] Ibíd.
[108] JUAN DE DIOS CUARTAS, 2016A.
[109] MOORE, 2012.

acompañamiento orquestal. En esta capa se identifica el estilo de un género desde su instrumentación y armonía. Por ejemplo, no es igual el tratamiento armónico en una obra de rock sinfónico, con acordes mayores y menores, respecto a la armonía de una arreglo para banda sinfónica, en la cual pueden predominar armonías con acordes de séptima, novena, entre otras. El acompañamiento en la capa textural determina el uso vocal del cantante y se analiza para descifrar el uso instrumental de la grabación. En las grabaciones de Cugat, el acompañamiento no estaba prefijado en la partitura; por el contrario, el intérprete aportaba su visión del contexto del acompañamiento.[110]

El cambio de funcionalidad en esta capa es frecuente en la producción musical. La identificación correcta de la capa armónica permite obtener el patrón y las progresiones armónicas. Un instrumento musical puede cumplir distintos roles y ser categorizado de diversas maneras en un arreglo. En las grabaciones de Cugat es frecuente que el piano funja de capa armónica, luego se convierte en la capa del bajo para finalizar con la melodía principal.

Por su parte, Moylan introduce categorías similares a las de Moore, a partir de sus funciones y materiales: primarios, materiales de apoyo, de ornamento y contextuales. Cada una impulsa el movimiento sónico y le da sentido y contenido a la grabación. El tratamiento ornamental y la técnica de ejecución son características que definen un estilo musical. En los elementos y materiales contextuales está el fondo sonoro, que es más o menos consistente a lo largo de la grabación y sus secciones principales. Puede presentar un ambiente o alguna dimensión específica de un sonido general, contra el cual juegan todos los demás materiales y funciones. Las funciones contextuales son inherentemente estables y crean un aspecto unificador de la pista. Moylan establece una única regla o principio universal de la canción grabada: la voz principal siempre tendrá el rol central y asume la función principal.[111]

1	Elementos y materiales primarios	Melodía y relación de alturas
2	Elementos y materiales de apoyo	Ritmo y armonía
3	Elementos y materiales de ornamento	Dinámica y timbre
4	Elementos y materiales contextuales	Sonido y *performance*

Tabla 5. Descriptores de los elementos y materiales de una grabación.[112]

[110] Ibíd.
[111] MOYLAN, 2020.
[112] Fuente: MOYLAN, 2020.

3.6 La caja acústica y el análisis de la mezcla

Moore y Gibson proponen otra categoría de análisis: la caja acústica.[113] Esta alternativa identifica el espacio que ocupan las distintas fuentes de sonido —de forma simbólica— dentro de una grabación. Además, permite 'visualizar' las tres dimensiones que se perciben en una grabación. De esta manera, se ubican en un mismo espacio los instrumentos, el resultado de la mezcla y se grafica el espacio que ocupa cada instrumento.[114] La caja acústica describe la sensación y percepción de lo que llega a nuestros oídos, representa los instrumentos como si estuvieran frente al oyente.

En palabras de Juan de Dios Cuartas:

> Se trata de llevar a cabo un acercamiento a la pista grabada entendida esta como una configuración de eventos sonoros mezclados para producir una experiencia determinada en el oyente. Su análisis adquiere una especial relevancia para el estudio musicológico de la evolución de la producción musical popular o su contextualización en una determinada época.[115]

El proceso de mezcla otorga más relevancia a unos instrumentos que a otros. El principal criterio es destacar la línea melódica principal, pero se pueden obtener otros resultados con fines estéticos y que se hacen en la posproducción. Si bien, hay fórmulas eficaces y habituales, también hay combinaciones para elaborar la producción final.[116]

El análisis de la caja acústica es complementado en el presente trabajo con la metodología de Gibson, quien estableció once (11) ítems para emitir un juicio en torno a la grabación. Estos son: concepto del tema, melodía, ritmo, armonía, letras, arreglos, instrumentación —densidad orquestal—, estructura de la canción —forma musical—, calidad del equipo de grabación y mezcla.[117] De acuerdo a Gibson, todos estos se deben considerar para la obtención de un análisis de la producción musical. Se aprecia que involucra el concepto de tema hasta la fase de mezcla. Lo ideal al afrontar un análisis musicológico

[113] En inglés *soundbox.*
[114] MOORE, 2012: 45; GIBSON, 2005.
[115] JUAN DE DIOS CUARTAS, 2016A: 231-238.
[116] De acuerdo a Moore (2012: 35-37), las más habituales son la *diagonal mix*, donde la voz principal, junto con otros instrumentos, van en el centro; el *cluster mix*, los grupos se combinan hacia el canal izquierdo y derecho; *triangular mix*, la voz principal, el bajo y los otros instrumentos se ubican de forma diferente.
[117] GIBSON, 2005.

para la producción musical, partiendo de Gibson, es seguir la trayectoria completa de un tema, desde su *poietica* hasta su inserción en el mercado.

En el concepto musical está la génesis de la producción musical. El autor considera esencial conocer los distintos estilos, géneros y la instrumentación habitual.[118] Estos aspectos determinan que un tema funcione, por ejemplo, el uso de *overdrives*[119] en una balada romántica al inicio, luego puede ser contraproducente para crear mayor tensión musical.[120]

Para la elaboración de un correcto *soundbox* se aplica el concepto de *imaging* desarrollado por Gibson. Esto consiste en escuchar el sonido del fonograma prestando atención a dos fenómenos: primero, la aparición del sonido desde un punto de vista físico y segundo, la recreación en el cerebro de la procedencia del sonido. El *imaging* es producido por la agilidad y técnica del productor en la mezcla de la grabación. Es así, como a través de los parlantes se perciben sonidos desde distintos ángulos.[121] Este fenómeno de ilusión es producido gracias a equipos de mezcla, ecualización y conocimiento de paneo; en otras palabras, es una ilusión producto de la tecnología y que demarca una escuela de producción, un estilo, una práctica disciplinada en el ámbito de la producción musical y el estilema de un productor.

La representación mental que obtiene el oyente es producto de una escucha activa, entendiendo por este término la toma de conciencia del resultado de la mezcla. Para apreciar este fenómeno, es esencial que el oyente se ubique en el punto exacto entre la distancia adecuada de los parlantes.[122] Juan de Dios Cuestas señala con precisión las ventajas que tiene para un investigador conocer estos elementos al momento de afrontar la escucha de la música popular desde el soporte fonográfico, en el cual los monitores deben formar un triángulo equilátero junto con el ingeniero de sonido:

> Esta debe ser, por tanto, la ubicación del musicólogo para el correcto análisis de la distribución de los 'elementos del arreglo' dentro de la 'caja acústica' o *soundbox* cuando utilice los altavoces como herramienta. Los auriculares suponen una buena alternativa para el análisis musicológico, ya que contribuyen a magnificar nuestra codificación de las imágenes creadas a partir de nuestra percepción binaural, facilitando la labor de ubicación de los instrumentos dentro del espacio metafórico creado.[123]

[118] Ibíd.
[119] Efecto de distorsión en la guitarra eléctrica.
[120] A pesar de ello, se debe considerar que muchas bandas que juegan a la 'fusión', la mayor parte del tiempo juegan a probar con nuevos elementos que dentro del contexto no funcionan de manera habitual.
[121] CHEUNG RUIZ y PÉREZ VALERO, 2020; GIBSON, 2005.
[122] Denominado como *sweet spot* en inglés.
[123] JUAN DE DIOS CUARTAS, "La figura del productor musical en España", 242-243.

Gibson ubica las frecuencias agudas en la parte superior y los graves en la parte inferior. Esta propuesta incluye la psicología de la audición como disciplina. El campo de frecuencias permite tener una idea en torno a una preconceptualización de posibilidades al momento de ecualizar y mezclar las distintas tomas del fonograma.[124]

Gibson propone tres ejes que sirven de representación de los sonidos dentro de la caja acústica. El eje de la X, de orientación horizontal, que permite apreciar el espectro del paneo; el eje de la Y, de orientación vertical, indica la ubicación de las frecuencias medias, agudas y graves; el eje de la Z, representa la profundidad, resultados de la ecualización y de la mezcla final.[125]

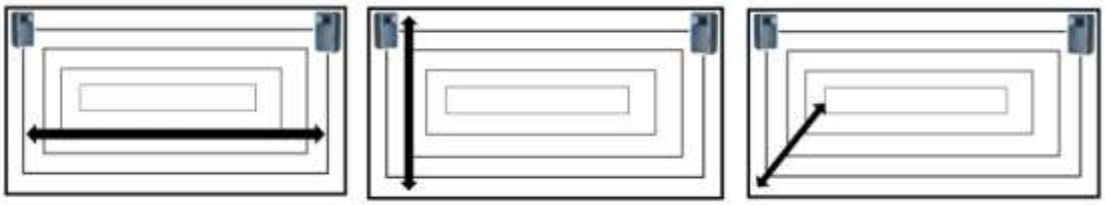


Gráfico 3. Parámetros de una mezcla dentro de la caja acústica[126]

Asimismo, Gibson sugiere el uso de esferas para representar a los instrumentos, su frecuencia y su ámbito en mayor o menor medida en el espectro estéreo:

[124] GIBSON, *The Art of Mixing*, 25-26.
[125] Ibíd. 26-29.
[126] Elaboración propia partiendo de los conceptos y diagramas desarrollados por Gibson (2005).

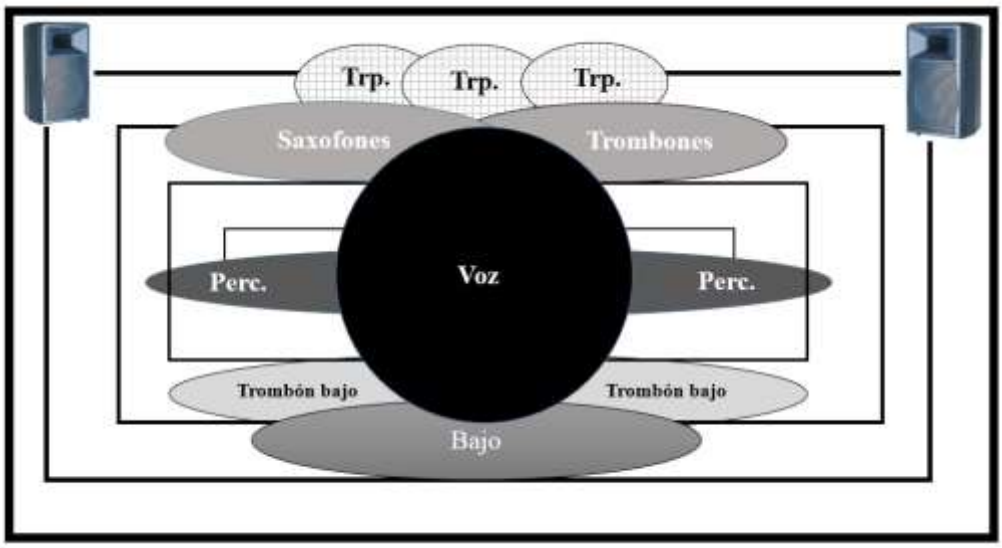


Gráfico 4. Caja acústica de *La Malagueña.* Versión de Abbe Lane y Xavier Cugat.[127]

En la representación del gráfico Z se aprecia el trabajo de mezcla realizado para *La malagueña* en versión de Xavier Cugat y su orquesta, siendo la voz solista Abbe Lane. En dicho audio, realizado para la televisora italiana RAI, se observa el tratamiento tradicional de los arreglos para grandes bandas, predomina la línea melódica en todo el rango central de la ecualización, la percusión y el bajo ocupan un lugar de fondo, saxofones y trombones ocupan un lugar particular en la creación de una atmósfera, a raíz del tratamiento de notas largas y las trompetas, en la frecuencia superior. Vale la pena destacar el trombón bajo,[128] el cual llena de color el arreglo y, por ende, la interpretación.

Con la caja acústica se analiza el arreglo instrumental y textural en la grabación. Moore lo define como textura espacial.[129] La representación gráfica ilustra el resultado sonoro transmitido a través de auriculares estéreo. Partiendo de esta conceptualización, todas las capas anteriores se encuentran dentro de esta. La textura espacial surge del tratamiento al que se someten las diferentes capas y se acerca al concepto de localización. La aparición

[127] Disponible en: SonMelomanos com: "La malagueña/Orq. Xavier Cugat canta Abbe Lane", 16 de octubre de 2011, https://www.youtube.com/watch?v=3ZlwGflpLDs. Nótese la similitud de este gráfico con el realizado por Gibson (2005) en torno a la ecualización tradicional de las grandes bandas.
[128] Se le ha llamado trombón bajo en el presente trabajo para diferenciarlo del tratamiento en los registros medios y agudos de los trombones característicos en los arreglos de grandes bandas de la época. Sin embargo, el tratamiento de esta nota en la ecualización y mezcla hace pensar que está trabajado con reverberación y amplificado, otorgándole un color peculiar en la versión final.
[129] GIBSON, 2005; MOORE, 2003. En inglés: *textural space.*

progresiva de los instrumentos es esencial para descubrir la atención del oyente, cómo es dirigida y focalizada. A través de la caja acústica se describen cuatro parámetros localizados en la grabación: tiempo, lateralidad del sonido en estéreo, percepción de proximidad de la fuente sonora y frecuencia de la fuente de sonido. El refinamiento tecnológico permite jugar con la disposición espacial, lo cual ocurre a partir del desarrollo de la era estéreo.[130]

En la época del sonido monoaural no se habla de esta textura espacial desde el proceso de edición y mezcla; sin embargo, está presente en el arreglo y la disposición de los instrumentos en la sala de grabación, lugar de espacializar las fuentes sonoras. El fonograma, como soporte estético del sonido, incorpora otros efectos como el *echo* y la reverberación, rasgos que en la partitura convencional no se pueden reproducir. La construcción del sonido, a partir del fonograma, juega con la percepción del sonido y este fenómeno tiene un rol preponderante en la definición de los estilos musicales dentro de la producción musical.

Al usar el análisis de la caja acústica, los círculos con la instrumentación reflejan su ubicación dentro del fonograma. De esta manera, el tamaño del círculo define su presencia en la mezcla; la proyección de su imagen estéreo como ubicación entre canales izquierdo y derecho se verán representados en el lugar en donde tenga mayor presencia. Así, por ejemplo, si los saxofones mantienen presencia en el ángulo izquierdo, se representará allí en la caja acústica. La profundidad en la que los distintos planos son representados es el elemento trabajado técnicamente a través del volumen, y los posibles rasgos acústicos en la ambientación se representan en tamaño y ubicación, bien sea hacia delante o hacia atrás en la caja acústica. El balance instrumental se determinará también por el tamaño y la presencia del círculo u óvalo en la caja acústica. El tratamiento del contenido espectral será estudiado a través del análisis espectrográfico de la mezcla.

El análisis se ha complementado con una revisión bibliográfica y documental. La utilización de la representación gráfica de la notación tradicional seguirá siendo esencial para abordar aspectos musicales de carácter formal: melodía, ritmo, armonía, formas musicales, entre otras. Este modo de representación permite obtener de manera resumida, gráfica y sencilla, el resultado de la mezcla de un fonograma para estudios musicológicos. Sin lugar a dudas, la mejor explicación la presenta Juan de Dios Cuartas:

[130] Ibíd.

> Esta aproximación esquemática a la representación visual de la instrumentación y su ubicación espacial dentro del espacio sonoro generado en una mezcla estéreo representa un importante parámetro de análisis en nuestra propuesta de acercamiento de la musicología al campo de la producción musical, permitiendo detectar patrones comunes y tendencias que nos permitan identificar la 'marca de agua' de un determinado productor musical y/o género.[131]

Además de los patrones comunes y tendencias del productor, se aproxima a una técnica y estética de la producción musical a nivel histórico, pues a lo largo del tiempo se producen cambios e innovaciones en torno a esto.

3.7 Análisis musicológico de la mezcla

El sonido de un instrumento, bien sea acústico o electrónico, el uso de la microfonía y el procesamiento de las distintas tomas de audio durante la mezcla, brindan una identidad propia al sonido de una grabación; a partir de allí, hay una particularidad estilística hecha por el productor en el estudio de grabación. Durante los siglos que precedieron al fonograma, el sistema de notación mensural fijaba en la partitura los parámetros rítmicos, armónicos y melódicos para una posterior reinterpretación. En la grabación, el timbre queda fijado en el archivo fonográfico, dejando por sentado la interpretación del artista y el resultado tímbrico dado en el procesamiento. Cada modificación del timbre busca contraste, la reverberación y *echo* son utilizados en el tratamiento de la grabación, procesándose sobre el timbre, modificando la sensación espacial de profundidad. Moore ejemplifica reverberación como la modificación de un sonido cuyo resultado dé la continuidad de ese sonido, mientras que *echo* es definido como una repetición del mismo sonido.[132]

Hay dos tipos de mezcla: 1) la mezcla estética, entendida como aquella que permanece de principio a fin a lo largo de un fonograma; y 2) la mezcla dinámica, la cual se modifica a lo largo de la grabación.[133] Ambos conceptos son esenciales al momento de aproximar al investigador al análisis musical de la producción musical. En algunos casos, como las primeras grabaciones de Xavier Cugat, fueron realizadas en sonido mono, lo que permite entrever una mezcla estática. Fue a partir de la era del sonido estéreo cuando algunas producciones se remasterizaron, promoviendo mezclas dinámicas.

[131] JUAN DE DIOS CUARTAS, 2016A: 258-259.
[132] MOORE, 2012.
[133] Ibíd.

Por ser la estética de la grabación un campo nuevo dentro de los estudios de la musicología, es menester definir un método que sirva de guía para los primeros análisis. El mismo tratamiento del esquema que parte del compás tradicional es funcional, sobre todo cuando se realiza una aproximación a la sustancia musical y los parámetros básicos, como melodía, armonía y ritmo. En el caso de la grabación, la indicación por compás no coincidirá siempre en las modificaciones y cambios en fonogramas que presentan una mezcla dinámica; es allí donde el diseño de representaciones, como el mapa de la canción y, en especial, el mapa de mezcla de Liu-Rosenbaum, son adecuados para el análisis.

Para el análisis de la producción musical, Liu-Rosenbaum sugiere iniciar con un breve perfil biográfico del artista, luego con una introducción sobre el tema que se abordará, define el género, la trayectoria histórica de la canción y, posteriormente, el discurso del texto y el del sonido por separados.[134] El autor explica el contexto de cada elemento dentro de la grabación y describe cómo se desarrolla. Para ello, Liu-Rosenbaum hace análisis espectrográfico, indica aspectos que resaltan en la interpretación y la mezcla; a la vez, aplica una línea de tiempo como gráfico en donde define el paneo a medida que transcurre la música; usa notación tradicional para indicar cómo se ejecuta un fragmento y el resultado sonoro obtenido durante la posproducción. Además, analiza a través del *software Sonic Visualiser* las variaciones de tiempos en determinadas secciones. El estudio llega a la conclusión de que la relación entre texto y música es evidente en el proceso de posproducción, es decir, queda reflejado un juego entre lo que se narra a nivel textual y lo que se refleja en la mezcla. En otras palabras, el autor demuestra que el estudio de grabación como laboratorio de creación interviene en la producción del objeto-arte.

A nivel metodológico, es significativo el uso de lo que denomina Liu-Rosenman mapa de la canción,[135] éste consiste en un esquema de la pieza musical, dividida en segmentos por minutos y segundos; los eventos sonoros se presentan como un mapa de mezcla[136] a lo largo de un fonograma, muestra el recorrido que realiza el ingeniero de mezcla en el proceso de grabación como último aporte en el objeto-fonograma.

[134] LIU-ROSENBAUM, 2012. En inglés *The textual narrative* y *the Sonic narrative.* Se ha preferido utilizar la traducción 'discurso de'.
[135] En inglés *Songmap.*
[136] En inglés *Mix Map.*

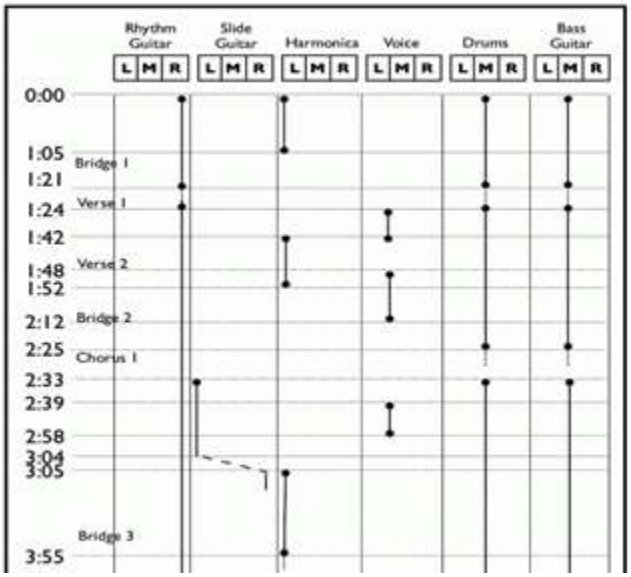


Gráfico 5. Mapa de mezcla. Propuesta de representación gráfica de Liu-Rosembaun para identificar la trayectoria de la mezcla a lo largo de la grabación.[137]

Un juicio crítico respecto a este método con fines musicológicos lo expresa Juan de Dios Cuartas:

> El sistema planteado por Liu-Rosenbaum aporta, en cualquier caso, la posibilidad de plasmar gráficamente los procesos de 'automatización' en el análisis musicológico de una producción, algo que el resto de propuestas no contempla. Por otro lado, permite establecer relaciones entre la distribución de los elementos estéreo en la 'caja acústica' y la estructura —aunque puede ser también representado a través de varios gráficos siguiendo la propuesta de los otros autores—.[138]

Durante el período estudiado de la discografía de Xavier Cugat, las orquestas grababan en vivo y en sonido mono, la mezcla era creada a partir de la ubicación de los músicos en la sala de grabación, la disposición de la microfonía y el arreglo.[139]

Con base en lo anterior, para el presente trabajo se usan de diversos métodos, entre los cuales destacan la representación de la caja acústica para aspectos de mezcla. Este elemento iconográfico representa "las acciones técnico-artísticas del ingeniero y/o productor musical sobre la superficie de mezclas";[140] igualmente, se asimila la ubicación de los

[137] LIU-ROSENBAUM, 2012.
[138] JUAN DE DIOS CUARTAS, 2016A: 251.
[139] Un concepto utilizado habitualmente es "ritmo de localización" para denominar el comportamiento a lo largo de la mezcla estéreo y el cambio del contorno. Véase el capítulo 4 del presente trabajo.
[140] JUAN DE DIOS CUARTAS, 2016A: 255.

instrumentos musicales dentro de una grabación de carácter estéreo, pero de manera simbólica; asimismo, el uso del mapa de mezcla en aquellos casos con mezclas dinámicas significativas; y, por último, la representación del mapa de la canción para señalar aspectos resaltantes de la producción.

3.8 Análisis tímbrico de la grabación

En el análisis musical tradicional se recurre a la partitura orquestal para identificar la combinación de sonidos y su resultado tímbrico, en el campo de la producción musical es necesario distinguir estos parámetros como sonido procesado y mezclado, para Juan de Dios Cuartas esto es un punto de partida para el estudio musicológico de la producción musical.[141]

En el análisis musical desde la partitura, el texto permite establecer juicios y conclusiones. En el caso del análisis tímbrico de la producción musical, el fonograma es el resultado final de innumerables variantes que involucran el tipo de instrumento y de ataque del instrumentista, la microfonía utilizada, la sala de grabación, el ecualizador, la mesa de mezclas, el gusto y el refinamiento del ingeniero de sonido; todos estos elementos influyen en el resultado tímbrico final. La diferencia con el análisis tradicional radica en que en la partitura esas variables dependen de los intérpretes y de la sala; en la producción musical, el sonido ha quedado fijo, es permanente al masterizarse la grabación, queda un archivo invariable, por lo que genera la construcción de una memoria sonora.

Sobre el análisis tímbrico, señala Juan de Dios Cuartas:

> Aunque no deja de ser interesante un acercamiento de tipo etnográfico a las dinámicas de trabajo del ingeniero de audio en su proceso de construcción de la mezcla, el acercamiento musicológico al análisis de la grabación es deductivo. En consecuencias, el acercamiento al análisis tímbrico de una producción por parte del musicólogo se realiza sobre el master.[142]

Es posible realizar un trabajo más complejo, como indica el autor, a través de las multipistas utilizadas en la construcción de la mezcla, abordar el recorrido del proceso de grabación a través de apuntes, bitácoras de trabajo o pautas de producción. Lamentablemente, estos fondos no están abiertos a investigadores, sin olvidar que el estudio a nivel académico de la producción del fonograma es reciente, mientras que el desarrollo de esa industria lleva un

[141] Ibíd.: 259.
[142] JUAN DE DIOS CUARTAS, 2016A: 260.

largo recorrido durante el cual los sellos discográficos no priorizaron archivar ni documentar los procesos de producción. [143]

Antes de la grabación, el estudio del timbre se circunscribía a tratados organológicos o en su defecto, a señalar el instrumento que era la fuente sonora —fagot, clarinete, trompeta o violín—. El espectrograma permite realizar una aproximación al análisis acústico desde la interpretación del sonido grabado y se ha asimilado dentro del campo de los estudios musicológicos y etnomusicológicos, tanto para estudiar músicas de origen étnico, como en las músicas urbanas.[144]

Para Juan de Dios Cuartas "el enfoque 'espectrográfico', aunque pueda ser útil para el análisis de la música de tradición oral, constituye de igual modo una importante herramienta para el estudio de las grabaciones de música popular".[145] En la representación gráfica del espectrograma, el eje vertical representa la frecuencia en hertzios y el eje horizontal indica el tiempo. Observando el comportamiento de los armónicos, el espectrograma permite una aproximación a la característica del timbre, la ausencia o presencia de ruido, así como también de la amplitud y rango de la línea melódica.

3.8.1 *Sonic Visualiser*: timbre y estética de la grabación

El análisis espectrográfico también permite identificar el estilema o los rasgos estilísticos presenten en el fonograma; además, se dilucida el tratamiento sónico dentro del estudio de grabación y las técnicas usadas por el productor musical. Así como la representación de la caja acústica ilustra el resultado de una mezcla en un contexto o una estética, el espectrograma presenta las frecuencias en hertzios del fonograma. El análisis espectrográfico en trabajos académicos de índole musicológico es de reciente data, y ofrece una

[143] Si se realiza un análisis de una sinfonía clásica, por más aproximaciones que se den sobre el resultado tímbrico y el color de la plantilla instrumental, este siempre está condicionado por los ejecutantes, la acústica del lugar e, incluso, la grabación que se desea utilizar como referencia. En el estudio y análisis del fonograma existe una sola ejecución y las variables que afectan la apreciación tienden a ser de otra índole: el tipo de parlantes, característica del soporte sonoro —disco de 78 o 33 rpm, disco compacto, archivos en MP3, etc.—.
[144] El uso de *Sonic Visualiser* también sirve al momento de elaborar transcripciones musicales, pues el programa permite reducir la velocidad del tema sin modificar la afinación, como sucedía antiguamente con las grabaciones análogas; asimismo, el eje vertical indica con precisión la altura exacta y milimétrica de los hertzios, siendo fiable al momento de transcribir temas que presenten variaciones en cuartos y octavos de tonos con relación al sistema temperado occidental. Cfr. JUAN DE DIOS CUARTAS et al., 2019.
[145] JUAN DE DIOS CUARTAS, 2016A: 269.

aproximación a "las características acústicas como el timbre, la textura y el espacio [que] son reconocidas entre sus protagonistas como de particular importancia".[146]

El timbre, en el análisis de una producción musical, es un rasgo que se aborda desde la estética de la grabación, en la que el sonido manipulado y fijado es el objeto de estudio. Al ser las ondas acústicas electrificadas y, por lo tanto, fijadas en un soporte analógico o digital, hay dos formas de modificación del timbre: a) modificación por generación de armónicos, los cuales modifican la onda a partir del recorrido por los dispositivos mecánicos en los altavoces; en este sentido, no hay interacción del técnico o ingeniero de mezcla; b) modificación consciente desde la generación de los armónicos a partir de la interacción del técnico o ingeniero de mezclas en el proceso de producción.[147]

La grabación asume valor estético a partir de las decisiones de producción: selección de equipos, técnicas de grabación y microfonía. La máquina no elabora el constructo estético y estilístico por sí sola, por lo que la decisión final es realizada por un individuo con una carga emocional y conceptual propias, distinta a los demás individuos. El uso de la tecnología es un debate reciente dentro del mundo de la musicología. En los últimos años se han multiplicado los congresos, seminarios y revistas especializadas que ahondan en torno a este tema.

En palabras de Sans:

> En este sentido, tiende hacia un tipo de enfoque que se observa últimamente en el ámbito de la musicología, representado en publicaciones como *Empirical Musicology* de Erick Clarke y Nicholas Cook (editado por New York 2004 por Oxford University Express) o la *Empirical Musicology Review*, donde se aboga por una utilización franca y extensiva de la tecnología digital en la musicología, como instrumento idóneo para el manejo de grandes cantidades de datos y para el análisis musical.[148]

Sustentando este argumento, Frith indica que:

> Es imposible escribir la historia de la música popular del siglo XX sin referirse a las cambiantes fuerzas de producción, a la electrónica, o al uso de la grabación, de la amplificación y de los sintetizadores; de la misma manera que las elecciones de los

[146] JUAN DE DIOS CUARTAS, 2016A: 270-271.
[147] Ibíd.: 262.
[148] SANS: 2011.

> consumidores no pueden desligarse de la posesión de transistores de radio, de aparatos estéreos de alta fidelidad, de *loros* y de *walkmans*.[149]

Para abordar las características del timbre en una grabación, la representación gráfica funge como herramienta idónea del análisis musicológico.[150] Esta categoría —timbre— había estado ausente en los estudios musicológicos a falta de rigurosidad y posibilidades de medición que hay en la actualidad. "[…] el análisis del timbre exige un acercamiento más profundo a las cualidades de los instrumentos y a la tecnología que interviene en el proceso de grabación".[151] En esta oportunidad, el *software* que mejor se adapta es el desarrollado por Nicholas Cook y Daniel Leech-Wilkinson, *Sonic Visualiser*.[152]

El análisis tímbrico y sus categorías dentro de la grabación han sido una necesidad para al momento de definir el sonido final de una producción, no solo en cada fonograma, sino en relación con otros del mismo artista, productor o sello discográfico pues, a menos de que el investigador tenga acceso a las multipistas originales, el estudio y evaluación de los mismos se realiza a partir de la grabación como *master*.

De acuerdo a Juan de Dios Cuartas:

> Se trataría en cualquier caso de un trabajo cuyos datos no suponen un importante aporte para el análisis de un 'sonido' adscrito a un determinado productor o estudio de grabación, teniendo en cuenta que el proceso de mezcla se lleva a cabo generalmente pensando en el conjunto y no en el tratamiento individual de los instrumentos, lo que nos lleva a un necesario análisis tímbrico 'macrotímbrico' considerando el master de la grabación como objeto de estudio desde un enfoque 'espectrográfico'. No es casualidad el uso habitual de expresiones entre músicos, productores y/o ingenieros para describir una determinada mezcla (oscura, apagada, brillante, definida, llena, etc.), cuya base científica reside precisamente en su contenido tímbrico.[153]

Para el análisis del timbre, *Sonic Visualiser* facilita el estudio de la música grabada a través del análisis de espectrogramas. El programa es gratuito y fue desarrollado por la Universidad Queen Mary de Londres, facilitando el estudio de la música grabada a través del análisis de espectrogramas. Además, se ha difundido en las redes sociales, seminarios y congresos internacionales por reconocidos musicólogos como Nicholas Cook y Daniel Leech-Wilkinson. Para el análisis de las grabaciones solo se necesita tener el archivo de audio en

[149] FRITH, 2001: 415. Subrayado en el original.
[150] Cfr. PÉREZ SÁNCHEZ, 2013.
[151] JUAN DE DIOS CUARTAS, 2016A: 271-272.
[152] El *software* es gratuito y se puede descargar en http://www.sonicvisualiser.org
[153] JUAN DE DIOS CUARTAS, 2016A: 272.

formato digital, bien sea obtenido en formato WAV o MP3. En el programa Sonic Visualiser también se analiza la representación gráfica del sonido en forma de onda. El *software* ofrece diversas alternativas para analizar la música grabada, permite un soporte visual al momento de reflejar características o conclusiones por escrito en trabajos de investigación o artículos de revistas de interés musicológico.[154]

A través de *Sonic Visualiser* se puede comparar un tema ejecutado por diferentes intérpretes, análisis del *tempo* y las dinámicas presentes en una grabación. Los estudios musicológicos que se dedican a la interpretación musical tienden a focalizarse en el ataque de las notas y del *tempo* como cualidad importante en la expresión musical. El *software* ayuda a distribuir la pista de una grabación por compases, lo que permite la utilización de la numeración por compases usado en la musicología tradicional, con la diferencia de que los compases son representados a través de la forma de onda de la grabación. Con el espectrograma se identifican las notas fundamentales, sus armónicos derivados y ayuda a definir el predomino del color instrumental, más allá del reconocimiento auditivo. También informa sobre los gestos expresivos de la interpretación con detalle, muestra la frecuencia y tamaño de cada sonido, permite evaluar qué sucede en cada nota musical.

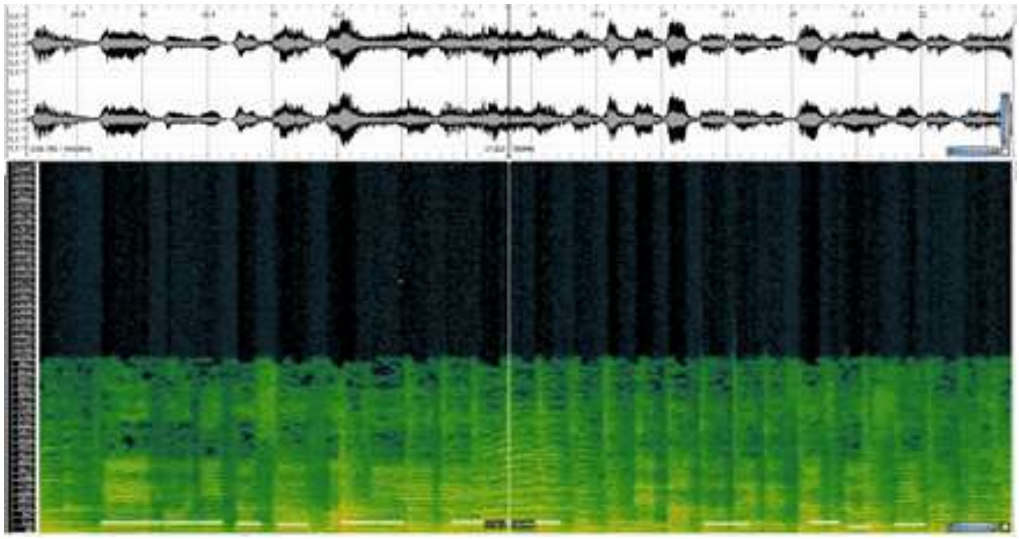


Gráfico 6. Ejemplo de *Sonic Visualiser*. En la parte superior se ubica la frecuencia de onda y en la parte inferior el espectrograma. La voz de Abbe Lane se destaca en la línea blanca, parte inferior del gráfico.[155]

[154] Cfr. JUAN DE DIOS CUARTAS y ROQUER GONZÁLEZ, 2020.
[155] Elaboración propia a partir del software *Sonic Visualiser*.

Con *Sonic Visualiser* se identifican las vocales y las consonantes por medio de la intensidad de los colores, representados por tonos cálidos. Por ejemplo, en el gráfico 6 se identifica el tratamiento instrumental de los metales en notas largas —líneas amarillas, sobre la voz de Lane—, y el tratamiento melódico-armónico, información dada en el eje vertical, considerado en este caso como altura.

Cook y Leech-Wilkinson han usado este *software* para el análisis de la interpretación musical y de estilo, los autores toman en cuenta la dinámica y el *tempo.* Al tratarse de una misma obra con distintos intérpretes, este aspecto es relevante en algunas grabaciones de Cugat. Además, en una producción musical, el espectrograma abre otras posibilidades de análisis.[156]

El espectrograma permite distinguir la gama de los armónicos dentro de una grabación. De acuerdo a Juan de Dios Cuartas:

> un espectrograma expresa la frecuencia, la intensidad y la duración de un sonido determinado y su información puede ser relevante para identificar sonidos característicos adscritos a determinados estudios de grabación o productores en búsqueda de patrones que determinan tendencias e incluso hablar de escuelas.[157]

Autores como Zagorski-Thomas han establecido líneas de investigación sobre la estética del estudio de grabación y de la producción musical a través del análisis espectrográfico.[158] Por ejemplo, Zagorski-Thomas ha disertado sobre la diferencia entre el sonido británico y el sonido americano en las producciones discográficas de los años setenta, presentando un registro gráfico de los elementos acústicos y tímbricos que se derivan del tratamiento en estudio. Por su parte, Juan de Dios Cuartas realizó su tesis doctoral sobre las implicaciones técnicas y estilísticas del sonido inglés en España, de la mano del productor Alain Milhaud o de la agrupación Los Brincos, junto a su productora Maryní Callejo, entre otros productores. El mismo autor indica que el estudio espectrográfico posee "información para

[156] *Sonic Visualiser* no es un programa de edición de audio, está diseñado para analizar grabaciones y ofrecer un soporte gráfico para representar el fenómeno sonoro en archivo —grabación— y su análisis.
[157] JUAN DE DIOS CUARTAS: 2016A: 264-265.
[158] ZAGORSKI-THOMAS, 2012: 57-58.

el musicólogo, los datos extraídos deberán ser justificados mediante otros recursos: material fotográfico, entrevistas a los protagonistas, etc.”.[159]

Este último aspecto es valioso; sin embargo, en el caso de la producción discográfica de Xavier Cugat, el período en estudio está signado por una época en la que prima la realización industrial sin necesidad de dejar constancia documental del proceso de producción. Cada productor era independiente al momento de elegir la microfonía y los equipos en función a la disponibilidad de los mismos. Durante el periodo de los años veinte y treinta, cuando los estudios de grabación enviaron a sus técnicos y productores a grabar a lo largo de toda América Latina, los espacios para la grabación solían ser las salas donde tocaban las agrupaciones, e incluso, en algunos casos, habitaciones de hotel; cualquier registro fotográfico es de difícil acceso y hasta una curiosidad histórica, pues los estudios de grabación no dejaban entrever la elaboración del producto discográfico.

3.9 Análisis de la forma en la grabación

En la audición es posible identificar secciones y segmentos por segundos, aunque este método no implica necesariamente el uso y la indicación por número de compases. A pesar de ello, durante el análisis del repertorio grabado por Cugat se realizaron transcripciones con números de compases. Cada grabación tiene su forma de narrar la música, tomando como punto de partida lo ‘estático’ en la búsqueda de detalles, hasta incorporar lo ‘progresivo’, entendido como la modificación que se produce en el objeto sonoro. La música no es solo compases, involucra elementos extramusicales que, a partir de la era de la grabación, se elaboran desde los artilugios de la técnica de grabación. Aspectos rítmicos y tímbricos pueden ser modificados, tomando como punto de partida el sonido durante el proceso de posproducción. Un patrón rítmico y melódico puede ser similar en distintos géneros, sin embargo, esto no determina un estilo. Se deben observar otros aspectos como la constitución de la forma musical, el tratamiento de la melodía, el uso de la armonía con sus acordes y progresiones y la presencia del acompañamiento.[160] En el caso de la música tropical, los

[159] JUAN DE DIOS CUARTAS, 2016B.
[160] MOORE, 2012; FERAUDY ESPINO, 2002 y ESTIVAL, 1996.

patrones rítmicos de la contradanza y la habanera se irán hibridando hasta generar los ritmos característicos que dan personalidad a estas músicas.

La síncopa es un rasgo distintivo y esencial del repertorio de la música popular que grabó Cugat, y es esencial en el análisis de la línea vocal y su inflexión en función al texto.[161] En el caso de la música popular del Caribe, la síncopa se da en el marco del intercambio cultural en la praxis de la música europea, indígena y africana, haciendo un fuerte énfasis en esta última. La síncopa no solo funciona en la parte cantada que lleva texto, sino al mismo tiempo es elemento de las configuraciones rítmicas. A fin de cuentas, ¿qué es el cinquillo sino el resultado de una síncopa?

Una de las críticas a la música popular es su nivel de construcción armónica y formal, por su menor complejidad frente a la de la música erudita. Al inicio de la época de industrialización de la música, los sellos discográficos se dieron cuenta de que era mucho más rentable invertir en géneros populares que en los géneros de la música académica. La complejidad de producción intelectual en el proceso de composición de los temas, la necesidad de contar con músicos altamente capacitados y las dificultades para obtener buenos resultados sonoro en la grabación del sonido sinfónico, eran aspectos suficientes para que los primeros productores se focalizaran hacia la música popular, la cual contó inmediatamente con una muy buena recepción comercial.

El estudio de la armonía ha estado en un sitial de honor durante siglos al momento de hablar de análisis musical. En palabras de Moore, la armonía posee significados más profundos que aquellos que el oyente común, no versado en música, puede escuchar. Moore habla de una sintaxis armónica que va desde elementos simples a otros muchos más complejos; es por ello que es esencial categorizar estos atributos y que son tomados en cuenta al momento de afrontar el análisis de la música popular.[162]

La aproximación hacia la armonía de la música de Cugat ocurre desde dos perspectivas. La primera consiste en la armonía de la música popular, con las mismas normas y pautas de la tradición musical centroeuropea; la segunda, que presenta un fuerte contraste con respecto a la primera, es la profunda distinción entre el tratamiento armónico de lo popular con respecto al tratamiento armónico centroeuropeo, académico, normativo y

[161] LASSER, 2014; MOORE, 2012; HUTCHINSON, 2009.
[162] MOYLAN, 2020; MOORE, 2012; GIBSON, 2005.

ortodoxo. Con respecto al primer punto, cuando convergen músicos académicos y músicos populares en un proyecto en común, pareciese que ambos hablaran dos idiomas diferentes para referirse a las mismas cosas, cuando en realidad ambos están dentro de la afinación temperada.[163] Igualmente, el discurso musical armónico que se rige desde los patrones clásicos desarrolla una complejidad en el enlace de los acordes y las complejidades de progresiones y modulaciones. Si bien estos aspectos dan prioridad en géneros específicos de la música popular, como la fusión o géneros experimentales, la mayor parte de la música popular se le da a la melodía y al texto.

Estas diferencias tan marcadas son explicadas por Moore desde la siguiente premisa: "La canción popular que encontramos hoy es, por su misma naturaleza, híbrida. Es heredera de diferentes tradiciones que rara vez se presentan en algo remotamente parecido a una forma pura".[164] Al respecto, el autor afirma que las tradiciones que se vinculan tienen su origen en las distintas tradiciones que llegaron a América y, en el caso estadounidense, hace referencia al Tin Pan Alley como centro de producción de temas y canciones que se asimilaron a la cultura americana.[165]

Según Moylan,[166] hay tres aproximaciones a la forma en una grabación:

1. La forma general que registra grandes secciones, definidas por sus materiales.[167]
2. La forma como una cualidad global, por la cual el registro se cristaliza, como su esencia, central y singular.
3. La forma concibe y reformula la canción grabada en una experiencia temporal, o conceptualizada en la época actual, a partir del interés de análisis.[168]

Objeto sonoro y forma cristalizada son dos categorías distintas, pero complementarias. Un objeto sonoro está aislado del contexto de la grabación, mientras que la forma cristalizada, depende del contexto en la grabación. La estructura proporciona jerarquías y las relaciones que construyen sus formas generales, lo que permite que la canción grabada se jerarquice

[163] Ibíd.
[164] En inglés: "The popular song that we encounter today is, of its very nature, hybrid. It is the heir to different traditions that rarely present themselves in anything remotely resembling a pure form". En MOORE, *Song Means*, 70.
[165] MOYLAN, 2020; MOORE, 2012.
[166] MOYLAN, 2020.
[167] Referencia que Moylan toma a su vez de COOK, 1994.
[168] Referencia que Moylan toma a su vez de TAGG, 1982.

desde la arquitectura de sus materiales. Ambos son dinámicos y se desarrollan continuamente. Los eventos comienzan, progresan, concluyen; aparecen y se desarrollan con el tiempo. Las estructuras reconocen movimiento y descanso, tensión y resolución, salida y llegada.

Forma (sonido**)**	**Estructura (**música**)**
Forma / contorno	Movimiento
Grandes dimensiones en la división formal	Estructura de la canción
Sonido del momento	Linealidad melódica
Objeto sónico (segmento definido)	Eventos sónicos a lo largo de la pista
Cualidades de los elementos en grandes dimensiones	Estratos arquitectónicos y estructurales de la pista
Forma cristalizada, concepto abstracto y cualidades globales	Funciones, materiales y elementos

Tabla 6. Categorías de forma (sonido) y estructura (música) en la grabación.[169]

3.9.1 La forma en las grabaciones de Cugat

En las producciones discográficas de Cugat que se analizan en el presente trabajo, la secuencia armónica es repetida un sinnúmero de veces durante la grabación. La estructura armónica y rítmica es y funciona para generar la textura de acompañamiento. A su vez, con el paso del tiempo, Cugat consolida la forma musical por secciones, siendo las más utilizadas: ABAA, AAB, ABCABCA, ABAC, BAABCA. Las diversas secciones se interconectan entre sí en tonalidad y armonía, pero se establecen los puntos de elisión, extensión y cortes que se producen en los temas. Esta segmentación permite determinar las variaciones que existen en una misma canción, develar características de las diferentes versiones e, incluso, determinar las modificaciones que sufre a lo largo de una misma grabación.[170]

Para la comparación se utilizó un esquema similar al siguiente cuadro:

[169] Elaboración propia a partir de MOYLAN, 2020.
[170] PÉREZ SÁNCHEZ, 2013; MOORE, 2012; ZAGER, 2012.

Section name	Abbreviation	Length	Notes
Introduction	I	4 bars	Based on opening of verse
First verse	V^1	8	Harmonically static (4 bars) then mobile
Chorus	C	8	
Second verse	V^2	8	
	C	8	
Bridge	B	7	Moves to chord IV
(rudimentary) solo over tag	S, T	2	Elided from eighth bar of bridge
Third verse	V^3	8	
	C	8	
	B	7	Note how the kit changes for B, S & P
	S, T	2	
Fourth verse	V^4	8	
	C	8	
Playout	P	2 +	

Tabla 7. Cuadro comparativo para el análisis de la forma. Corresponde al tema *Ticket to Ride* de The Beatles.[171]

Para presentar un resumen de la estructura formal utilizado en los temas de Xavier Cugat, además del cuadro de representación de Moore, se incorporará una quinta columna en donde se especificará la información en minutos y segundo del fonograma que se va a utilizar.

La armonía es estructuradora de la forma musical y la música popular también es organizada en función a los parámetros armónicos. Si bien en secciones introductorias la repetición de la armonía crea la ilusión de que no existe como sección, más adelante se definen las secciones, como estrofa, coro o puente. El tratamiento de las estrofas y del coro determinan las armonías que se han de utilizar. No hay un patrón definitivo y preciso de enlace de acordes; cada uno con las variantes del caso ofrece una posibilidad para cada tema. Moore usa el término de estructura periódica,[172] que consiste en que período y frase son lo mismo. Las estructuras periódicas son definidas por su organización armónica.[173]

La estructura periódica se organiza en función del número de versos en una idea musical completa, que a la vez se segmenta en frases concatenadas entre sí; de esta manera, hay una relación de pregunta-respuesta, característica de la música popular. El nivel y tratamiento de la armonía suele quedar abierto hacia el centro de la estructura periódica y

[171] MOORE, 2012.
[172] En inglés: *period structure*.
[173] MOORE, 2012 y 2003; SCHOENBERG, 1969.

cerrado terminando en la tónica.[174] Estas relaciones están establecidas desde el período barroco y también son de uso común en la música popular. Una estructura periódica se constituirá por dos segmentos melódicos complementarios entre sí, relacionados entre ellos en armonía y extensión.[175] La estructura periódica ayuda a establecer los elementos que distinguirán en sí mismos el tema.

En el contorno melódico se reconoce el tema y suele modificarse en la música popular, en especial entre versiones de un mismo tema e, incluso, durante la *performance* de un mismo artista. La construcción de la línea melódica principal en las grabaciones de Cugat suele ser interpretado por el cantante quien, además de aportar los atributos melódicos, irá inventando el texto. En el caso de las obras instrumentales, cada arreglo tiene sus particularidades que se explican en los fonogramas estudiados.

Melodía y armonía conforman una unidad en el análisis de la producción musical. En las grabaciones de Cugat coinciden las estructuras periódicas de las que habla Moore con la extensión de las estrofas y el coro; el contorno melódico estará subsumida a este. Por lo general, la línea melódica y el texto suelen aparecer después de establecerse el patrón armónico. El análisis del cual parten autores como Moylan y Moore, se determina a partir de funciones armónicas, grados y notas auxiliares de la línea melódica, así como su demarcación en frases y períodos.[176]

La melodía, como elemento principal de la música popular, es interpretado por los cantantes, de esta manera, predomina el tratamiento textural de melodía acompañada. Hay arreglos y composiciones que pueden involucrar dos voces a nivel homofónico, con melodías secundarias que complementan la parte musical. En aquellos casos en los que el tratamiento del arreglo no es instrumental, se estudia el texto y vocalidad del cantante, pues el aporte musical del intérprete es esencial en la aproximación analítica que se hace dentro de la música popular.

Moore considera que el tema debe determinarse a partir del ritmo y sus características métricas.[177] En el caso de la música que grabó Cugat, el proceso de hibridación fue posible a partir de los estilemas que mantienen las grabaciones en común. Por ejemplo, uno de los más

[174] MOORE, 2012; NEWMARK, 1997.
[175] Ibíd.
[176] MOYLAN, 2020; MOORE, 2012 y 2003.
[177] MOORE, 2012.

característicos es el uso del ritmo de habanera: a medida que el *tempo* se acelera, se difumina el acento y se concentra el énfasis en los tiempos primero y tercero, hasta convertirlo, de manera gradual, en dos compases de 2/4, hacia uno de 2/2.

La fricción ocurre en el campo de la armonía y la melodía, el tratamiento cromático o no de una melodía, el uso del coro, el tratamiento armónico de mayor o menor grado de complejidad, son elementos que ayudan a descifrar el nivel de fricción.[178] En el caso de la versión de *Perfidia*, el tratamiento armónico que hace el trío Los Panchos es completamente diferente a la versión para banda de Glenn Miller; mientras que en la versión del trío la armonía juega un papel característico a través del uso de acordes mayores y menores, acordes de dominante con séptima y novena, la textura armónica realizada por Glenn Miller, con acordes de séptima a lo largo de toda la composición, lo enmarca en el estilo *swing* de la época. Más allá de los cánones establecidos en la música popular, la forma se resume en dos categorías: de arco y acumulativa.[179] Comprender el sentido musical de la forma en todo sentido ayuda a descifrar el discurso narrativo de la música y, sobre todo, apreciar los cambios sustanciales que se producen en los distintos estilos.[180]

La forma de arco tiene una característica de estabilidad que, independiente de las variaciones de tiempo, capta la atención del oyente por la recurrencia de la sección A. La forma acumulativa, como su adjetivo lo indica, involucra un sentido de crecimiento, expansión y desarrollo más amplio, genera una obra musical con matices complejos en los cuales se usa el recurso del ritmo, incursión de nuevos instrumentos o secciones de improvisación. Por lo general, en este último aspecto se busca generar el clímax a partir de la acumulación de elementos y segmentos que, en la música que grabó Cugat, es incentivada a través de distintos efectos, como reverberación, eco o cambio de la densidad a través de la modificación en la ganancia resultante. En la forma acumulativa no es relevante la cantidad de veces que se repite una sección, sino las variaciones dentro de cada sección en una grabación.[181]

[178] MOORE, 2012 y 2003; MAULEON, 1993.
[179] El concepto de forma bolero hace referencia a la forma musical de origen español y no al género musical de origen latinoamericano.
[180] MOYLAN, 2020; MOORE, 2012; GIBSON, 2005.
[181] Ibíd.

Otra estrategia formal utilizada en la música popular, y que apenas usó Cugat, fue el popurrí o *medley*, el cual consiste en la concatenación de materiales musicales de distintos orígenes y procedencia, se mezclan en un arreglo musical y funciona como una composición a partir de diversos temas. En este caso, el aspecto formal no solo es categorizado por el número de secciones que posee, sino por el número de secciones en que cada tema aparece; asimismo, dependerá del número de secciones la cantidad de puentes que sirvan de modulación y preparación al siguiente tema.

Con base en lo anterior, la definición de la forma en la música popular no está delimitada como en la tradición clásica. En el análisis formal de la partitura tradicional, la forma quedó fijada por el compositor y cualquier modificación, como añadidura o sustracción de partes, tiende a ser considerado herético. En la música popular, la forma es una referencia de la cual el artista se vale para recrear su versión del tema. Esto explica por qué, en un mismo tema, una sección es susceptible de repeticiones u omisiones, así como la adición de alguna introducción, puente y/o coda, o sustracción de las mismas.

3.10 El cantante en la producción musical de Cugat

La aproximación al timbre de la voz en las grabaciones de Cugat fue relevante en este trabajo; en este sentido, se coincide con lo expresado por Moore y Frith: el cantante es identificado por la audiencia a través de su timbre.[182] El tratamiento vocal en el repertorio de la música popular suele estar estereotipado, por lo cual, hay que ser cuidadoso en la aproximación a la música latina. Por eso, se abordó la parte vocal en toda la configuración posible: aspectos vocales del intérprete, posibles alteraciones de la voz al momento de la grabación, tratamiento y uso del texto por parte del intérprete.

La música latina se ha caracterizado por la participación de sus cantantes. La figura de intérpretes como Kiko Mendive, Ninón Sevilla, Celia Cruz, Abbe Lane, Carmen Castillo o Rita Montaner ha significado la construcción de un paradigma particular en el imaginario sobre lo latino. En muchas ocasiones, el público no recuerda el nombre de las agrupaciones, pero sí el de los cantantes, sobre todo, cuando estos han hecho una carrera particular por sus cualidades histriónicas o por sus aportes al repertorio de la música popular.

[182] MOORE, 2012; FRITH, 2001. Véase también MOYLAN, 2020.

Moore introduce cuatro categorías que pueden conducir a una metodología para el estudio musicológico de la voz en la música popular: 1) Identificación el registro, entendido como la extensión y tesitura vocal que utiliza el cantante, la preponderancia del uso del registro grave para expresar estados de tristeza o nostalgia y el uso del registro agudo para expresar júbilo o desesperación. 2) La cavidad, entendida como la presencia de la voz del cantante en su cuerpo: nasal, alejado, estilizado, normal, entre otras. Este aspecto está condicionado por aspectos biológicos, los cuales determinan el timbre del cantante en su constitución corporal individual: respiración, lengua, labios, ruidos al pronunciar ciertas consonantes o vocales y aspectos que Moore denomina diferenciadores: risas, gritos y sollozos; siendo todo lo anterior incluido en el ámbito textural de la voz. 3) El desempeño del cantante frente al ensamble instrumental que lo acompaña. Se indica si el cantante va con el acompañamiento, delante o detrás de los instrumentistas, o combina todas las anteriores posibilidades. 4) Se determina la calidad de la emisión vocal del cantante señalando si canta afinado con respecto al acompañamiento.[183]

Estos elementos no solo se analizan en fragmentos de la grabación, sino que se indican a lo largo del fonograma. Estos aspectos muestran hasta qué punto el cantante utiliza su modo de expresión y deja su sello personal en la producción musical. De esta manera, es posible identificar el estilo musical de un género y del cantante con respecto a la ejecución fijada en cada grabación.[184]

En las producciones de Cugat, la voz jugó un papel determinante en la construcción de los estereotipos y del estilo, lo que ubica su música en el espacio hispano, lusitano y, en este sentido, lleno de exotismo. La praxis de la mayor parte del repertorio de Cugat está en inglés o español, en este último con modismos que, gradualmente, fueron eliminados de las versiones vocales con cantantes estadounidenses. Por ejemplo, el mambo se coló dentro del gusto norteamericano promedio por su higiene lingüística; al ser los arreglos instrumentales, lo latino quedó solo en ciertos giros melódicos y en la base rítmica.[185]

La música vocal y su aproximación hacia un constructo analítico brinda herramientas para analizar los estilos musicales que grabó Cugat, focalizando los elementos de aculturación e hibridación presentes. Uno de los aspectos que deben considerarse son

[183] MOORE, 2012.
[184] Cfr. WHITE, 2014; MOORE, 2012; WALSER, 2003.
[185] CONZO y PÉREZ, 2011; LÓPEZ-CANO, 2009; HUTCHINSON, 2004.

aquellos descartados en la música académica tradicional, como el uso de ciertas articulaciones, chasquido de labios, pronunciación de ciertas vocales o consonantes que determinan el estilo y la identidad de un cantante.[186]

3.10.1 El timbre en la voz desde la emisión nasal

La nasalidad de la voz es producto del sonido que el cantante proyecta desde el aparato vibrador humano; este último está constituido por el paladar blando, los músculos buccinadores, y la resonancia producida en los senos paranasales y la cabeza. Cada cantante produce un timbre que es individual, varía de acuerdo a la edad, el idioma materno, el entrenamiento vocal, etcétera.[187] Entre maestros de canto y foniatras no hay acuerdos para categorizar la nasalidad del intérprete; sin embargo, los especialistas de anatomía consideran: a) las emisiones concentran la vibración en la zona superior y anterior del cráneo; y b) la cavidad nasal; siendo esta última, en donde el sonido escapa por la nariz.[188] Sin embargo, a partir de los foniatras Guzmán y Olival Acosta y Andrade Silva, se han elaborado las siguientes categorías, a partir de los resonadores que se involucran con el sonido:[189]

Categoría foniátrica	Descripción
Laríngeo-faríngeo	Foco de resonancia baja y que se percibe en la garganta, poca proyección del sonido
Hiponasal	Ausencia de sonido nasal, poco brillo, timbre oscuro
Hipernasal	Resonancia en la cavidad nasal, nariz y senos paranasales, mayor proyección del sonido
Nasalidad asimilativa	Apertura y cierre del velo faríngeo altera la articulación
Nasalidad compensatoria	Resonancia faríngeo-laríngeo, poca tensión muscular, proyección potente de la voz
Nasalidad mixta o equilibrada	Escape de aire tanto en fonemas con obstrucción, combinación de los tres principales focos de resonancia: laríngeo, oral y nasal

Tabla 8. Categorías tímbricas de la voz a partir del sonido nasal.[190]

Los aspectos culturales son vitales al momento analizar la voz en las grabaciones de Xavier Cugat. Los rasgos identitarios están remarcados en las palabras y, sobre todo, en el acento del cantante. Como dice Araújo Duarte, más allá del significado de las palabras, los aspectos

[186] MOORE, 2012; TARASTI, 2002.
[187] MALDE, 2017: 155.
[188] Ibíd.
[189] GUZMÁN, 2010.
[190] Elaboración propia, a partir de GUZMÁN, 2010 y OLIVAL COSTA y ANDRADE SILVA, 1998.

de la entonación de la voz, el idioma, las inflexiones, el timbre, son elementos representativos de una nacionalidad, de un territorio, una cultura y una etnia.[191] Estos aspectos confluyen con la apreciación de Tarasti, en la que el lenguaje y la voz demarcan una tipología característica del canto como modo de expresión vocal.[192] La voz es representativa de identidades nacionales y, además de delinear aspectos culturales, permite una incorporación a las taxonomías de análisis estilístico en torno a la música popular.

3.10.2 Texto y cantante

En la grabación el cantante imprime una huella artística y musical, focaliza la atención del oyente por encima de otros elementos de la grabación; además, la audiencia se conecta con la música desde la memoria individual y colectiva, como apunta Frith,[193] pues los demás elementos musicales son secundarios, de acuerdo a Moore, Gibson y Moylan.[194] El escucha idealiza al cantante, trasciende de la simple audición.[195]

El cantante posee el texto, las palabras evocan emociones y recuerdos en la memoria del oyente. Principalmente, el texto de una canción está dirigido a alguna persona, un objeto o una situación en particular. En ocasiones, en temas como *Babalú Ayé*, el texto juega con el ritmo de la pieza sin tener un significado en sí mismo. El significado que cada individuo le otorga al texto está cargado de subjetividad, es una arista de difícil análisis, por no decir imposible.

Moore, sustentándose en las teorías de Middleton, ofrece tres categorías para el análisis del texto en la música popular: afecto, narración y gesto.[196] El autor define el afecto como el tratamiento melódico y armónico que se produce de forma cónsona con el texto. Por ejemplo, una melodía suave con un texto sobre el amor, o un texto alegre con una música festiva. La narración conceptualiza el sentido narrativo del texto, puede ser lineal o discontinuo; asimismo, describe situaciones reales o de ficción; también puede no tener significado alguno, como sucede en temas famosos como *Aguas de Marzo* de Antonio Carlos Jobim, *Salt and Peanuts* de Dizzy Gillespie y Charlie Parker, entre otros. El gesto descubre

[191] ARAUJO DUARTE, 1999: 104.
[192] TARASTI, 2002: 168.
[193] FRITH, 2001.
[194] MOYLAN, 2020; GIBSON, 2005; MOORE, 2003.
[195] FRITH, 2001; MOORE, 2012.
[196] En inglés: *affect*, *story* y *gesture*. En MOORE, 2012: 109. Véase también: FERNÁNDEZ, 2017; GRANATA, 2003; FRITH, 2001.

la configuración del texto junto con el entramado vocal en el acompañamiento, señala la funcionalidad de expresión directa, entendida como el texto expresado correctamente y, expresión indirecta, a través del uso de vocales o efectos de boca cerrada. Para el estudio del texto y de la música es inevitable caer en el ámbito de la semiótica, en las connotaciones retóricas y emotivas presentes en el texto que, junto al ritmo y la armonía, brinda un efecto particular en el oyente.[197]

Como se mencionó, el texto de las canciones tiene distintos significados para cada individuo o colectivo, varía a nivel social, político, religioso, cultural, geográfico y económico. La música popular ha encontrado en el texto el mejor canal para sublimar palabras como amar, vivir, sentir u odiar.[198] Temas como *Me lo dijo Adela* o *Pan, amor y chachachá* tienen unidades sintácticas simples que marcan una referencia conceptual dentro de los géneros del repertorio grabado por el músico popular.

Los textos de Cugat coinciden con lo expuesto por diversos autores como Frith, Tagg y Moore: usa lenguaje común, cotidiano y sus elementos se adaptan a géneros festivos como la rumba y la conga. El texto poético tiene implicaciones diferentes al texto utilizado en la canción popular.[199] Como ya lo señala Moore, la relación del texto de la canción y la poesía pueden ser técnicamente lo mismo y ambas tienen correspondencia entre sí; sin embargo, en las propuestas técnicas de la poesía moderna, un texto no necesariamente debe rimar, mientras que en la canción destinada al consumo masivo, la rima es el elemento central del modelo de construcción.[200] Por ejemplo, en *Eso es el amor*, interpretada por Abbe Lane y Xavier Cugat, hay un ejemplo de economía de recursos, así como el uso de palabras cotidianas que marcan el contorno significativo superior, reforzado por la rima: "Tú y yo, / la luna, / el sol. / Ella y él: / la rosa / y el clavel. / Primavera, / la pera, / verano, / la mano. / Otoño, / tu retoño. / Invierno, / un infierno. / Eso es el amor, / sí, señor".[201]

Un gran número de las canciones de Cugat son monólogos o, en su defecto, canciones dirigidas a alguien fuera del entorno del cantante, que puede ser quien escucha. Con base en esto funciona la clasificación de Moore: a) letras en segunda persona del singular, categoría

[197] Ibíd.
[198] Ibíd.
[199] En lengua inglesa se distingue claramente esto al ser asignada la palabra *lyrics* al referirse al texto de una canción, mientras que la palabra *poetry*, que hace referencia al texto a ser leído o recitado.
[200] MOORE, 2003; FRITH, 2001; TAGG, 1982.
[201] Transcripción: elaboración propia.

en donde predominan las canciones cuyo tema es el amor; b) segunda persona del plural, para expresar una posición frente a algo o alguien; c) conjunción de los elementos anteriores con la primera persona del singular, en el cual el cantante expresa sus propios sentimientos y; d) tercera persona, quizás la menos frecuente.[202]

Paradójicamente, el uso de las palabras tiene un efecto emocional más directo que en las versiones de carácter instrumental. El significado del texto de la canción está circunscrito a lo explícito, siendo susceptible a diversas lecturas.[203] Tarasti, Moore y Moylan consideran que el texto es esencial para comprender contextos y estilos en la música popular y en la producción musical. El texto refuerza la expresividad de una canción y, en ocasiones, trasciende el elemento musical en sí mismo; esto es posible gracias a la palabra, aspecto que en la música instrumental es inducido desde la percepción y capacidad del oyente para relacionarse sin palabras.[204]

La voz y el texto son parte del estilo de una producción musical, crean distinción entre los géneros musicales, rasgos identitarios y significación social, demarca lo que consumirá una audiencia. En la producción musical de Cugat, la parte vocal está ligada a los textos en lengua castellana, uso de diversos modismos locales que enmarcan, de manera fehaciente, a un territorio geopolítico. Cugat produjo grabaciones de rasgos latinos para el público norteamericano, de modo que la traducción del texto era un recurso recurrente, pero lo definitorio del estilo era la música en sí. [205]

3.10.3 El cantante como personaje

De acuerdo a Moore, en la relación cantante-personaje combina en el discurso narrativo de la música con lo performático. Este autor considera que la asignación de los atributos es dada por el receptor, quien tiene dos posibilidades: como protagonista y como observador; ambas posturas se asumen en una misma canción. Otro atributo es el de antagonista, en especial

[202] MOORE, 2012. Cada categoría se aplica en el análisis de las producciones de Cugat, unas veces con más énfasis que otras.
[203] MOYLAN, 2020; MOORE, 2012. Las teorías de Peirce en torno al significado de la música, toma como punto de partida tres tipos básicos de signos: los íconos, los cuales mantienen un significado directamente relacionado con su significado; los índices, los cuales mantienen una relación de proximidad con el significado, sea esta casual o no y, por último, los símbolos, los cuales requieren una aproximación a través de la conceptualización y tienden a ser frecuentemente categorizaciones arbitrarias.
[204] MOYLAN, 2020; MOORE, 2003; TARASTI, 2002; KERMITV, 2004.
[205] MOYLAN, 2020; TARASTI, 2002; TAGG, 1982. Véase también: GROVE, 2008; GRUDENS, 1998.

cuando el oyente está condicionado por sus emociones y sus propias experiencias.[206] En la música de Cugat, los textos tienden a ser graciosos y entretenidos; en algunos temas, como se ha indicado anteriormente, el texto funge como excusa para generar un sentido melódico y rítmico que afiance el significado de la música. El punto de partida de la elaboración del cantante como producto mediático es concebido en el espacio del estudio de grabación. Por lo tanto, ingeniero de sonido, productores y técnicos pueden recrear un sonido especial al momento de la posproducción, y ser asimilado o no por la audiencia pero dejando implícito el tratamiento tímbrico como un efecto esencial del fonograma.[207]

La sintaxis de la música, al igual que la sintaxis del lenguaje, permite un nexo de comunicación entre lo que se ejecuta y lo que se interpreta. En el caso de la música popular, los parámetros extramusicales adquieren un valor significativo para explicar los atributos en los cuales está enmarcado. En este sentido, la voz y el registro vocal del cantante otorgan atributos de esfuerzo o dulzura, los cuales demarcan melodías y el texto. Es indispensable definir el contorno de la línea melódica del cantante, destacar hacia dónde hay mayor predisposición dentro del rango vocal, uso de intervalos continuos o por saltos; estos aspectos permiten definir la correspondencia del texto con la estructura musical. Todos lo que concierne al entorno melódico es necesario para descifrar si el tratamiento melódico y el cantante corresponden con el estilo y género de la canción.[208]

En las grabaciones de Cugat, los cantantes tienen acompañamiento en todas las producciones. La construcción de una identidad vocal ofrece un punto de fricción entre en la relación acompañamiento-cantante. Ambos aspectos conforman una simbiosis y operan en tres niveles distintos entre sí, los cuales, dependiendo del enfoque, son menos o más evidentes para abordar el análisis de la grabación. Moore distingue a la persona real —el cantante en toda su gama como ser humano, con sus fortalezas y debilidades— de la persona-intérprete —la cual es construida como objeto social, cultural y la persona-personaje—.[209] En cuanto a quién le canta el intérprete, Moore establece tres categorías: a) intérprete, b) personaje y c) protagonista.[210] Cada nivel identifican la relación del sujeto-cantante como elaboración a

[206] MOORE, 2012 y 2003.
[207] Ibíd.
[208] Ibíd.
[209] En inglés *real person, performance person* y *character,* respectivamente.
[210] En inglés *performer, persona* y *protagonist.*

partir de un imaginario, generado desde los resultados del fonograma. De acuerdo a Moore, el cantante-intérprete está en la narración del texto de forma implícita, extiende aspectos de su propia vida e interpreta el texto en primera persona. El cantante-persona usa elementos didácticos, desaparecen los aspectos individuales y se focaliza en la segunda persona del singular. El cantante-protagonista envuelve al actor, si bien puede ser parte de la narración, por lo general, hay dos protagonistas: el que canta y a quien se dirige el cantante.[211]

Para Moylan, el análisis de los aspectos interpretativos también dilucida posibilidades de análisis. Al respecto, se presenta un resumen de las categorías que este autor considera esenciales desde la *performance*:

Relacionado al timbre	Cualidad del sonido (color-tono) de las voces/instrumentos. Cambios en la cualidad del sonido. Movimiento rítmico desde el sonido. Cambios sustanciales o graduales desde la relación timbre-intérprete. Intensidad de la interpretación
Relacionado al ritmo	Nivel de exactitud de los acentos rítmicos. Colocación de las notas y cuadratura
Relacionado a la dinámica	Contorno de la línea. Acentos. Trémolo. Generación de intensidad en la *performance*
Relacionado con la afinación	Entonación. Inflexión de afinación. Ligaduras, *glissandos*, lugar rítmico de las inflexiones de altura, vibrato
Todas las anteriores	Características generadas por los cambios de expresión, estilo de la *performance* y sus técnicas
Mensaje e historia	Tema y sujeto. Narrador y protagonista. Voz y persona. Historia y narrativa. Lenguaje figurado y dispositivos de referencia. Uso de material de fuentes externas
Sonido (timbre, ritmo, afinación, dinámica e inflexiones)	Sonido de las palabras. Uso de los patrones rítmicos y rima. Dicción, técnicas y cualidades de la *performance*

Tabla 9. Categorías de análisis para la *performance* en la grabación.[212]

3.11 Resumen de algunos métodos de análisis para la producción musical

Se ha presentado, a lo largo de las anteriores secciones, las distintas posibilidades de análisis musicológico para la producción musical, los investigadores que han llevado la pauta en investigaciones en los últimos diez años e, igualmente, los pioneros en la investigación académica en torno a la producción musical. En este sentido, el análisis de la producción

[211] MOORE, 2003: 181-183. Estos últimos aspectos son subcategorizados en Moore a través de los textos de carácter realista y los de ficción. Son realistas aquellos que hablan de lo cotidiano, y de ficción, aquellos en los que el cantante toma distancia; contienen aspectos extraordinarios, míticos o sobre la naturaleza. La distinción entre ambos no es evidente y hay una delgada línea limítrofe entre uno y otro

[212] Fuente: MOYLAN, 2020. Traducción propia.

discográfica de Cugat parte de una visión compleja en donde se establecen categorías para enfrentar el objeto de estudio.

Juan de Dios Cuartas sugiere partir de dos categorías: la escucha activa y el *software* especializado. La primera, se hace desde la formación tradicional del análisis musical, involucra la notación de segmentos melódicos, la indicación de la armonía, el tratamiento rítmico y el uso de la caja acústica para el reconocimiento del tratamiento espacial en la grabación. La segunda categoría es la lectura a través de *softwares* como *Sonic Visualiser* para determinar los elementos del timbre e intervención de procedimientos durante la ecualización y mezcla final. Este último aspecto es denominado por Juan de Dios Cuartas como arreglo de producción:

> Arreglo de producción, esto es el uso de los dispositivos de procesamiento de la señal de audio con una finalidad estética, cuyo uso personalizado redundará en el resultado artístico final de la producción y permitirá establecer relaciones con otras producciones y/o llevar a cabo análisis comparativos que permitan establecer la "marca de agua" de uno u otro productor musical.[213]

Por otro lado, autores como Hepworth-Sawyer y Golding[214] apuestan por una mezcla de elementos tradicionales: compás, funciones tonales, tratamiento de la melodía, acompañamiento, junto con elementos de carácter exclusivos del tratamiento de la producción musical como elementos del balance, profundidad, altura y anchura o calidad microsónica, como captura, edición, procesamiento, entre otras. Esta categorización recuerda a las planteadas por Moore o Gibson, las cuales presentaban una ruta que se aproximaba al análisis de la producción musical con fines musicológicos, sin dejar a un lado la transcripción a notación tradicional de rasgos específicos como melodía, ritmo y armonía. Owsinski, por su parte, categoriza por capas; coincide con los anteriores en considerar el elemento rítmico como aspecto fundamental para el análisis, solo que, en esta ocasión, el autor lo remite directamente en relación con la línea del bajo, como contorno melódico que en primera instancia marca una segunda voz, refuerza el ritmo y define la armonía. Juan de Dios Cuartas, en su tesis doctoral, considera que involucrar aspectos estructurales de la música —en el sentido tradicional del término— es un grave error, pues al "no considerar algunas de las

[213] JUAN DE DIOS CUARTAS: 2016A y 2016B.
[214] HEPWORTH-SAWYER Y GOLDING, 2010.

acciones técnicas como parte del arreglo", se obvia el resultado final del fonograma.[215] El autor refiere la importancia de descubrir el tratamiento del timbre y su procesamiento en la obtención de resultados sonoros específicos, explica lo esencial de conocer cómo se producen para determinar una estética de la grabación; además, describe al productor musical como pieza clave en la transformación y creación del sonido final, quien imprime su sello, su particular 'marca de agua' y realiza el resultado final, como lo pueden ser "sonido limpio frente a distorsión, pobreza de armónicos frente a riqueza de armónicos, imagen mono o imagen estéreo pobre frente a gran apertura del campo estéreo".[216]

En el caso de la percusión, los instrumentos son categorizados como de altura indefinida, es decir, no tienen afinación temperada. Tomando en cuenta que los instrumentos de percusión poseen más brillo uno de otros, esto incentivará desde el comienzo de las grabaciones la posibilidad de otorgar mayor o menor profundidad de los instrumentos de percusión en la mezcla final. Es así como los distintos instrumentos de un set de percusión pueden aparecer de manera dispersa en la representación de la caja acústica. Por lo general, el bombo es representado hacia la parte baja de la caja acústica, siendo los platillos y cencerros representados en la parte superior como sonidos 'agudos', estando el redoblante y los tom toms en la región central.[217] Estos aspectos son vitales en el análisis de la música de Xavier Cugat por la variedad de instrumentos de percusión en la praxis instrumental.

La ubicación de estos instrumentos dentro de la caja acústica ha sido normada desde los inicios de la grabación. Esta disposición obedece al factor tecnológico: en la era de los discos de vinilo, el ataque de la onda de los instrumentos de percusión se ubicaba a una profundidad determinada, buscando evitar saltos dentro del contorno del disco de pasta. La representación de la caja acústica ofrece una ubicación virtual de los instrumentos, determinada por las decisiones durante la mezcla y, gracias al uso de los multitracks, no necesita coincidir con lo performático en la grabación.[218]

Por razones técnicas y estéticas, la representación dentro de la caja acústica permite que los instrumentos se oculten entre sí. Hay tres características predominantes que se usaron al momento de analizar las grabaciones de Cugat y la disposición de los instrumentos en la

[215] JUAN DE DIOS CUARTAS: 2016A.
[216] Ibíd. 277.
[217] MOORE, 2012: 32-33.
[218] MOORE, 2012: 34. Cfr. GIBSON, 2005.

caja acústica: bordes apretados o sueltos, bloques o puntos, y agujeros y máscaras.[219] Estos espectros de escucha, de sensibilidad frente a la recepción auditiva del fonograma, identifica el espacio mental que el oyente asigna a los intérpretes y la distancia mental que el oyente asigna a la fuente sonora. La localización de los sonidos en la mente de quien escucha, es incentivada a partir de la conformación de los instrumentos en la mezcla,[220] y que en el caso de Cugat, dependerá de las características del arreglo. Se han considerado tres conceptos de Moore para la elaboración de la caja acústica: localización espacial, espacio espectral y espacio morfológico.[221] La localización espacial remite al orden del espacio que llegue al espectador, el espacio espectral viene dado al fenómeno del tratamiento tímbrico y el espacio morfológico, como la sensación de cambio de timbre entre los distintos instrumentos que suenan.[222]

El fenómeno acústico de la localización, fusión y paneo instrumental ha sido preocupación constante a lo largo de la historia de la música occidental.[223] Con de la aparición del fonograma se hizo indispensable dejar en el formato de audio la presencia escenográfica de los sonidos grabados y del ensamble instrumental. Profundidad y amplitud fueron aspectos que preocuparon desde un primer momento a los tecnólogos del sonido.

3.12 Conclusiones del capítulo

Incorporar al análisis musical una metodología para la producción musical, es entender el contexto de producción y consumo de la música de Xavier Cugat. La fuerte carga cultural, la incursión de los distintos géneros en el espacio urbano, su producción y difusión en masa, además de su asimilación en culturas diferentes a su origen, invitan a una aproximación analítica que parte desde los elementos musicales, involucra los aspectos socioculturales y tecnológicos en los cuales se desarrolla e impacta en el imaginario cultural de la época.

El análisis de la producción discográfica de Cugat parte desde varios ángulos, a nivel musical, ha sido fundamental la aproximación a la melodía, el tratamiento del texto y, en

[219] En inglés: *tight or loose edges; blocks or points; holes and masks.*
[220] CHEUNG RUIZ y PÉREZ VALERO, 2020; MOORE, 2003.
[221] En inglés: *localized space*, *spectral space* y *morphological space.*
[222] MOORE, 2012: 37. Véase también: GIBSON, 2005.
[223] En la época de las grandes catedrales en Venecia, la construcción de las mismas se hacía buscando obtener un resultado de sonido estéreo o cuadrafónico de manera natural, es decir, desarrollado a partir de la disposición escénica del coro

función de ella, los giros armónicos desde los cuales se construye la música. A partir de esto, se han distinguido diferencias entre contenido y técnica, en las cuales el contenido se entiende como la capacidad del oyente para determinar y llenar de argumentos emocionales o simbólicos una canción, mientras que el aspecto técnico, se visibiliza el recorrido mecánico sobre el cual está construida la grabación.

Un análisis para la producción musical establece relaciones con elementos musicales y extramusicales. La aproximación a una o varias producciones provee de suficiente material para categorizar los distintos rasgos y determinar el nivel de implicación que tiene en el escucha. Esto involucra amplias perspectivas, no solo a nivel de lo panorámico y extenso, sino que, al mismo tiempo, los resultados se modifican a partir del método y del contexto que se aplique.

CAPÍTULO 4

LA INDUSTRIA DEL DISCO Y LA PRODUCCIÓN MUSICAL EN XAVIER CUGAT

4.0 Introducción

La carrera de Xavier Cugat viene de la mano con la reproducción mecánica de la música, en esta época, Columbia y RCA Victor ejercian el monopolio; ambas empresas consolidaron su actividad mercantil a lo largo del siglo XX, pero no fue hasta su segunda década, cuando la tecnología y el auge de economías de consumo permitieron registrar los sonidos de distintas épocas y culturas. Desde inicios del siglo XX, las compañías discográficas estuvieron abiertas a la experimentación, a través de un estudio de mercado determinaron los gustos de la clase trabajadora, la cual prefería géneros de carácter vernáculo y popular en vez de estilos refinados característicos de la alta burguesía.[1] Se aprecia la separación territorial entre la música culta y la música popular, si bien la primera contaba con la partitura como soporte, el segundo —de carácter oral— se impuso dentro de la industria cultural de la época. Las compañías probaron distintos tipos de músicas, pero fue la música popular la más expedita y rentable de producir. En el presente capítulo se realiza un panorama del disco, la industria discográfica, la figura del productor musical y las grandes bandas, aspectos que dentro de los discursos multimodales representan el discurso, diseño, producción y distribución de la música que hizo Cugat.

4.1 De 160 rpm a 78 rpm: el soporte fonográfico

A medida que se realizaba la apropiación mercantil de lo tropical y lo exótico dentro de los Estados Unidos, Xavier Cugat consolidó su presencia artística a través de códigos específicos dentro de la sociedad estadounidense de la época, a lo cual, se sumó el respaldo por parte de las políticas de Estado de Roosevelt. Frente al poder hegemónico de la industria cultural a nivel mercantil, los países periféricos, no tuvieron otra salida que la asimilación de estos repertorios debido a que su instrumentación, ritmo y cadencias se sintieron como propios desde un inicio.[2]

En este sentido, el proceso de grabación y edición de un disco fue parte del engranaje industrial dentro de los países con economías que apostaron por la tecnología. En un comienzo, Estados Unidos y Gran Bretaña fueron los dos centros de desarrollo de la tecnología de la grabación. En palabras de Juan de Dios Cuartas: “solo aquellas sociedades capaces de asumir económicamente los requisitos técnicos necesarios han podido asumir los cánones estéticos propuestos en las producciones inglesas y

[1] KENNEY, 1999.

[2] Como lo son para el período en estudio, todos los países latinoamericanos. Sin embargo, la Argentina había logrado un auge significativo de su industria discográfica. Véase CAÑARDO, 2017.

americanas".[3] Esto se demuestra en las repercusiones estilísticas y culturales de la música tropical y exótica dentro de América Latina que fueron elaboradas a partir de su confección dentro de los Estados Unidos.

4.1.1 La reproducción industrial

Thomas Alba Edison buscó que el soporte de audio tuviese calidad y perdurabilidad. El cilindro se estableció al inicio de la era de las grabaciones y el disco tardó unas cuantas décadas en imponerse. Edison experimentó en 1889 con capas de cera, pero fue la compañía Lambert quien tuvo éxito con los cilindros de celuloide tomando la idea del francés Henri Jules Lioret. La compañía Edison comenzó un litigio por las patentes, pero después de todo, fue más fácil adquirir los derechos en 1912.[4]

Pero los problemas no se limitaban a las patentes, el mayor inconveniente era la realización de copias al mayor. La primera solución era grabar al artista frente a un número determinado de máquinas; de esta manera, si el intérprete grababa frente a diez dispositivos, diez serían las copias que saldrían al mercado. Esto no era práctico para una producción a escala industrial; además, las máquinas podían fallar y también los intérpretes. Esto obligó a que a los pocos años se desarrollara un sistema de copia pantográfica en el que las ranuras de la grabación de un cilindro eran copiadas con una aguja que repetía los trazos de las ondulaciones.[5] Era una alternativa que no resolvía el problema de la reproducción industrial.

En 1889 en los laboratorios de Edison se creó el modelo del *master*,[6] que consistía en un cilindro duro cuyas ranuras estaban invertidas, de esta manera, al aplicarse una capa de cera caliente se copiaba el fonograma formando un nuevo cilindro con las mismas ranuras de grabación. Después de un período de pruebas con químicos aparecieron cilindros a una velocidad de 160 rpm que funcionaban con electricidad en 1902. La velocidad de rotación de los soportes pasó por varias modificaciones en la búsqueda de calidad y duración del fonograma. Los primeros cilindros de Edison hechos en cobre fluctuaban entre los 100 y 120 rpm, en pruebas sobre cilindros de cera llegó a 144 rpm.

[3] JUAN DE DIOS CUARTAS, 2016A: 97.
[4] El cilindro de Edison tiene como antecedentes al fonoautógrafo inventado en 1857 por Édouard-Léon Scott de Martinville (1817-1879), quien realizó un segundo modelo en 1859. No hay evidencia de que Edison conociera el trabajo de Scott como en efecto lo demuestra la primera patente del cilindro realizada en 1877. Cfr. HOFFMANN, 2004: 526-527.
[5] Ibíd.
[6] El máster es el soporte desde el que se generarán las copias. De acuerdo a la época ha variado desde cilindros de acero, discos hasta el formato digital. HOFFMANN, 2004: 1314.

Ante lo impráctico que resultaba para el mercado la variedad de velocidades, en 1902 se establece la velocidad estándar de 160 rpm; sin embargo, se conocen intentos de incorporar al mercado cilindros de 185 y 175 rpm, así como la sugerencia de Edison de diseñar formatos entre 90 y 80 rpm. Estandarizar el tamaño del cilindro fue un proceso que nunca se concretó.[7]

4.1.2 El disco de 78 rpm

El origen del disco se halla en los trabajos realizados en 1857 por León Scott a través del invento del fonoautógrafo, que consistía en dejar impreso las ondas del sonido, pero sin posibilidad alguna de reproducción posterior. El término "disco" tiene su origen en el trabajo de Emile Berliner cuando inventa el fonógrafo. Se conoce de patentes de 1878 de Edison en las cuales desarrolla el disco, pero al poco tiempo prefirió dedicar sus energías en la tecnología del cilindro, que de acuerdo a Edison era la manera más fácil de controlar la velocidad.[8] El sistema de Berliner para grabar consistía en trasladar la señal de audio de analógico a la superficie de un disco a través de un cuerno que fungía de micrófono, pasaba a un diafragma y se fijaba a través de una aguja. A partir de 1894 aparecen grabaciones comerciales y máquinas para su reproducción con discos de 7 pulgadas de diámetro capaces de funcionar con electricidad; el tiempo de duración de los temas no sobrepasaba los dos minutos, tiempo máximo que permitía el formato.[9]

Durante la juventud de Cugat, los discos crecieron en tamaños que oscilaban entre los 14 y 20 pulgadas de diámetro, lo que permitía una duración de cinco minutos. Al principio, los resultados de reproducción eran pésimos, el ruido de la superficie era muy fuerte hasta la aparición de la grabación y reproducción eléctricas en 1925, cuando comenzó la búsqueda del sonido de alta fidelidad.[10] Estas características producían grabaciones deficientes y, a pesar de ello, eran distribuidas y consumidas en un amplio espectro social. Xavier Cugat escuchó por primera vez estos discos en Cuba o quizás antes, durante el trayecto de sus padres de España a la isla caribeña. Es probable que esto lo haya hechizado y marcado desarrollar una carrera en el ámbito del disco.

[7] Ibíd.: 527-529.
[8] Hoy en día, términos como disco, grabación y fonógrafo suelen emplearse como sinónimos del archivo de grabación. HOFFMAN, 2004: 367.
[9] Ibíd.
[10] El siguiente avance sería el disco digital, por motivos de delimitación y contextualización del tema no se aborda la transición de lo analógico a lo digital.

Los primeros discos de Berliner entre 1900 y 1918 que entraron al circuito comercial se reproducían entre 70 y 82 rpm, bajando la velocidad podían llegar de dos a tres minutos de duración. El producto era inestable en velocidades, Berliner sacó discos de 60 y 75 rpm. Para 1920 la gama de velocidades se estableció entre 78, 80, 90, 100, 120 y 130 rpm, siendo el tamaño respectivamente de 10, 12, 14, 16, y 19 ½ pulgadas. Los primeros discos se reproducían solo por un lado de sus caras, y fue Eldridge Johnson quien experimentó con la posibilidad de usar ambos lados en 1900. Los primeros discos con grabación en ambos lados se produjeron en 1902 desarrollados por Zonophone y comercializados en Brasil. Por su parte, Columbia comercializó discos de ambos lados de 78 rpm en 1904 en Estados Unidos.[11]

La estandarización del rpm fue gradual con muchos fallos técnicos al inicio. En 1904 Victor sacó al mercado un disco de 60 rpm que llegaba a seis minutos de duración, pero en 1908 se estabilizó en el formato de 78 rpm, con el cual la producción y consumo del disco se estabilizó hasta la crisis de 1949.[12] Los discos de 78 rpm ofrecían la menor cantidad de inconvenientes para su producción industrial gracias a la tecnología de la grabación, ruido, duración, timbre y altura eran de mejor calidad. La calidad del sonido permitiría la mejor reproducción de los cuatros atributos del sonido.[13]

Entre 1948 y 1950 se produjo en el mundo de la industria lo que se denominó "guerra de velocidades", pues la Victor sacaría la propuesta del disco de 45 rpm, dando su brazo a torcer y comenzó a producir en 1950 discos de $33^{1/3}$ rpm para la música clásica, para la música popular mantuvieron el formato de 45 rpm.[14] Desde 1952 las compañías discográficas dejaron de producir discos de 78 rpm porque el LP garantizaba calidad y amplitud del rango de frecuencias de 20 Hz a 20.000 Hz. El disco de 78 rpm desaparece definitivamente en la producción industrial en 1957.[15]

El disco es un producto definido, organizado, fabricado y puesto en circulación desde la industria discográfica e impactó directamente en la sociedad como un símbolo de la cultura.[16] Toda la trayectoria de vida y producciones discográficas de Cugat ocurre

[11] HOFFMAN, 2004: 364.
[12] Para 1948 aparecería el *Long Plays*: disco de 16 pulgadas de diámetro y $33^{1/3}$ rpm hecho por la compañía Vitaphone. Sobre la crisis de las velocidades véase el final del capítulo 4.
[13] Estos atributos son altura, amplitud, timbre y duración.
[14] HOFFMAN, 2004: 614.
[15] Sobre la transición de formatos que coinciden con la desaparición de las grandes bandas, se ha desarrollado un apartado con Cugat como protagonista al final del capítulo 6.
[16] Es cada vez más frecuente los estudios que abordan la cultura desde la perspectiva de la economía y la política. Cfr. JONES, 2006: 15-18; ROSEFIELD, 2002: 59-63.

de la mano de los distintos formatos del disco: desde el cilindro hasta la aparición del disco compacto.

4.2 La industria discográfica, un juego de *Monopoly*

Desde sus inicios, la industria discográfica contó con un monopolio manejado por la RCA Victor y la Columbia Records, debido a que estas compañías poseían el derecho exclusivo de las patentes.[17] No en vano, uno de los primeros departamentos en crearse dentro de los sellos disqueros fue el jurídico: era imprescindible controlar y limitar la explotación de las patentes originales, así como la venta de los discos, accesorios para reproducción, equipos y las regalías de la producción musical.[18] La aparición del fonógrafo en la vida norteamericana cambió los modos de escucha y el acceso al repertorio popular en las clases altas. Poseer un fonógrafo era sinónimo de cultura y distinción social; en este sentido, Columbia promovió el *Columbia Symphony Grand*, un fonógrafo que buscaba reemplazar la presencia del piano en el salón familiar.[19]

El germen del repertorio que grabó Xavier Cugat a lo largo de su carrera discográfica se cruza, en distintos momentos, con las primeras producciones de la industria: amplio espectro de estilos y géneros, repertorio que procedía de la música ligera del siglo XIX, del ragtime, de las canciones patrióticas del siglo XIX y de la Guerra Civil Norteamericana, así como la música de las poblaciones europeas que migraron a Estados Unidos a inicios del siglo XX. La compañía Edison vendía el fonógrafo como un instrumento que preservaba la memoria. No estaban equivocados. La memoria es la que permite que un individuo elabore una identidad —real o ficticia, poco importa— que le permita conectarse con su entorno. Memoria e identidad se sedimentan con las emociones, en donde la música es un esencial; por ello, la importancia del repertorio folklórico en el catálogo de grabaciones de la compañía Edison. Lo anterior también explica por qué los músicos de trayectoria académica grabaron arreglos y versiones de repertorio popular y folklórico. No esnobismo, sino la necesidad laboral de generar

[17] Columbia Records se fundó en 1887, Okeh Records en 1916 y la RCA Victor en 1929. En 1931 Victor abrió una filial en Gran Bretaña (*Gramophone Company*). Para dilucidar una historia precisa de cada uno de estos sellos discográficos véase: SANJEK, 1988; BILTON (s.f.); HAWTHORNE, 2011; KENNEY, 1999; MORTON, 2004; RUST, 1975. Sobre la industria discográfica en la Argentina: CAÑARDO, 2017. Sobre la industria discográfica en América Latina: PÉREZ VALERO, 2018A.

[18] SANJEK, 1988: 49. Hubo un número mayor de sellos discográficos en los Estados Unidos despúes de 1947. Entre 1942 y 1947 la Federación Americana de Músicos entabló una demanda legal contra los grandes sellos discográficos quienes además del monopolio, no reconocían prestaciones ni pensiones a los músicos y técnicos que habían trabajado con ellos. Cfr. ROBERTS, 1979: 111; KENNEY, 1999: 40; PÉREZ VALERO, 2018A.

[19] KENNEY, 1999: 49-51.

productos de fácil consumo en el mercado. En este sentido, los temas de música popular son recordados sin esfuerzo, bien sea por el texto, la melodía o el ritmo.

En 1903 la RCA Victor y Columbia obtuvieron las patentes para la explotación comercial e industrial después de una disputa legal. Desde entonces y durante los próximos cuarenta años, estas compañías se dividieron el monopolio de la música; bajo las leyes de Estados Unidos de aquel entonces, poseer la patente daba derechos exclusivos sobre la invención del gramófono y facilitaba la explotación comercial del mismo.[20]

La radio consiguió en el disco a un aliado que le ofrecía contenido al radioescucha y a cambio, promocionaba la última producción discográfica en territorios en donde difícilmente podían llegar las grandes orquestas para interpretar en vivo; asimismo, se "democratizaba" la música en las distintas clases sociales con tan solo tener una radio.[21] Por razones económicas, los artistas estaban limitados a realizar solo una toma por cada tema, lo que equivalía a realizar suficientes ensayos hasta obtener una ejecución óptima, sin olvidar que el personal técnico asumía el control absoluto desde el momento de realizar la grabación. Es por ello que las emisoras de radio se convirtieron en el espacio ideal para la difusión de los intérpretes en vivo.[22]

El disco es susceptible de ser analizado desde las teorías del discurso multimodal como "un dispositivo comunicacional particular" que establece una relación de cargas simbólicas, de códigos y significantes que se mueven en una variedad de agentes: empresas, artistas, corporaciones, instituciones. La cultura de masas y el estudio de la sociedad industrial habían considerado al disco como un soporte importante en tanto elemento identitario, código de comunicación y muestrario de los fenotipos culturales.[23] Esta ruptura se da de manera profunda con el avance de las técnicas de grabación que fueron permitiendo la construcción del estudio de grabación; especialmente desde los años sesenta y setenta pasó a convertirse en un verdadero taller y laboratorio de creación.[24]

A partir de entonces, el fonograma se separa de su "modelo de representación mimético y el estatuto documental" separándose del modelo original. Desvinculándose

[20] Ibíd.
[21] PACINI HERNÁNDEZ, 2010: 16.
[22] JONES, 2006: 8. El repertorio de los sellos discográficos se centró en el gusto del público estadounidense con el charlestón y el foxtrot y las primeras grabaciones de jazz, góspel y blues.
[23] Igualmente, la grabación permitió ser utilizada como archivo documental que da la posibilidad de resguardar y reproducir las manifestaciones orales —etnomusicología— o poseer el documento de alguna interpretación con la finalidad de abordar el análisis del mismo: fraseo, articulación, *tempi*, entre otros parámetros. Cfr. DI CIONE, 2013.
[24] Cfr. JUAN DE DIOS CUARTAS, 2016A: 15.

de la simple toma y captura del sonido, la tecnología permitirá la recreación de ambientes, efectos, timbres y dinámicas. Asistimos al nacimiento del productor musical como elemento que toma decisiones estéticas en torno al resultado final del sonido grabado; en cuanto a esto, asegura Di Cione que "las grabaciones establecerían un espacio de encuentro entre música y ruido —sonidos encarnados y desencarnados— para conformar un particular *grano sónico* el cual, estetizado, puede llegar a ser un componente valioso de nuestra experiencia auditiva".[25]

4.3 De migrantes y mercado

La Okeh Records fue el primer sello discográfico en producir música en Nueva York con músicos inmigrantes de Alemania que habían salido de Europa después de la Primera Guerra Mundial (1914-1918); luego, en 1920 se incorporaron músicos y cantantes afroamericanos que tenían éxito en las revistas musicales. La compañía Okeh comprendió las posibilidades comerciales de las manifestaciones vernáculas de la música e integró a artistas latinos en el mercado discográfico con figuras del mundo chicano. El norte de México y el sur de los Estados Unidos fue el espacio geográfico en el que este sello grabó a estos músicos. La compañía discográfica puso a la disposición a diversos músicos de sesión, promovieron temas del repertorio popular de la Revolución mexicana, repertorio que escuchó Cugat, que incorporó a su repertorio y que grabó en distintos momentos entre 1933 y 1950.[26]

La competencia corporativa de los sellos discográficos se realizó de dos maneras: la primera, practicada de forma indiscriminada al principio de la era de las grabaciones, consistió en grabar la mayor cantidad de géneros y estilos musicales; los sellos discográficos buscaban engrandecer su catálogo, pues en la variedad había rentabilidad.[27] La segunda modalidad consistió en el acecho a los nuevos artistas o estilos que iban surgiendo. En ambos casos, era una actividad que semejaba la caza primitiva: recolección de la mayor cantidad de grabaciones y perseguir a una presa. No importaba cuál de las dos modalidades utilizase la empresa disquera, una vez definido el género y el estilo imperante, los productores preparaban nuevos artistas que se alineaban a un estilo determinado o desarrollaban la carrera de sus artistas por un rumbo específico. Xavier

[25] DI CIONE, 2013: 384-386.
[26] ROBERTS, 1979: 56-57. PACINI HERNANDEZ, 2010: 16-18. HOFFMAN, 2004: 1512-1514. Véase Anexos 1 y 3.
[27] NEGUS, 2005: 34.

Cugat se movió en medio de estas dos modalidades, siendo él unas veces cazador y otras cazado.

4.3.1 Tras la caza de las músicas nacionales

Lydia Mendoza fue el primer éxito comercial con el cual la industria acrecentó sus finanzas con repertorio no americano. Las compañías discográficas comenzaron a partir de allí una búsqueda encarnizada de artistas mexicano-estadounidenses; no en vano, Cugat inició su actividad como director de orquestas concentrando su repertorio en dos géneros antagónicos incluso a nivel geográfico: el tango de la Argentina y el corrido de México.[28] En otras palabras, había una fórmula comercial que funcionaba y era menester repetirla; este fenómeno de emular prácticas artísticas que hayan tenido éxito se hizo costumbre dentro de la industria discográfica.[29]

Las compañías discográficas convirtieron a Los Ángeles en un escenario de caza de artistas mexicanos dentro del territorio estadounidense. Los barrios de latinos fueron invadidos por intermediarios —latinos bilingües— que, junto con los ejecutivos y cazatalentos de las compañías, grabaron a músicos en los más variados ambientes: salones de baile, habitaciones de hoteles, estudios improvisados en garajes.

Los primeros éxitos comerciales de las casas disqueras eran músicas no escuchadas por el público estadounidense, pero que tenía un público cautivo. Las compañías discográficas buscaron develar el gusto del norteamericano promedio, la intención era adaptar los géneros latinos que estaban gustando en las grandes ciudades. Uno de los primeros intentos fue la participación de intérpretes de origen estadounidense; el segundo elemento y no menos importante, fue la ejecución e interpretación del texto en inglés y su adaptación al idioma.[30]

El descubridor fue un ejecutivo: Ralph Peer (1892-1960), quien fue piedra angular en la consolidación de la música popular en Norteamérica. Peer convenció a los directivos de Okeh y de la RCA Victor de la importancia de producir música de carácter regional, étnico e identificable como africana. Muchos temas que son considerados esenciales en

[28] ROBERTS, 1979; 1999.
[29] El principal género que se comercializó con Lydia Mendoza fue el corrido mexicano, uno de los estilos más grabados por Xavier Cugat. Veáse ROBERTS, 1979: 18.
[30] PACINI HERNÁNDEZ, 2010: 20. La autora hace una observación que vale la pena citar: "Indeed, the voracious appetite for acquiring such rights placed the U.S. based Music industry in the company of businesses such as Standard Oil and United Fruit, who in these same years were similarly scouring Latin America for other resources, such as oil, rubber, and bananas, that could be sold at a premium within the United States". Véase también PÉREZ FIRMAT, 2008.

la identidad de la actual sociedad americana, se acuñaron durante los años veinte en los cilindros que se grabaron y reprodujeron bajo la guía de Peer. De acuerdo a Pacini Hernández, se está frente al proceso de transformación de las músicas folklóricas hacia una etiqueta comercial, la música rural se trasladó al ámbito de lo urbano, y de la necesidad del mercado que comenzó a elaborar los productos de los medios radiales.[31]

Los directivos de las compañías discográficas hallaron un segmento nuevo del mercado, los migrantes consumían una música culturalmente propia, pero producida en Norteamérica. De esta manera, una de las políticas primordiales de la Columbia Records fue la grabación de estas músicas con cantantes de habla hispana, pues consideraban que el elemento idiomático era irresistible para la adquisición del producto. Según Quintero Rivera, las compañías disqueras vieron desde un principio en la música latinoamericana la oportunidad de hacer un estupendo negocio. De acuerdo a este autor, la RCA Victor poseía en su catálogo 300 grabaciones de Cuba y 350 grabaciones entre Argentina y Uruguay; otros países estaban presentes pero con un número menor de grabaciones.[32] De acuerdo a Pacini Hernández, los productores de las compañías discográficas veían en el disco una manera de acercar los temas y artistas de origen latino a las comunidades asentadas en Estados Unidos. Bien sea que estuvieran presentes en busca de mejores oportunidades de vida o huyendo de alguna situación política o social determinada, la producción discográfica conectaba con el acontecer artístico y con el imaginario cultural de la tierra de origen de los migrantes.[33]

4.4 El catálogo en la industria discográfica

La venta por catálogo es la principal forma de comercialización que se estableció en Estados Unidos, ofrece los inventarios de una compañía y dicho formato se mantiene hasta nuestros días.[34] La manera en la cual un sello discográfico categorizaba la música a principios del siglo XX, brinda uno de los principales problemas que tuvieron las casa disqueras: la definición de géneros y estilos.

---

[31] PACINI HERNÁNDEZ, 2010: 17-18; MABRY, 2012: 25.
[32] PACINI HERNÁNDEZ, 2010: 16-17; QUINTERO RIVERA, 2007: 85.
[33] Si se toma en consideración la gran cantidad de inmigrantes que llegaron a los Estados Unidos entre 1909 hasta 1930, el crecimiento de potenciales compradores de discos es inmenso; sin embargo, una idea a considerar y que escapa al presente estudio, es cuantificar los inmigrantes que estaban en capacidad real de adquirir un disco y un fonógrafo. Cfr. PACINI HERNÁNDEZ, 2010: 17.
[34] La venta por catálogo comenzó a través de medios impresos como diarios y revistas; posteriormente, se hizo a través del envío postal.

El mundo de las finanzas reflejaba las distintas jerarquías y prejuicios que subsistían dentro de la sociedad estadounidense; en este sentido, aspectos como el regionalismo y las clases sociales demarcaron mercados: los blancos del campo preferían una música rural y popular frente al gusto refinado de la clase media de las ciudades. En el caso de las personas que no cantaban en inglés, esta música fue categorizada de forma genérica con el término "étnico", las subcategorías se definieron por lengua y categorías raciales que, junto a la clase social y la región geográfica delinearon estrategias de mercado para audiencias específicas. Sin embargo, se produjeron fenómenos de mezcla en la audiencia de afroamericanos que disfrutaban de la música del *Tin Pan Alley.* Este fenómeno se repitió con la música latina, a través de la cual los gustos entre los angloparlantes y los hispanoparlantes se cruzaron.[35]

Cada grabación de Xavier Cugat ingresaba al catálogo de un sello discográfico a partir de la aprobación del "director de artistas", quien seleccionaba los repertorios, apostaba por artistas nóveles o por artistas con trayectoria. El director de artistas no tenía injerencia en el proceso de registro sonoro que quedaba en manos de los ingenieros de grabación.[36] El sonido de las bandas de conciertos fue símbolo de identidad de la sociedad estadounidense, por lo cual, Cugat no tardó en adoptarlo. En líneas generales, el repertorio de estas agrupaciones constituía un consenso para las distintas clases sociales: música de las zonas rurales, canciones del sentir popular y melodías que pertenecían a las élites económicas y educadas. Un repertorio que convivía simultáneamente en las bandas y en el disco; con este último cambió los modos de escucha y con ello, el significado de la música para la audiencia.

Lo fascinante del caso Cugat es que a través de Victor y Columbia encontró en Sudamérica un amplio mercado para la distribución de sus grabaciones. Cada país era un potencial consumidor de su propia música, sin necesidad de alterar el mercado del país vecino. Por ejemplo, la música de repertorio peruano encontró su principal consumo en Perú, y así con cada país de la región. Victor había establecido filiales en las principales ciudades del continente. En 1941 la filial de Buenos Aires distribuía en Argentina, Uruguay y Paraguay; Santiago de Chile cubría Chile, Perú y Bolivia; México tenía el control absoluto de Centro América y desde La Habana se controlaba el mercado del Caribe que incluían a Venezuela, Colombia y Ecuador. Por las características idiomáticas,

[35] Una vez que las compañías discográficas habían decidido enviar a sus técnicos de grabación a recopilar la música latinoamericana *in situ.* Cfr. GONZÁLEZ, 2010: 206; PACINI HERNÁNDEZ, 2010: 18.
[36] DI CIONE, 2009: 174.

Río de Janeiro estuvo dedicado a Brasil,[37] este último aspecto trajo inconvenientes a Xavier Cugat cuando quiso realizar grabaciones junto a Carmen Miranda.

En esta época el productor musical constituía un híbrido entre ingeniero, técnico, repertorista, manager e incluso coordinador de ensayos. La mayoría de los documentos que podían dejar un rastro sobre estos datos han desaparecido, porque no era prioridad dentro de los sellos discográficos de la época guardar el registro exacto de sus actividades musicales y de producción. Se trataba de documentos y papeles de trabajo que no eran esenciales para el resultado final de la grabación y, por ende, sin uso para su posterior venta y consumo. Asimismo, se ha perdido la posibilidad de conocer a los músicos acompañantes, arreglistas u otros actores que pudieron ser vitales en la consolidación de una sesión de grabación. Desde luego, es bien conocido que no siempre se repetían los músicos en un mismo disco; igualmente, el arreglador era una figura contratada para la grabación, como los músicos o el mismo director —en el caso de las bandas—, quienes fungían de arregladores; también la plantilla instrumental cambiaba y como si fuese poco, hubo grabaciones que salieron al mercado varios años después de realizada la producción. Se ha destacado que los sellos discográficos no les interesó dejar constancia de quienes participaban en las grabaciones, porque de esta manera, se salvaguardaba a la empresa de posibles demandas y retaliaciones, como efectivamente pasó en las demandas de músicos y técnicos en el año de 1947.[38]

En un principio, las manifestaciones afrocaribeñas no fueron consideradas como material digno de ser grabado. Una de las razones se debió a los sitios donde la música se ejecutaba, bien sea porque se hacían al aire libre o las condiciones acústicas eran poco favorables para la grabación en las salas de baile. Con el auge de la música latina a principio de los años treinta, la industria discográfica trasladó a estos artistas a Nueva York para que grabaran en sus estudios. Esto tenía varios propósitos: condiciones óptimas de trabajo controladas por técnicos e ingenieros de grabación, y además, estaban los artistas en los Estados Unidos para hacer giras, apariciones en el cine y conciertos radiotransmitidos.[39] Cuando Xavier Cugat llegó a Nueva York, estas agrupaciones tenían

[37] Cuba se había establecido como punto crucial en el desarrollo de la industria musical brindando una plataforma de proyección de la música tropical que iba más allá de la región del Caribe, involucrando al resto del continente americano. Este fenómeno vino junto con la realización y difusión de las radionovelas. MATTELART, 1982: 20; ALVES DE AGUIAR, 1989: 45; Ray Josephs. "Victor Out To Prime Disc Boom in South America; Chances Uncertain". *Variety*, 8 de enero de 1941. (Vol, 141, N° 6, p. 134).
[38] Cfr. BOLLIG, 2007: 4-5.
[39] Íbid.: 19.

una intensa actividad en los estudios de grabación, pero los discos eran distribuidos en el resto del continente.

Las grandes bandas estaban conformadas por músicos con pago a destajo y, en muy pocas ocasiones, las agrupaciones de orquestas como las de Ellington o Whitman, entre otros, mantenían una planta fija de músicos, al menos que tuviesen un rol clave dentro de la agrupación. La invisibilización de los nombres no solo evitaba problemas a las compañías discográficas, sino también a las agrupaciones que, posteriormente, podían involucrarse en problemas legales. Los sellos discográficos se limitaron a reseñar el nombre del compositor, el adaptador del texto, el nombre del solista —si aplicaba— y el nombre del director de la agrupación.[40]

La elaboración de un catálogo discográfico que fuese amplio y que al mismo tiempo se vinculara con la música popular, tuvo un periplo de casi cuarenta años desde la grabación de bandas militares hasta la conformación de repertorio estándar. Cada sello discográfico tenía a sus figuras estelares con las cuales despuntaban en las listas de los mejores vendidos: el sello Brunswick poseía los fonogramas de las orquestas de Nat Brandwynne, Leo Reisman y Duke Ellington; Columbia tenía a Carlos Molina, Andy Iona y Billy Cotton; Decca explotó la música de las agrupaciones de Jimmy Dorsey, Henry King y Bob Crosby, y la Víctor, por su parte, tenía a Tommy Dorsey, Guy Lombardo, Benny Goodman, Eddy Duchin y Xavier Cugat. Una amplia gama de agrupaciones permitía mantener al público con una gran oferta de productos musicales que se vinculaba a las bandas. Igualmente, los distintos arregladores hacían versiones adaptadas al estilo de cada agrupación. Un caso lo representa el tema *These Foolish Things*, que en el mismo mes y año, sonaba producido por el sello Brunswick en las orquestas de Ellington, Brandwynne o por la orquesta de Carroll Gibbons, grabado para Columbia, o por Benny Goodman grabado para Víctor.[41] Esta circunstancia la vivió Cugat a lo largo de su carrera con especial énfasis entre 1942 y 1950 bajo el sello Columbia.

Durante la Segunda Guerra Mundial las compañías de grabación bajaron la producción de álbumes de estilo étnico, y favorecieron estilos consolidados como el foxtrot y la balada. Una vez terminado el conflicto bélico, se volvió a producir un interés por lo étnico, pero desde nuevas y pequeñas compañías discográficas.[42] Igualmente, la

[40] Ibíd.
[41] "July Music Survey". *Variety*, 19 de agosto de 1936 (Vol. 116, N° 3, p. 45).
[42] Cuando en medio de la Segunda Guerra Mundial las compañías discográficas dejaron de interesarse por producir música tropical, étnica y exótica, algunos empresarios de origen judío invirtieron en la música

comercialización de la música tuvo cambios sustanciales. Los músicos fueron gradualmente reemplazados por los *jukeboxes* y la ejecución en vivo, en salones de baile y en la radio disminuyó. Los músicos dejaron de ser contratados para la ejecución en vivo; asimismo, los derechos de los músicos en las grabaciones no estaban establecidos.[43] La Sociedad Americana de Compositores, Autores y Publicistas[44] introdujo reglas para el pago de los músicos quienes habían realizado grabaciones que se transmitirían en vivo desde la radio. Fueron diversos los protocolos que se trataron de formalizar, pero al no llegar a ningún acuerdo la industria terminó en una huelga general en 1942.[45]

A pesar de que la industria discográfica en Europa se vio paralizada por el conflicto bélico de la Segunda Guerra Mundial, en Estados Unidos las ventas repuntarían de manera histórica. La música de las grandes bandas fue fomentada por los sellos Victor, Columbia y Decca generando ganancias exorbitantes.[46] A pesar de las ventas, la industria tuvo que reciclar material almacenado debido a las restricciones de circulación de los materiales para la fabricación de discos.

Año	Cifra en millones de dólares
1940	48.4
1941	50.6
1942	55
1943	66
1944	66
1945	109
1946	275

Tabla 1. Ventas de discos entre 1940 y 1946.[47]

Se aprecia en el cuadro anterior que las ventas subieron durante la Segunda Guerra Mundial. Los motivos obedecen a la variedad de artistas en el catálogo, a la utilización de bandas y estrellas de la canción, explotación de los símbolos de patriotismo y la amplia publicidad dada en los medios impresos, la radio y el cine. Como consecuencia de los

caribeña. Es así como Sidney Siegel funda en 1944 el sello Seeco y George Goldner el sello Tico Records en 1948. Cfr. PACINI HERNÁNDEZ, 2010: 25-26.

[43] Esto lo sabían perfectamente lo sellos discográficos quienes desde un inicio invisibilizaron el nombre de músicos acompañantes y técnicos de grabación para evitar a futuro el cobro de regalías.

[44] Por sus siglas en inglés: ASCAP.

[45] HOFFMAN, 2004: 613-614.

[46] Ésta es la época de Xavier Cugat bajo el sello Columbia y su apogeo como estrella fílmica en los musicales de Hollywood. Véase capítulo 5.

[47] Elaborado a partir de HOFFMAN, 2004: 614.

conflictos bélicos a lo largo del siglo XX y en especial a la Segunda Guerra Mundial, el avance de la tecnología sirvió para la producción industrial del mercado discográfico. Es así como se desarrolló la cinta magnetofónica que, en un principio, pretendía la detección de frecuencias de los submarinos; posteriormente, la empresa Decca desarrolló la tecnología para ampliar la frecuencia de las grabaciones, esto permitió que "después de la guerra se utilizara esta tecnología para reproducir un mejor sonido ampliando el rango de frecuencia de los discos de 78 rpm".[48]

Desde el punto de vista económico, las compañías discográficas son empresas, y como tal, buscan obtener ganancias y dividendos. La necesidad de crear nuevos productos —géneros musicales, artistas—, trajo de suyo la explotación comercial de la música latinoamericana e incluso, de las músicas denominadas "exóticas", había un mercado que satisfacer y por ende, a quien vender discos. A lo largo del recorrido histórico de la industria musical, se aprecian distintas crisis, unas de carácter económico, otras por el cambio del gusto del público y otras, por los cambios tecnológicos.[49]

No en vano, el auge de la industria musical como entretenimiento masivo surge entre los años veinte y treinta del siglo pasado en medio de la Gran Depresión de la economía estadounidense. Igualmente, la consolidación de géneros como el foxtrot y la rumba se dio bajo el amparo de los discos de 78 y 45 rpm. Incluso la llegada del sonido estéreo coincidió con la aparición de los discos de 33 $^{1/3}$ rpm. Músicos que como Cugat desarrollaron su carrera a lo largo del siglo XX vivieron un proceso intenso de transformación tecnológica.

4.5 El artista en la era del fonograma

Las compañías discográficas entendieron, desde sus inicios, la necesidad de generar nuevos artistas, pues aquellos que se habían consagrado en la escena tradicional pronto agotaron las posibilidades de explotación fonográfica. Esto explica por qué se crea la figura del productor musical, era un profesional que integraba la realización musical y la técnica de la grabación.

Xavier Cugat pertenecía a la industria de la música, la cual estaba conformada por una cadena de producción en la que destacan músicos, productores, emisoras de radio, sellos discográficos y agencias de publicidad. Los últimos eslabones son el artista y el público. Como explica Negus, desde el ángulo del sello discográfico como empresa,

[48] JUAN DE DIOS CUARTAS, 2016A: 308.
[49] NEGUS, 2005: 36.

controlar al artista significa tener el control de la audiencia.[50] La empresa, asume los riesgos de inversión que implican la generación de un producto, es por ello inevitable que haya un estudio previo de mercado.[51] El artista puede cambiar de estilo musical a lo largo de su carrera; esto se impone por las condiciones de mercado que, a la vez, son determinadas por la producción ejecutiva. Asimismo, el artista debe adaptarse a los cambios tecnológicos. El cambio de los soportes discográficos no solo captó la calidez del sonido en vivo, sino que, al mismo tiempo, exploró ampliar la capacidad del número de fonogramas. El periplo tecnológico era asumido por la empresa como apuntalamiento técnico en beneficio de obtener un mejor producto y, por ende, mejorar la relación costo-ganancia.

El repertorio vocal vernáculo y académico dominaba el número de grabaciones por encima de las instrumentales. Esto obedeció a que las primeras máquinas podían grabar con mayor calidad y nitidez la voz humana que los instrumentos, es por ello que las voces de tenores, barítonos y contraltos tienen una mejor calidad y presencia en las grabaciones de los primeros años. Los medios de grabación captaban con mayor nitidez los registros medios que los agudos, esto explica la ausencia de sopranos y bajos; a nivel instrumental es significativo que los registros graves, como la tuba o el contrabajo pasan desapercibidos.[52]

Las primeras grabaciones en comercializarse fueron las voces de políticos, poetas y escritores. Para mayo de 1889 el primer catálogo de grabaciones de la compañía Edison poseía catorce títulos de piezas para flauta grabadas por F. Goede: piezas de canciones populares como polkas, valses, marchas e imitación de canto de aves. Las siguientes grabaciones fueron realizadas por Alfred Amrhein al violín interpretando óperas.[53]

Las grabaciones vocales comenzaron en 1890 aventurándose con arias de dos minutos procedentes del repertorio operístico. Entre 1896 y 1912 la Edison grabó a intérpretes como Mario Ancona, Antonio Scotti, Giuseppe Campari, Bernard Bégué, entre otros.[54] Antes de la aparición de la microfonía, las cualidades vocales del cantante requerían potencia para destacar del acompañamiento instrumental, y en especial, para

[50] NEGUS, 2005: 15.
[51] Ibíd.: 32.
[52] FELLERS, 2010; MABRY, 2012.
[53] Mucho de este material está desaparecido por deterioro. Sin embargo, se conoce que se vendieron las voces grabadas de figuras como León Tolstoy, Arthur Sullivan, el emperador de Austria Francisco José, el príncipe Otto Bismarck y la reina Victoria de Inglaterra, entre otros. Cfr. *First Book of Phonograph Records*. Manuscrito diponible en línea en: https://archive.org/details/FirstBookOfPhonographRecords/page/n5 [Consulta: marzo 18, 2019].
[54] HOFFMAN, 2004: 532.

que quedara grabada de manera eficiente en el fonograma. Esto hacía distintivo la carrera de un artista dedicado a la sala de conciertos, de otro que desarrollaba su carrera en la industria discográfica.[55]

Durante los tres primeros años de la grabación, los artistas que se enfrentaron a la tecnología aprendieron a lidiar con los inconvenientes técnicos, que eran distintos a los del escenario. Era necesario adaptar la duración de la pieza al tiempo que duraba el cilindro, el cantante tenía que oírse en primer plano, es por ello que cantaba mirando de frente al cuerno, dando la espalda al ensamble instrumental. Igualmente, tenía que aprender la distancia correcta para obtener una grabación óptima.[56] Estos inconvenientes trajeron de suyo la aparición del arreglador, quien adaptaba los temas a la duración del disco y la instrumentación en función del espacio donde se grabaría; también es la época de la profesionalización del productor musical, quien se especializó en los detalles técnicos, a fin de ahorrar tiempo y optimizar los recursos.

El cantante representa un símbolo importante en el imaginario del oyente. El escucha asocia la canción directamente con el cantante y en segundo término lo hará con la banda, con el género e incluso con la composición. La audiencia puede ignorar el nombre de los músicos que acompañan al cantante, pero es el nombre de éste el que queda grabado en la memoria del público. Si bien, el siglo XIX estuvo lleno de una pléyade de grandes cantantes de ópera y de *lieder*, no fue hasta la aparición del disco que la figura del cantante será fundamental para establecer la relación con el público.

Hacia 1919 Columbia se expone así misma como *Columbia Record Artist*, denominación que se afianzó hacia los años cincuenta. El artista y la canción se funden en un solo fonograma que, además, es posible poseer, tenerlo entre las manos y reproducirlo tantas veces se desee. Todo el fenómeno de la industria discográfica y de la radio en las primeras décadas del siglo XX trajo que, diversos artistas de los cabarets y revistas musicales pasaran al nuevo soporte del entretenimiento y comenzaran una carrera discográfica.

El término de "artista" era referencia exclusiva para el cantante que era conocido por el público, y formaba parte de una categoría que los sellos discográficos asimilaron. El término "artista de grabación" fue usado sin complejos a lo largo de los años veinte y hacía referencia a los cantantes que se dedicaban a grabar. Si bien, entre 1900 y 1929 la industria discográfica está en pleno proceso de expansión, la música notada y la radio

[55] KENNEY, 1999: 40.
[56] Ibíd., 41.

continúan siendo las formas de entretenimiento y de consumo de la música. La grabación tomará importancia en los años treinta y en los cuarenta, época en que se masifica el disco, se convierte en un producto accesible a toda la población.

Este es el contexto en el que aparece Xavier Cugat, una época de transición entre medios tradicionales, la aparición de la grabación y las nuevas tecnologías. No en vano, la industria musical vio en las manifestaciones de la música popular un amplio espectro en donde lo performático pasaba a un segundo lugar. Sin embargo, en el caso de Cugat, al igual que otros artistas y agrupaciones de la época, la garantía de éxito en el mundo discográfico no significaba que la casa disquera diera buenas regalías. Al ser el sello discográfico quien ponía los materiales, el equipo técnico y humano, los aspectos de distribución y venta del disco, el artista tenía una pequeña ganancia. Es por ello los conciertos eran esenciales, pues en estos eventos los artistas obtenían sus mayores ganancias.[57] Cugat no se conformó con una participación activa y casi frenética en el ámbito de la producción musical y la presentación en vivo, sino que además, se mezcló en Hollywood, en donde participó como actor, director y compositor en películas esenciales de los musicales en los años cuarenta. Además de involucrarse en primera instancia con el público en el ritual performático tradicional, Cugat es un artista que se mantuvo activo de múltiples maneras y su carrera discográfica se complementó con lo demás; su incursión en el disco fue una de las múltiples facetas del músico catalán.

El cantante comenzó a ser asociado directamente con el disco alrededor de 1928, época de la radiodifusión y el uso de la microfonía para la grabación y proyección de la voz del cantante. Para los años cuarenta se consolidó el énfasis en la producción de cantantes solistas como figuras centrales de una producción musical completa: compositores, letristas, arreglistas y publicistas se vuelcan a la explotación sistemática y de gran escala de figuras como Bing Crosby, Frank Sinatra, y posteriormente, en nuevos géneros como el rock and roll a través de figuras como Elvis Presley.[58] El esquema de la figura solista fue explotado por Cugat de diversas maneras y con distintos cantantes, como Carmen Castillo, Bobby Capó, Miguelito Valdés o Lina Romay, entre otros; sin embargo, la representación de lo vocal que vino a llenar mejor que nadie ese espacio fue Abbe Lane,

[57] Así por ejemplo encontramos cantantes como Bill Murray, quien realizaba pocas presentaciones, pero tenía un éxito destacado en la venta de sus discos; caso contrario es el caso de George M. Cohan, quien poseía un público cautivo a pesar de haber realizado pocas grabaciones discográficas.
[58] Éste fenómeno se estudia en el capítulo 4.

en quien se conjugó la mezcla explosiva de lo latino con el refinamiento que quiso consumir la audiencia norteamericana.

4.6 Diseño y discurso: Xavier Cugat y la producción musical

Xavier Cugat ejerció distintos roles en la producción de sus discos: en la preproducción definía los temas, la mayoría eran composiciones conocidas, arreglaba algunos temas, otros arreglos eran encomendados y, aún así, supervisaba que se adaptasen al género. Establecía pautas de ensayos que cumplían una doble función: preparar el repertorio para el concierto y para la sesión de grabación con los cantantes. Junto a los productores del sello discográfico se elegía un estudio de grabación, los equipos, la microfonía e incluso los técnicos e ingenieros de sonido. En cada sesión de grabación, Cugat realizaba tres tomas de cada tema y seleccionaba una para la elaboración del máster; como dato curioso, salvo contadas excepciones, Cugat y los ejecutivos de la empresa elegían con frecuencia la primera toma. En la postproducción, los ingenieros de sonido hacían gala de sus conocimientos de audio y mezcla, que en el caso de los discos en 78 rpm era poco lo que se podía modificar, de allí la importancia del arreglo, debía funcionar bien desde el principio. Dentro de la postproducción se hacía el diseño e impresión de la portada, planes de distribución y marketing, giras promocionales y visita a los distintos medios de comunicación como la prensa escrita, ruedas de prensa, entre otros.

Como se aprecia, Xavier Cugat era parte del engranaje industrial que elaboraba fonogramas, el artista intervenía con un número significativo de individuos, una línea de producción alrededor de una idea o propuesta musical; en algunos casos, se obtenían resultados estéticos que marcaban un estilo y una época, en otras ocasiones, se vendía un producto que impactaba en el mercado. Músicas populares que tenían su praxis en la vida urbana y rural se consumieron de forma gradual en el nuevo contexto que ofrecía el disco, como dice Wolff: "Las condiciones tecnológicas e institucionales de la producción artística son de una importancia crucial y que nos ayudan a ver al artista como productor, trabajando en esas condiciones".[59]

La producción musical es hoy en día una profesión que se estudia en las universidades, se diserta sobre ella y genera un corpus de conocimiento en los campos de las ciencias sociales, la musicología y la tecnología. Pero en ese entonces, antes de la inmersión dentro de la academia, la producción musical se ejercía como un oficio técnico

[59] WOLFF, 1997: 80-81.

—procesos de grabación, microfonía, entre otros—, con roles administrativos, como la firma de contratos, alquiler de espacios de grabación o pagos a músicos ocasionales. Una de las principales teorías en torno al estudio de la producción musical, como disciplina musicológica, está sintetizada en los textos de Frith y Zagorski-Thomas y en el aporte de Juan de Dios Cuartas.[60]

El productor musical es una pieza clave dentro del engranaje de la industria discográfica; parte de su trabajo es satisfacer las necesidades del mercado y, sobre todo, coordinar el proceso de la elaboración del fonograma. El productor musical puede desempeñar otros roles, como compositor, arreglista, ejecutivo e ingeniero de mezclas, entre otras facetas que consolidan la calidad musical de una producción. También el productor musical busca "el clima adecuado" para registrar una interpretación eficiente.[61] El productor coordina el proceso de producción musical, pues depende de sus capacidades técnicas, su nivel musical, su criterio de evaluación y su sensibilidad para dirigir el conjunto humano que está en sus manos. El productor musical obtiene lo mejor de un músico, un técnico, un arreglista e incluso del equipo tecnológico durante el proceso de postproducción.[62] Según Juan de Dios Cuartas: "los productores [musicales] crearon una nueva estética del sonido empleando el estudio de grabación como herramienta".[63] En este sentido, el estudio de grabación es el laboratorio de creación en donde el sonido es el elemento esencial para definir un estilo en torno a la producción musical. El compositor, el letrista y el arreglista son apenas parte de una cadena en la cual el productor está involucrado como un coordinador o incluso como un jefe de operaciones. La música popular se convierte en la fórmula predilecta de la industria discográfica y arma su estructura de producción desde las decisiones finales del productor, pues es quien moldea el sonido de un estilo particular, este sello de distinción permite que se pueda hablar de escuelas de producción musical, en el sentido estético y técnico del término.[64]

Como productor musical, Xavier Cugat identificaba y probaba fórmulas de éxito comercial y consideraba las fluctuaciones del mercado en los escenarios locales. El músico catalán era un mediador entre los artistas y el público, tuvo injerencia directa en el proceso de composición musical, arreglos e interpretación, y junto al ingeniero de

[60] JUAN DE DIOS CUARTAS, 2016A y 2016B; FRITH y ZAGORSKY-THOMAS, 2012.
[61] MOORE, 2012: 121.
[62] JUAN DE DIOS CUARTAS, 2016A: 201-202.
[63] Ibíd.: 265.
[64] Ibíd.: 268; NEGUS, 2005: 15; TAGG, 1982: 37-40.

sonido durante el proceso de grabación, realizaba la edición, mezcla y masterización del producto musical.

4.6.1 El arreglador

El amplio repertorio que grabó Cugat no hubiese sido posible sin la figura del arreglador, individuo sobre quien recae la responsabilidad de diseñar, escribir y preparar la música que se grabará para un fin y un público específico. En los discos de 78 rpm apenas se reseña el nombre de los arregladores de Cugat, esto se explica porque los arregladores tenían un sueldo fijo, pautado por la compañía discográfica; por ende, el arreglo formaba parte de las obligaciones contractuales y no se obviaba el nombre del arreglista en las etiquetas, la audiencia infería que el arreglo era del director de la agrupación. De hecho, en una pesquisa realizada en la Biblioteca Pública de Nueva York, han aparecido algunas partituras manuscritas con el nombre de los arregladores, porque el autor escribió, a manera de colofón, los datos de la grabación, en dónde se realizó, quien la grabó y en qué matriz quedó fijada. Dicha información, se aclara en los capítulos correspondientes a la RCA Victor y Columbia Records. Cugat, aprovechó el anonimato obligatorio de los arreglistas y reiteró, a lo largo de su vida, que él había hecho todos los arreglos que grabó, algo completamente alejado a la realidad.

Por otro lado, cuando el arreglador era externo, el sello discográfico llegaba a un acuerdo monetario que no generaba obligaciones de pago de regalías. Además, en el sesgo temporal que se ha delimitado, los arreglos "anónimos" eran práctica común en la industria del disco, un tema exitoso era grabado simultáneamente por varias agrupaciones, cada una con un sello particular, técnica y gusto del arreglador. Por ejemplo, y como se explica los siguientes capítulos, un tema como *Perfidia* era grabado por siete bandas al mismo tiempo, pero dirigido a públicos distintos. No se había impuesto el criterio de originalidad y exclusividad del tema, es decir, un tema interpretado exclusivamente por una agrupación y que no era repetido por nadie más, práctica que será común a partir de los años cincuenta. En Cugat, el arreglo es símbolo de distinción, de personalidad y estética.

En la música escrita para las bandas, la partitura tiene características que la distingue de la partitura orquestal convencional. Para comenzar, la sección rítmica —instrumentos de percusión, piano, guitarra y bajo—, apenas se especifican con números de compases y acordes para la interpretación. Dependiendo del grado de elaboración, la versión final del arreglo se obtiene después del ensayo, para luego grabar "fijar" el archivo

sonoro en una o varias versiones definitivas. La música de las grandes bandas está elaborada por un arreglador que hace las veces de orquestador, las partes obligadas están escritas para los vientos, y la parte del piano es referencia general al momento de hacer el arreglo.[65]

En la música popular hay una línea de producción en la cual la relación entre creadores e intérpretes es maneja desde la sensibilidad y criterio del productor musical.[66] En una pieza musical, el compositor imprime una intención, pero la misma es alterada a partir del proceso de ensamblaje que involucra al arreglador, copista e intérpretes. Es el arreglador quien en principio marca una diferencia con respecto a la obra original y las versiones que subsisten para el momento de creación de dicho arreglo. Quien arregla opera en una fase previa a la grabación del sonido, pero va estableciendo en la partitura los distintos parámetros tímbricos, rítmicos y armónicos que prevalecerán en la versión final. Al respecto, expresa Di Cione que el arreglador articula "la génesis o composición primaria y sus posteriores versiones susceptibles de ser grabadas o ejecutadas en vivo".[67] Es por ello que, en el análisis de la música popular se consideran todos los parámetros que están fijados en el fonograma, pero que tuvieron su idea en una concepción previa y que el arreglador adapta de acuerdo a las necesidades estilísticas y del mercado.

Los principales géneros musicales que se arreglaron fueron baladas, canciones sentimentales y temas que eran conocidos dentro del mundo del teatro de comedia, las revistas de cabaret y el vodevil, las cuales al consagrarse en el ámbito urbano luego conformarán parte del repertorio popular. Estos temas serán arreglados en diversos momentos con la finalidad de recrear un sonido fresco y cercano a los nuevos públicos.[68]

La música popular se asimiló a la industria discográfica por tener un público de distintas clases sociales y ser fácil y expedita de producir; la partitura orquestal tradicional es un proceso lento y para algunos compositores, hasta agónico. Asimismo, el proceso de formación de los intérpretes de música erudita conlleva años de práctica y formación. Al consolidarse la música popular como el género musical por excelencia para la producción industrial, se hizo necesaria la presencia de compositores y letristas para la generación de nuevos productos. En tanto la partitura musical en su formato tradicional no era rentable en tiempo de creación y de *performance*, la industria discográfica acudió a la música

[65] MOORE, 2012: 131.
[66] MOORE, 2003: 5.
[67] DI CIONE, 2009: 175-179.
[68] MOORE, 2012: 122-123.

popular tomando su tradición oral: menos complicaciones, más tiempo ahorrado. Pero el hecho de que la música popular fuera más simple de crear, no necesariamente implica que sea más simple en su constitución estética. A la figura del compositor y arreglista se suma la presencia de los ingenieros de sonido y de los técnicos de grabación, cuya contribución en el resultado estético y acabado profesional es tan importante y vital como la del creador original.[69]

No obstante, a pesar de la importancia del arreglador, el trato recibido y la remuneración de su trabajo, no eran acordes a los estándares del mercado. En 1942 Jack Robbins hace un llamado de atención sobre la importancia del arreglador y la poca estima que recibía fuera del círculo de la producción musical. Robbins consideraba que el arreglador estaba al mismo nivel que el director musical y era su habilidad, en la orquestación, la principal fortaleza del mismo: "El arreglador perfecto es aquel quien puede transcribir en la partitura orquestal las ideas musicales del director, embelleciéndolas con sus propias habilidades interpretativas".[70] Robbins establece el vínculo entre director y arreglador, le otorga a este último, la pericia de plasmar en el papel la idea del director. Paul Whitman fue uno de los primeros directores de banda en visibilizar al arreglador como parte de la agrupación; este aspecto es importante: si bien en una entrevista que le realizaron en los años ochenta, Cugat alegó que todos los arreglos a lo largo de su carrera discográfica los hizo él, a lo largo de esta investigación se ha podido constatar que no es cierto.[71]

A principios del siglo XX el arreglador era quien transformaba un tema en función de las demandas del mercado. Por ejemplo, William H. Tyers, quien integró la primera generación de músicos del *Tin Pan Alley* y fue uno de los arreglistas pioneros en adaptar ritmos latinos a la música popular de su tiempo, con aceptación por parte del público estadounidense. Tyers incorporó al foxtrot síncopas de carácter afrocubano e giros armónicos de canciones mexicanas, e incluso dándole rasgos de música italiana o

[69] Ibid.: 14.

[70] Original en inglés: "The perfect arranger is one who can transcribe into a score the orchestra leader's musical ideas, embellishing them with his own interpretative ability". Jack Robbins. "The Arrangers". Veteran Music Publisher Calls Them the Forgotten Men of Music". *Variety*, 1 de octubre de 1941 (Vol. 144, Nº 4, p.54).

[71] GIMÉNEZ-RICO, Antonio. *Rasgos. Xavier Cugat*. Madrid: Televisora Española, 1982. El artículo de Robbins se da en medio de la disputa de trabajadores de la industria musical que reclaman sus derechos laborales. "Arranger Working Outside Publishers Offices Classed As Contractors". *Variety*, 11 de febrero de 1942 (Vol. 145, Nº 10, p.37).

irlandesa a los distintos temas.[72] Los principales consumidores de esos arreglos y producciones discográficas fueron los migrantes que llegaban a Estados Unidos.

El consumo de la música a través de la partitura alcanzó un punto importante en los Estados Unidos hacia finales de la década del veinte. La cantidad de partituras vendidas pasó de 7.626.000 en 1914 a 14.000.000 en 1927. Sin embargo, el repertorio vendido no era el repertorio tradicional centroeuropeo; mucha de esa música estaba sonando en Broadway.[73] La venta de partituras indica la existencia de un público que leía música, en este sentido el repertorio del *Tin Pan Alley* y Broadway se había convertido en objeto de consumo por un amplio público aficionado, que tenía acceso a la radio y reproducian en el hogar los temas con la ayuda de una partitura. La radio era un bien doméstico que había ganado espacio en casi todos los hogares. Faltaba aún que los fonógrafos fueran más accesibles, como ocurrió entre 1929 y 1930, pues todavía era costumbre que algún miembro de una familia o varios tuvieran la capacidad de tocar un instrumento con la partitura como referencia.

El repunte de la venta de partituras coincidió con la supremacía instrumental de la era de las grandes bandas. Los temas de estas agrupaciones fueron el principal bien de consumo por parte de profesionales y aficionados. De esta forma, diversos salones de baile y orquestas hacían convocatorias para que los arreglistas participaran en una especie de club en el cual se tocarían sus arreglos. Tal es el caso del cabaret *Red Star* que organizó una orquesta e incentivó a la creación de un club en donde sus miembros podían estrenar sus arreglos, cada miembro tenía el derecho de enviar hasta dos orquestaciones al mes, con la posibilidad de ser publicada pasado un año.[74]

Las bandas poseían repertorios que las diferenciaban estilísticamente entre sí. Para la época, solo había dos maneras de adquirir el repertorio: se alquilaba la partitura en una casa editorial o, en su defecto, se hacían arreglos originales para la agrupación que, posteriormente, eran publicados. El arreglador contribuía a la consolidación de la agrupación, era él quien imprimía el color orquestal y los rasgos estilísticos particulares de la banda. La convocatoria del *Red Star* da cuenta de un amplio grupo de arreglistas que, siendo aficionados o no, tenían la oportunidad de lucir sus arreglos en el salón de

[72] ROBERTS, 1979: 43.
[73] "7,626,000 Music Sheets in 1914; 14,000,000 Copies Printed in 1927". *Variety*, 14 de Agosto de 1929 (Vol. 96, N° 5, p.58).
[74] "Orchestrations by Month". *Variety*, 28 de enero de 1931 (Vol.101, N° 7 p. 28).

baile, espacio ideal para que algunos editores fueran a la caza de nuevos repertorios y arreglos.

La relación compositor-receptor se estableció a través del intérprete y el editor como intermediarios. El primero, recreaba la partitura, le daba vida a través del performance. El segundo, hacía realidad la partitura, su edición —y corrección—, y la puesta en circulación. La música latina era un producto que había que difundir, se establecían criterios de propiedad intelectual —compositor—, regalías —intérpretes y arreglistas— y derechos de difusión, estos últimos en manos de los sellos discográficos y los productores. Las expresiones de carácter oral, al pasar por el tamiz de la industrialización fueron objeto de producción y consumo dentro del mercado.

4.7 De grabaciones, sellos discográficos y bandas en la época de Xavier Cugat

La aparición de las grandes bandas marcó una distinción en la forma y consumo de la música popular, se enmarca en una sociedad que buscó espacio para el entretenimiento, los temas musicales son confeccionados para el consumo simple de la música, sin pretensiones intelectuales para el oyente.

Como se mencionó antes, la carrera musical de Xavier Cugat inicia como violinista autodidacta, luego se incorporó a la Orquesta Sinfónica de La Habana en la temporada en que Amadeo Roldán era un director frecuente. Cuando el músico catalán decidió organizar sus primeras agrupaciones, el modelo de las bandas de música popular consistía en pequeñas agrupaciones de jazz. Hacia 1920 la constitución instrumental era una base rítmica de piano, contrabajo, percusión y guitarra; ensamble de saxofones y de tres a cuatro trompetas y tres o cuatro trombones.[75] La presencia de cantantes variaba de uno a tres cantantes de indistinto sexo. La generación del sonido que caracteriza a estas agrupaciones varía de acuerdo al año, a la tecnología de la grabación y la conformación instrumental de cada banda; pero en líneas generales, el acompañamiento rítmico era con un compás bien definido, en la orquestación predominaba en la capa textural armónica la sección de vientos. Algunas agrupaciones abrieron espacio para la improvisación, este fenómeno fue muy usado cuando el director de la agrupación era un consumado solista, como lo fueron, entre otros: Louis Armstrong, Count Basie, Bennie Goodman, Artie Shaw, Stan Kenton o Glenn Miller. Las primeras grabaciones de las compañías

[75] Xavier Cugat usó distintas formaciones instrumentales a lo largo de su carrera discográfica que se detallan en el desarrollo de los capítulos 5 y 6.

discográficas se volcaron a estas agrupaciones cuyos repertorios contenían música docta, marchas, polcas y valses grabados en cilindros que no rebasaban los dos minutos de duración.[76]

¿De qué subsitía una agrupación? Indudablemente, de las presentaciones en vivo; sin embargo, Columbia en 1889 incorporó a John Philip Sousa y la Banda de la Marina de los Estados Unidos con fines estrictamente comerciales. Para 1891 el catálogo de Columbia tenía sesenta cilindros grabados por distintas agrupaciones, confluía el repertorio bandístico con las primeras adaptaciones del repertorio sinfónico para banda. En 1900 se grabaron más de cien cilindros con valses, oberturas de óperas, popurrís y música bailable. Desde 1896 hace presencia permanente la Banda Marcial de Conciertos de Washington, la Banda del 23° Regimiento de Nueva York entre otras agrupaciones, aumentando el catálogo. Para inicios de 1900 la Berliner había publicado más de mil grabaciones entre música de banda, ensambles y solistas que pertenecían a estas agrupaciones. [77]

La conjunción de la industria discográfica y las bandas de viento presentó situaciones de carácter técnico difíciles de superar, como el tamaño de la agrupación —que se vio reducido a más de la mitad—, y la reducción de la duración de los temas. Otro de los inconvenientes fue reconocer las regalías a los compositores. Fue en 1909 que se regularon las regalías por reproducción mecánica, lo que brindó beneficios al compositor. En la era de la música notada, cada partitura vendida significaba un porcentaje al compositor; la era del disco obligó a plantearse la estructura y regulaciones de la explotación comercial del fonograma.

Antes de la Primera Guerra Mundial las bandas poseían un repertorio definido que le permitía a los sellos discográficos poseer más de cinco mil grabaciones. De hecho, en 1914 la compañía Edison creó su propia banda de conciertos con la cual grabó danzas, marchas y música popular, durante esta época se grabaron los primeros ragtimes, como *Maple Leaf Rag* de Scott Joplin, interpretados por la Banda de la Marina de los Estados Unidos.[78] El gusto del público fue cambiando, de modo que cuando inició la primera postguerra del siglo XX el interés se vuelca a las agrupaciones de jazz, de *swing* y de géneros ligeros que provenían de las revistas musicales y del vodevil. Finalizando los años veinte e iniciando los años treinta decrece la grabación de las agrupaciones de origen

[76] HOFFMAN, 2004: 530-532.
[77] Ibíd.: 1365. Además, véase: KENNEY, 1999: 31-45.
[78] Victor B-3887 (1906). Fuente: DAHR.

militar para aumentar las de carácter privado. El repertorio se centró en el foxtrot, el charlestón y el *swing*, hasta la aparición de la incipiente música latina dentro de la industria discográfica.[79]

Frente a este amplio espectro de músicas, se comprende por qué las primeras agrupaciones de Cugat eran poliestilísticas: conformadas por músicos de distintas nacionalidades, confluían el repertorio de moda dentro de Estados Unidos, con el de otras regiones. Esta característica fue permanente durante toda la carrera discográfica de Cugat, lo que le permitió llegar a una amplia audiencia. No era transgresión, ni experimentación lo que se halla en las agrupaciones de Cugat, era versatilidad estilística, la cual dependía enormemente de los músicos que tuviese en el momento.

En los primeros datos sobre la vida pública de Cugat, coincide con la organización de las grandes bandas, era el período de la Gran Depresión en Estados Unidos, una época marcada por altos índices de desempleo. Las grandes bandas eran empresas, generaban fuente de trabajo para copistas, arreglistas, publicistas, editores de música y personal técnico. Al existir una amplia competencia y basada en diferencias de estilos, repertorios y calidad de interpretación, no era de extrañar que, la aparición de los ritmos latinos causara sensación en el mercado. La música latina se hibridó con el sonido de las grandes bandas porque las cualidades métricas de ambas músicas lo permitían; además, refrescaba un repertorio que estaba en proceso de estancamiento. Algunas agrupaciones hicieron vida a través de presentaciones constantes en la radio y salones de baile. El circuito de teatros establecidos para esa fecha, a lo largo de los Estados Unidos, permitió que fuera común la realización intensas giras. Al mismo tiempo, las agrupaciones tenían contratos con algún sello discográfico.

El movimiento de bandístico se consolidó a lo largo de los Estados Unidos con un nutrido número de agrupaciones que hacían presentaciones en los salones de baile de hoteles, espectáculos de vodevil y teatros; espacios en los cuales se desenvolvía Xavier Cugat, en ocasiones era caricaturista, en otras como violinista de alguna banda que lo necesitara; se hizo frecuente su presencia en la escena con su banda Xavier Cugat and His Gigolos. Hacia el año de 1929, justo un año antes de la aparición triunfal de Don Azpiazú y su orquesta, la revista *Variety* ofrecía, de manera habitual, un directorio de las bandas más importantes para ser contratadas: en ese momento no aparece Cugat en ninguna parte. Sin embargo, eran muy referenciados los nombres de Irving Aaronson and His

[79] PÉREZ VALERO, 2018A: 73-80.

Commanders del Hotel Roosevelt de Hollywood, músicos exclusivos del sello RCA Víctor. El repertorio estaba constituido por charlestón, foxtrot y canciones folklóricas, y se habían incorporado instrumentos de cuerda frotada. En otras agrupaciones, como la de Jean Goldekette,[80] predominaba el banjo como instrumento acompañante, así como el ensamble de saxofones y clarinetes. Cuando Xavier Cugat se estableció en Nueva York, las grandes bandas estaban instituidas; sin embargo, el repertorio de estas agrupaciones se estaba estancando, lo que fue alternado con nuevas composiciones y la incorporación de la música latina.[81]

4.8 Producto y distribución: los productores musicales de Cugat

Algunos productores musicales fueron claves en la carrera discográfica de Xavier Cugat. Por ejemplo, Leonard W. Joy comenzó como productor asociado a finales de los años veinte en la Victor, y desde ese momento, llevó a cabo la producción musical de las bandas de Ted Weems, la Orquesta de Kansas City, dirigida por Bennie Moten;[82] la orquesta de Jacques Renard, la orquesta de los Connecticut Yankees, los Kentucky Serenaders, y Paul Tremaine y sus Aristócratas, entre otras. Joy fue el productor de dos temas de Don Azpiazú y la Orquesta Casino de La Habana, precisamente en los cuales predomina el foxtrot: *With my guitar and You* de Mort Harris y *Be Careful with Those Eyes* de Harry Woods, ambos con arreglos de Alfredo Brito.[83] El estilo de producción de Joy consistía en incentivar la complejidad instrumental en las grabaciones, por lo cual, incorporó la presencia —casi novedosa—, de los saxofones y el arpa en los temas de Cugat. Con Don Azpiazú y su orquesta, Joy hacía varias tomas e iba modificando la instrumentación: en las tres primeras tomas dominaba la textura armónica de los saxofones, dos trompetas y una tuba; en las siguientes, modificaba el acompañamiento predominando el piano y el bajo. Después de un receso de seis años en el estudio de grabación, Joy volvió a finales de los treinta a producir a las bandas de Benny Goodman, Tommy Dorsey, Charlie Barnet, Jack Leonard, Enric Madriguera, Artie Shaw, Duke

[80] John Jean Goldkette (1893 - 1962), pianista y director de bandas de origen griego. Llega a Estados Unidos hacia 1911. En sus arreglos no se perciben rasgos de música griega.
[81] Otro de los directores era Vincent López (1895 – 1975), quien era hijo de inmigrantes portugueses que se habían afianzado en la ciudad de Nueva York. López destaca no por su vinculación con Xavier Cugat, quien participó durante un tiempo como integrante de esta banda.
[82] Pese a sonar el nombre como "sinfónico", en realidad era una orquesta de jazz.
[83] AZPIAZÚ, Don. *Be careful with those eyes* / *With my guitar and you*. New York: Victor 22441 (1934), 78 rpm.

Ellington, Frank Sinatra, así como la música de Cugat ejecutada con Dinah Shore y Miguelito Valdés.

Por otro lado, Ken Macomber se incorporó como supervisor de sesión, un cargo híbrido entre productor, técnico y manager en los años treinta. Macomber trabajó en varias producciones desde 1934 con RCA VIictor, se especializó en las agrupaciones que tenían su base en hoteles, como la Orquesta del Gran Hotel del Noreste, la Orquesta del Hotel Taft, la Orquesta del Hotel Ritz-Carlton, la Orquesta del Hotel Weylin y la Orquesta del Waldorf-Astoria. En esta época asistió también a reconocidas bandas, como las dirigidas por Paul Whitman, Eddy Puchin, André Kostelanetz, Frankie Trumbauer, Florence Richardson y Willie Bryant.[84] En otras palabras, la compañía Victor creció en público y también en cantidad de agrupaciones dentro de su catálogo. El nombre de Macomber era sinónimo de un productor musical, eje esencial para el engranaje de la industria discográfica.

Si se observa la taxonomía en las cuales Macomber separó a las agrupaciones, queda en evidencia de cómo la Victor estableció dos categorías para el repertorio de las grandes bandas: agrupaciones gestionadas de manera "independiente", como las de Eddy Puchin, Paul Whitman o Willie Bryant, que exploraban armonías atrevidas, con secciones para la improvisación; y las agrupaciones "corporativas", entendidas como todas las orquestas de salones de baile y hoteles que tenían un repertorio conservador.[85] Coincide con la apreciación de Negus:[86] las compañías discográficas establecen estrategias de control, no sólo en la producción musical y artística, sino también para incentivar y dominar el mercado, La división era clara y precisa. Mientras las agrupaciones independientes se acercaron al *swing* y al ragtime, las corporativas se mantenían en el foxtrot, el charlestón y la balada. Para 1934, el *boom* de *El Manisero* y Don Azpiazú había pasado, y este último permanecía en Europa y no regresaría a Estados Unidos sino hasta 1939 con un estilo petrificado y caduco. Por su parte, Eric Madriguera se quedó con el repertorio tradicional americano que le aseguraba público, pero no le daba la posibilidad a la audiencia que se entusiasmaba con los ritmos latinos.

[84] "Leonard W. Joy (session supervisor)," Consulta: marzo 19, 2018.
[85] Es nuestra categorización de las grandes bandas como corporativas e independientes.
[86] NEGUS, 2005: 174-175.

4.8.1 Cugat y los estudios de grabación

No se puede entender el sonido de las grabaciones de Xavier Cugat y la Orquesta del Hotel Waldorf-Astoria sin discernir qué eran y cómo funcionaban los estudios como espacios de creación de los artistas de la grabación. En el estudio se ensayaba poco, porque la principal actividad era grabar. El estudio de grabación es el espacio de escritura de la *Mnemósine* sónica; no en vano, Thomas Alba Edison consideraba que su invento era para resguardar la memoria. Nueva York se llenó de estudios de grabación, pero en el presente trabajo, se hace un recorrido histórico y técnico, por algunos de los que transitó Cugat. Sin comprender el estudio de grabación durante esta época, es inútil trazar una estética de la grabación en las producciones del músico catalán. Dependía de las cualidades y calidad del estudio para tener un resultado determinado; además, cualquier músico no era capaz de grabar, se necesitaba un temple distinto al del escenario, debía tocar con seguridad, firmeza, fuerza y como si fuera poco, no podía equivocarse, cualquier error dañaba todo el proceso y antes de la aparición de la cinta magnetofónica, el material no era reciclable, se perdía completamente, esto afectaba los costos de producción.

Cualquier edificación no servía como estudio de grabación, era necesario gruesas paredes que no permitiesen la entrada del ruido externo; en este sentido, el tipo de material de la construcción, fuese ladrillo u hormigón, influía en la reverberación, cualidad primordial de humanización del sonido grabado: calidez, espacio y profundidad delimitado por el rebote de las ondas en las paredes del estudio. A partir de esto, se entiende por qué las grandes compañías invirtieron mucho tiempo y dinero en el acondicionamiento ideal de los espacios, por medios artificiales, como paneles móviles e incluso la ubicación del micrófono. En una época en que no había alternativas de modificación del sonido ya grabado —postproducción—, las grabaciones en 78 rpm eran un fotograma acústico de las condiciones en las que grababan los músicos: en estudios pequeños, el tiempo de reverberación es menor, el sonido es menos cálido e incluso, satura la grabación; los estudios grandes ofrecen mayor tiempo de reverberación, pero si los músicos no estaban ubicados de manera favorable frente al micrófono, el resultado era un sonido velado. Todo lo anterior, junto a otras complicaciones, aparecen en las grabaciones de Cugat y que se exponen en los capítulos siguientes.

Existían estudios pequeños, para grabaciones de bajo presupuesto y sin mayores ambiciones comerciales, estos servían para que los músicos aficionados grabasen algún recuerdo e incluso, para que los profesionales realizaran lo que hoy en día conocemos como *demos*: grabaciones de la mejor calidad posible para ser enviadas a las grandes

compañías discográficas, con suerte, se era descubierto por un productor y firmar algún contrato con un sello discográfico. De este contexto, Roberts tiene la idea de que Cugat grabó en cilindros antes de la aparición del disco de 78 rpm.[87] Fascinante hipótesis que no ha sido demostrada, aunque, y esto no lo dice Roberts, es probable que Cugat haya grabado con otros ensambles y su nombre permanezca anónimo; no hay que olvidar que fue miembro de la orquesta de Carlos Molina y tuvo una breve pasantía en la agrupación de Don Azpiazú. ¿Por qué no hay registro detallado en estos estudios? Eran sesiones de grabación sin protocolos administrativos, se pagaba el estudio, se grababa, se recogía el disco y todo quedaba en la misma relación que se tiene hoy en día con una empresa de fotocopias cuando se imprime una hoja.

Los primeros estudios de grabación aparecen en Nueva Jersey, en 1887 con la compañía Edison. Para 1889 aparecieron otros estudios y se comienza a buscar calidad desde las primeras producciones.[88] Se utilizaba un corno como micrófono, por el cual entraba el sonido y se grababa el movimiento de la onda a través de un estilógrafo. La calidad del sonido era pobre, el rango de los armónicos reducido. Construidos a base de metal, había que concentrar mucha energía, sobre todo de los cantantes y los músicos, para que la onda entrara con suficiente fuerza y pudiese grabar con buena calidad.[89] Es por ello, que el repertorio de banda se asimiló con rapidez. La agrupación podía tocar con fuerza y permitía la obtención de un buen fonograma, caso contrario a lo que sucedía con los instrumentos de cuerda frotada. Grabar la percusión acarreaba otros problemas de grabación, como el nivel de ruido que no se podía controlar; igualmente, el contrabajo pasaba inadvertido, por eso la tuba y el bombardino jugaron un papel fundamental en esta etapa.

Con la llegada de la grabación eléctrica aparece el micrófono, esto permitió que la interpretación fuese más natural. Los técnicos desde entonces han estado en la búsqueda de un sonido de alta calidad en el que deben confluir el intérprete, la microfonía y el ambiente de grabación. Esta es la época cuando aparice de Xavier Cugat. La Victor confió en el músico catalán para llevar a cabo la tarea de cautivar un nuevo segmento del mercado, de lo contrario Cugat habría grabado para el sello Okeh. Trabajar para Victor le permitió a Cugat consolidar una trayectoria desde el ámbito discográfico, pues la

[87] ROBERTS, 1979: 75.
[88] ANDREWS, 2004: 1788. El caso de los estudios RCA Victor y Columbia son tratados en los capítulos correspondientes a la relación con Cugat.
[89] HOFFMAN, 2004: 18.

compañía apostó por un repertorio para el mercado hispano y el anglosajón. No es de extrañar la elección de *Caminito* y *Silencio*, un tango y un bolero, respectivamente, para su primer disco. La posterior grabación del corrido *El rancho grande*, arreglada en forma de rumba, permitió ofrecer al público un tema conocido pero revestido con tonos y ritmos tropicales. La hibridación en Cugat había comenzado y no se detendría.[90]

Estos procesos de hibridación se hicieron habituales en la industria discográfica. Una vez que el sello discográfico establecía un segmento del mercado, gestaba un movimiento musical mezclando ritmos, melodías y convertía lo particular en un sonido general, una estética de amplia recepción cuyo color permitieran su consumo masivo. Este tipo de producción no se hacía con todos los artistas, no todos poseían el talento, la técnica y el carisma para dar ese salto. Lydia Mendoza, por ejemplo, no salió del circuito que la Okeh Records creó para ella como exponente del corrido. En Mendoza, jamás se apostó como una estrella de trascendencia, motivado, entre otros argumentos, por su marcado acento latino al momento de interpretar.[91] En este sentido, Cugat ofrecía una alternativa distinta: como director de orquesta y arreglista se rodeó de los mejores intérpretes a su conveniencia. Cugat fungió como organizador y director general para generar un discurso de lo latino de forma sistemática.

Para el período en estudio del presente trabajo, las orquestas interpretaban en vivo al momento de realizar la grabación. Para obtener una óptima "mezcla" desde el inicio de la producción era indispensable ubicar a las familias instrumentales de varias maneras para obtener una ecualización y profundidad perfectas con el arreglo musical. Es por ello que las salas de grabación solían ser espacios muy amplios, la finalidad era jugar con las disposiciones espaciales de los instrumentos. Si bien, en un inicio se trabajó con la disposición de la orquesta sinfónica tradicional,[92] a lo largo de los procesos de grabación, las grandes bandas experimentaron con cambios posiciones. Una de las principales características del sonido producido en mono en las grabaciones era la imposibilidad de ubicar la localización de la fuente del sonido, debido a que las grabaciones en mono enviaban a ambos auriculares las mismas señales del sonido enfocando todo hacia el centro.[93] Con la aparición del sonido estéreo hubo un cambio importante en la diferenciación entre los espectros del sonido en la emisión hacia el centro, la izquierda o

[90] Véase capitulo 5 del presente trabajo.
[91] No existen canciones de Lydia Mendoza cantando en inglés.
[92] Esto es, cuerdas al frente del director seguido por maderas, metales y percusión al fondo.
[93] MOORE, 2012: 38-39.

la derecha de los auriculares; en este sentido, también se hizo indispensable bajar los costes de producción y es así como Columbia desarrolló el disco de 33 rpm, el cual buscó competir frente a las producciones hechas en 45 rpm.[94]

La grabación magnética brindó tiempo durante el proceso de grabación y dio "posibilidades para la edición del sonido".[95] La cinta magnética permitió la edición, y la calidad de las mismas ofreció la posibilidad de emitir varias veces el contenido grabado.[96] Estos aspectos marcarán una huella profunda al momento de interrelacionar tendencias estéticas no sólo en el aspecto musical, sino en los resultados de la mezcla en el ámbito de la producción musical. No interviene únicamente el gusto y la estética de los arreglistas, compositores e intérpretes, sino que al mismo tiempo se está frente a una estética de la grabación en pleno desarrollo.

En un principio, los productores eligieron grabar a las bandas en salones de bailes acondicionados para tal fin. Con el paso del tiempo, el estudio de grabación fue el sitio ideal para tener los equipos de grabación a la mano, los instrumentos musicales y contar con el tratamiento acústico del espacio y control absoluto de ruidos. La búsqueda de un sonido adecuado para la grabación fue fundamental durante este período. Desde las primeras grabaciones la disposición instrumental en vivo difería de la realizada en la grabación. Antes de la aparición del *Decca Tree*, las agrupaciones grababan con un micrófono que capturaba la interpretación y la reverberación del ambiente. Se grababa en vivo y cualquier error de la interpretación quedaba reflejado en el fonograma. Durante la era de las grandes bandas, las agrupaciones mantenían una agenda de conciertos y ensayos que le permitían tener el repertorio listo para grabar.[97] En cambio, se conoce de casos, como las grabaciones de Frank Sinatra y Xavier Cugat, en los que el arreglo se ensayó a pocos minutos de hacer la grabación.[98]

4.9 La Orquesta del Hotel Waldorf-Astoria

Cuando Xavier Cugat asumió la dirección de la Orquesta del Hotel Waldorf-Astoria en 1933, la agrupación tenía un curriculum representativo. Desde 1890 aparece reseñada en los medios impresos la existencia de una orquesta de baile en el Hotel Waldorf-Astoria de Nueva York, la orquesta se presentaba de forma regular en actividades sociales,

[94] ARCE, 2017: 102.
[95] Íbid.
[96] Con la era digital aparece la remasterización, la cual se entiende como el traslado de un fonograma en sonido mono hacia un sonido estéreo. MOORE, 2012: 38.
[97] HOFFMAN, 2004: 1685.
[98] Véase capítulo 5.

benéficas y de entretenimiento.[99] Los primeros integrantes de la orquesta eran músicos de diversas procedencias geográficas, producto de la ola migratoria que recibió Nueva York entre los siglos XIX y XX. En este sentido, el repertorio de la orquesta se integró por música centroeuropea; gradualmente, la orquesta buscó un repertorio acorde con los tiempos, tendencias y gustos de la época.[100]

El director musical es el encargado de gestionar y organizar las actividades artísticas y el repertorio de la agrupación musical, por ende, la personalidad de la agrupación se moldea a partir de las características de cada director. Si bien, las actividades de la orquesta iniciaron a finales del siglo XIX, no fue hasta 1908 que se pudo establecer una línea de continuidad histórica a través de sus directores musicales. No es casual que coincida también con la era del disco y la radio.

Joseph M. Knecht (1864-1931) dirigió la agrupación entre 1908 y 1925. De origen austríaco, había sido un músico de la Orquesta Sinfónica de Viena en la época en que Hans Richter era director. En Estados Unidos, fue miembro de la Orquesta Sinfónica de Boston y la Orquesta de la Ópera Metropolitana de Nueva York. Asumió la dirección de la Orquesta del Hotel Waldorf-Astoria a petición de George C. Bold,[101] en aquel momento accionista mayoritario del hotel.[102] Durante la dirección de Knecht, la orquesta se presentó en transmisiones radiofónicas y realizó su debut en producciones discográficas. Entre 1917 y 1918 grabaron para la Victor, para Columbia entre 1918 y 1919, y para Okeh entre 1919 y 1921.[103] Por su parte, Harold Leonard continuó con el trabajo discográfico iniciado por Knecht con considerable éxito. En 1927 grabó para Columbia varios temas, se alejó del repertorio académico establecido Knecht, e incorporó el foxtrot.[104] Bajo la batuta de Knecht, la Orquesta del Hotel Waldorf-Astoria grabó música folklórica y popular, como *Mary Ann,* fragmentos de óperas y operetas, como *The Merry Widow* de Franz Lehár, o temas que sonaban en Broadway, como *Do You Ever Think of Me?* de Earl Burtnett.

Los últimos años de 1920 y los primeros de 1930 fueron de inestabilidad artística para la orquesta. Debido a la depresión económica de los Estados Unidos, los músicos y

[99] RUST, 1975: 370-377.
[100] Ibíd.
[101] George Charles Boldt Sr. (1851-1916), de origen prusiano fue el incentivador de reformas importantes dentro de la industria hotelera estadounidense al fomentar los hoteles como espacios de las actividades sociales y centros recreativos de lujo.
[102] "Joseph Knecht Dies; Led Radio Orchestra; Former Concertmaster of Metropolitan Opera Succumbs to Heart Disease". *The New York Times*. 1 de junio de 1931, p. 54.
[103] SIES, 2000: 160-170.
[104] Ibíd.

los directores no gozaban de un contrato fijo; sin olvidar que la remuneración no era acorde a las obligaciones de la orquesta: presentaciones en la radio, largos ensayos, sesiones de grabación y conciertos especiales, además de las actividades ordinarias de los fines de semana. Entre 1929 y 1932 la orquesta estuvo dirigida por Meyer Davis; igualmente, en 1932 fueron dos los directores encargados de mantener las actividades de la Orquesta del Waldorf-Astoria: Nat Brandywine y Jack Denny, ambos músicos de amplia trayectoria y cualidades musicales excepcionales que poseían sus propias agrupaciones con las cuales grabaron Frank Sinatra y Ella Fitzgerald. Cuando Brandywine y Denny asumieron el compromiso de la Orquesta del Hotel Waldorf-Astoria, cada uno tenía una agenda de conciertos con sus propias bandas y no las descuidaron por una orquesta que tenía otro perfil. Pese a ello, Denny hizo 28 grabaciones con la orquesta del hotel con énfasis en el foxtrot.[105]

En 1933 la orquesta estuvo a cargo de Oscar Adler (1875-1955). De origen austríaco, Adler fue condiscípulo y alumno de Arnold Schoenberg; al mismo tiempo, había sido violinista en el cuarteto de cuerdas que había organizado Schoenberg en Viena para estrenar obras de música contemporánea. Además de su nivel como músico, Adler era conocido por su afición a la astrología y la filosofía.[106] Con un currículum semejante era difícil que una orquesta de hotel, dedicada al repertorio ligero, levantase vuelo. La orquesta del Hotel Waldorf-Astoria necesitaba a alguien que la dirigiera por los nuevos derroteros de la música popular. Por su parte, Cugat había probado suerte en Estados Unidos como publicista, caricaturista y actor de reparto, y había intentado consolidar una carrera musical que comenzó como violinista en la orquesta de Carlos Molina hasta dirigir sus propias agrupaciones, como la Orquesta de Xavier Cugat y sus Gigolos o simplemente la Orquesta de Xavier Cugat. Pese a ello, era necesario dirigir alguna agrupación que tuviese una cierta trayectoria, que le brindara la oportunidad de mostrar su talento y capacidades.

Cuando Cugat asume la dirección de la Orquesta del Hotel Waldorf-Astoria, las agrupaciones musicales de los hoteles eran parte del servicio, eran sinónimo de *glamour* y distinción. Estas agrupaciones compartían espacios con bailarines que amenizaban la velada. Por lo general, las orquestas se presentaban a la hora del cóctel y de la cena, en

[105] "Jack Denny Waldorf-Astoria Hotel Orchestra (Musical group)". Consulta: marzo 20, 2018.
[106] HOFFMAN, 2004: 170.

fiestas y veladas especiales. Para mediados de los años treinta, todo hotel de lujo poseía una orquesta de planta que amenizaba la estancia de los huéspedes e invitados.[107]

En 1936, Cugat y la Orquesta del Hotel Waldorf-Astoria son reseñados en la revista *Variety* por la calidad de los espectáculos de la agrupación. Un ejemplo de ello lo denota la asistencia a un ensayo de la orquesta con Orville Knapp.[108] Knapp había ensayado una rumba bajo la batuta de Cugat en el Salón Imperio del Hotel. Después de una gira por Denver, Galveston y Houston, Knapp había ido al hotel Waldorf-Astoria para conocer el trabajo de Cugat. Knapp elogió la orquesta por lo versátil del repertorio; si bien, para esta fecha el repertorio solo consistía en tangos, rumbas y congas, queda claro la variedad tímbrica y el acompañamiento rítmico de la orquesta. Knapp había pensando en realizar con Cugat un espectáculo con más de catorce bailarines, cantantes, e inclusive secciones en las que él también haría presentaciones como solista con el saxofón.[109] Un espectáculo semejante habría sido relevante en la carrera de Cugat, pero no se consolidó porque Orville Knapp murió en julio de ese año.

Xavier Cugat asume la Orquesta del Hotel Waldorf-Astoria ganando, en un inicio, 500 dólares semanales, una cifra considerable si se estima que eran los años de la depresión económica de los Estados Unidos.[110] En realidad, Cugat nunca tuvo un contrato con el hotel, cobraba un porcentaje de la taquilla. Esto lo incentivó a organizar eventos temáticos de rumba y tango que devinieron en ganancias de hasta 7.000 dólares semanales.[111] Cugat encontró en la Orquesta del Hotel Waldorf-Astoria su mejor catapulta para la proyección internacional de su carrera artística. Con esta orquesta grabó 124 temas en los que participó como director; venticuatro de los cuales fueron composiciones de Cugat y, a pesar de que se señala que solo fue arreglista de tres temas, fue también el arreglador de una mayor cantidad a pesar de lo que se señala.[112] Con Cugat, la Orquesta del Hotel Waldorf-Astoria estuvo a la vanguardia de la música latina en los Estados Unidos y Europa. La radio, el cine y la industria discográfica se alinearían, Cugat pondría el talento y el carisma la Orquesta del Hotel Waldorf-Astoria, la música.

---

[107] "N.Y. Hotel and Nitery Big Band All Over; Conservatives Mull Attractions". *Variety*, 6 de noviembre de 1934 (Vol. 116, N° 2, p.63).
[108] Orville Knapp (1904-1936), músico y director de banda. Tocó el saxofón en bandas como las de Vincent López y Leo Reisman. Tenía un show cómico con Curly Howard, uno de los Tres Chiflados. Cfr. LARKIN, 1992: 223.
[109] "Waldorf-Astoria, New York". *Variety*, 11 de marzo de 1936 (Vol. 116, N° 2, p. 48).
[110] La cifra es astronómica si comparamos que los músicos de grandes bandas ganaban en 1950 menos de cien dólares a la semana. Cfr. DAVIS y TROUPE, 1989: 135.
[111] WHITBURN, 1986: 123-131.
[112] "Xavier Cugat (director)". Consulta: marzo 20, 2018.

4.10 Conclusiones del capítulo

Con la aparición del disco se difundió una amplia gama de géneros y estilos musicales que enriquecieron el imaginario identitario de la sociedad estadounidense y, posteriormente, de la concepción que el resto de los países entendió por "cultura americana". El disco impactó de manera profunda en la cultura, la cotidianeidad y los modos de escucha.

Las grandes corporaciones discográficas tuvieron el control sobre los medios de producción musical, a través de las decisiones de los productores en la elección de artistas y repertorios que lograsen un impacto en la cultura popular. No importaba si la idea de un artista era acorde o no con una tendencia determinada o con su gusto particular; el artista estaba subordinado a fin de cuentas al proceso de control, elección, producción y distribución de su imagen y su talento por parte de los productores y sellos discográficos. Así fue que Xavier Cugat tambipen estuvo sometido a un riguroso control social en sus actividades, en su imagen y en su producción artística. Pese a ello tenía libertad de elección, y voz y voto sobre el proceso de producción musical. El músico catalán sacó provecho y partida de este contexto. Como se apreciará en los capítulos siguientes, en los años treinta logró consolidar su nombre dentro del mundo de las bandas y orquestas de Estados Unidos. Luego, en los años cuarenta fue una figura relevante a nivel cinematográfico y, entre los años cincuenta y sesenta tuvo un espacio en el contexto europeo. A la par de estos periplos, realizó una amplia producción discográfica, así como presentaciones especiales en salones de bailes, casinos y teatros.

CAPÍTULO 5

LA PRODUCCIÓN DISCOGRÁFICA DE XAVIER CUGAT BAJO EL SELLO VÍCTOR (1933-1942)

5.0 Introducción

Xavier Cugat realizó su producción discográfica durante la expansión de la industria del disco, en una época de avance técnico, comercialización y reproducción del fonograma. Dentro de este marco, Cugat instauró un estilo musical, una manera de instrumentar y arreglar a partir de una música destinada a la práctica corporal del baile en espacios determinados, que construye el discurso de lo tropical y lo exótico en el imaginario del público estadounidense. Con base en estas relaciones, Cugat jugó un rol destacado como exponente de un repertorio, se involucró en el engranaje de la producción musical, en el cine y la radio. En el presente capítulo se expone la trayectoria discográfica de Cugat a raíz de su relación con el sello discográfico RCA Victor, a partir de aquí, se presenta una ruta de la producción musical de su trabajo.

5.1 Los discos de la RCA

En los años treinta las primeras etiquetas de los discos de Cugat están llenas de errores: nombres de composiciones y personas mal escritos, nombre de compositores que no existieron o cuyo tema estaba mal adjudicado. A lo largo del presente trabajo, se aclaran los datos confusos. Igualmente, y en especial en la música de origen latino, los términos de rumba, conga, danzón o ritmo afrocubano, son utilizados para designar indistintamente una pieza en la que se mantiene una clave de 2+3 o 3+2. En el caso de Cugat, solo entre finales de 1930 e inicio de 1940, estos detalles eran cuidados en las etiquetas. Esto obedeció a dos razones: la primera, una profesionalización en torno al trabajo final de la producción discográfica; en segundo lugar, Xavier Cugat había dejado de ser un desconocido, se había convertido en una celebridad internacional. Las etiquetas de Cugat son precisas a medida que el director catalán se consolida en el mundo del espectáculo.

Uno de los principales inconvenientes al momento de identificar a los reales protagonistas a nivel de composición musical fue el uso de pseudónimos. En su discografía Cugat utilizó el seudónimo de Albert de Bruc tanto en discos como en la participación en la banda sonora de algunas películas.[1] Se ha distinguido en dos casos, el uso del pseudónimo: en uno se usó para evitar represalias legales cuando el artista tenía un contrato con un sello discográfico y de pronto, realizaba la banda sonora de alguna película que auspiciaba la competencia; el segundo caso fue la americanización del

[1] Verbigracia: *The Yellow Rose of Texas* (1944) de Joseph Kane.

nombre que le da otro significado cultural al artista.[2] Xavier Cugat desde el inicio de su carrera mantuvo este nombre, el cual destaca su origen catalán y evoca a un individuo exótico.

En cuanto a la grabación, cada tema era realizado en varias tomas. El productor seleccionaba el mejor fonograma a nivel de calidad interpretativa y de audio; posteriormente, se hacía el máster y desde allí las copias que circularían en el mercado. En algunos casos, las grabaciones rechazadas se perdían en los depósitos o eran quemadas, algunas, de manera muy esporádica, circulan entre coleccionistas altamente especializados. En el presente trabajo, se realiza una aproximación a las grabaciones que circularon a nivel comercial de Cugat. Se sabe que el músico catalán hacía tres tomas de un mismo tema, que en cada una, modificaba la posición de los instrumentistas para obtener una mezcla óptima, en una época cuyo proceso de grabación era monoaural[3] y no existía la posibilidad de intervenir el fonograma en postproducción. Por otra parte, los ingenieros de sonido, figura decisiva en la toma de decisiones dentro del estudio, entraron con presencia a partir de los años treinta, justo el momento época en el cual Cugat comenzó a realizar sus producciones. Los ingenieros de sonido comenzaron una ardua lucha para reducir el ruido en todo el proceso de grabación con la finalidad de ofrecer un producto de calidad que gustase al público.[4]

Otro manera de grabar era usando tomas alternas que, pocas veces, se mencionan en los trabajos sobre discos, esto es el uso de dos máquinas de grabación simultáneas durante la sesión de grabación, estas se identificaban como 1 y 1A, 2 y 2A, etc.[5] La grabación era la misma en todos los aspectos. Es evidente que hubo cambios considerables debido a la recepción del sonido desde el ángulo que tenía el micrófono. El uso de dos máquinas grabadoras evitaba el riesgo de perder alguna toma para evitar repetirla. En el caso de Cugat, salvo contadas excepciones, la toma que se comercializaba era la primera, esto era el resultado de tener una agrupación que estaba activa en presentaciones en la radio, salones de baile y teatros. Como se explicará más adelante, al

[2] BOLIG, 2017: 6. Casos como "Albert Dominguez" en vez de Alberto Domínguez o "Lina Romay" en vez de Rosa Almirall, o "Rita Hayworth" en vez de Margarita Cansino, son estrategias para que el nombre se vincule a un producto artístico y funcione en un contexto más amplio.

[3] El sonido monoaural es previo a la era del sonido estéreo y consiste en la salida del sonido en un solo canal, debido a una única salida se carece de la sensación espacial característica del sonido estéreo. Cfr. SILMAN y EMMER, 2012: 9 - 18; WYATT y AMYES, 2005: 3-17.

[4] Este proceso se hizo común a lo largo de los años treinta siendo marcado en las etiquetas de los discos de la Victor indicando con un número -T1, por ejemplo- si la grabación original había sido modificada en el proceso de masterización. En BOLIG, 2017: 6-7.

[5] Ibíd.

abordar el trabajo de cantantes como Alice Corner o Bobby Capó, Xavier Cugat exponía el repertorio que iba a grabar en sus presentaciones en vivo, lo que permitía tener una agrupación que conocía la música antes de grabarla, esto ahorraba tiempo y dinero en ensayos y posibles pruebas fallidas.

La Victor asignó un color y un número para identificar las colecciones de sus producciones discográficas. Es así que las etiquetas rojas eran asignadas a los grandes intérpretes de la música clásica; las etiquetas azules a las producciones que eran un híbrido entre lo popular y lo clásico y las etiquetas negras, justo en las que saldría la producción discográfica de Cugat, fueron asignadas a la música popular en toda su diversidad de estilos: foxtrot, rumba, boleros, canciones populares, entre otras.

Las etiquetas negras partirían desde el número de catálogo 16000 y formarían una serie continua hasta llegar al 27999, entran en estos números una gran cantidad de grabaciones de música popular de distintas procedencias geográficas. En el caso de Cugat su producción discográfica aparece desde el número 24387 en 1933 hasta el número 27973 en 1942, año en que no tenía relación con Victor y tenía dos años grabando para el sello Columbia. Con este último grabó desde 1940 desde el número 35789 hasta el 39059 en 1950 cuando la era del disco de 78 rpm estaba llegando a su fin, pese a ello, en 1945 produjo grabaciones para Decca en grabaciones memorables como su trabajo con Bing Crosby.

La música que grabó Xavier Cugat se adaptó a la creciente demanda de música comercial desarrollada a partir del modelo industrial que crearon las corporaciones discográficas. Los soneros cubanos que entre los años veinte y treinta habían desarrollado su carrera como rumberos, debido a esta presión conformaron grupos con su propio color instrumental, vocal y estilístico.[6] La aceptación por parte de ejecutantes de ritmos afrocubanos como soneros pero no como rumberos parecía tener una importante interpretación respecto a los dos géneros, los cuales más allá de la reconciliación musical de las experiencias como músicos, estaban sometidos a la constante presión comercial del mercado.[7]

[6] Por ejemplo, Ignacio Piñeiro (1888-1969) inició su trayectoria como bajista y vocalista del Sexteto Occidente junto con la cantante María Teresa Vera (1895-1965) y con luego fundaría el Septeto Nacional. Es menos conocida su faceta como ejecutante de clave en ensambles de rumba como El Timbre de Oro y Los Roncos, con quienes grabó de forma comercial (MOORE, 1995:181).

[7] Ejemplo de estos son las composiciones *Rumba blanca* y *La rumbita* de Armando Oréfiche con la Lecuona Cuban Boys. Diciendo referencias verbales entorno al guaguancó y otras formas de la rumba es virtualmente inexistente en las primeras grabaciones de los soneros afrocaribeños de los años veinte y treinta, pero comienzan aparecer de forma abrumadora en grabaciones de los años cuarenta como Machito, Arsenio Rodríguez y Benny Moré. Cfr. MOORE, 1995: 181.

El *crash* de la bolsa de valores de Wall Street en 1929 impactó directamente en el consumo de discos a principios de los años treinta (Tabla 2). A raíz de la crisis financiera hubo un declive muy fuerte en la venta de discos. Es justo en 1933, año de la primera aparición de Cugat, cuando comienza a subir gradualmente la venta de discos; para 1936 subirían a 8.6 millones de dólares.[8]

Año	Cifra en millones de dólares
1930	46.2
1931	17.6
1932	11
1933	5.5

Tabla 11. Ventas de discos en Estados Unidos entre 1930 y 1933.[9]

El catálogo de Xavier Cugat inició en 1933 con temas de rumba y tango. En Estados Unidos se escuchaban estos ritmos y las compañías discográficas homogenizan los géneros con la finalidad de constituir un mercado estable. La industria discográfica captó lo tropical como parte de su catálogo junto a géneros como el foxtrot, el charlestón, la balada y los musicales de Broadway. Sin embargo, lo tropical tenía unos rasgos que lo hacían inequívoco y que son esenciales en la configuración de un imaginario cultural.

5.2 Las primeras grabaciones de Cugat

El 15 de agosto de 1933 Cugat grabó en Nueva York los primeros seis temas de su trayectoria profesional discográfica para el sello Victor.[10] Sin embargo, los primeros discos salieron al mercado en el último trimestre de 1933 compilados en *Caminito* y *Dusk*[11]y *My Shawl* y *Silencio.*[12] Los géneros abordados en estas primeras producciones discográficas fueron el tango, el bolero y la rumba. No es descabellado que el más importante representante de la música tropical haya comenzado con el tango. El tango estaba de moda y era un género que en su momento era más popular que la rumba.

[8] La música clásica halla su repunte en la venta de grabaciones de Arturo Toscanini, mientras que en la música popular destacan Bing Crosby y las orquestas de Jack Kapp, Jimmy Dorsey y Louis Armstrong. Ibíd.: 613-614.
[9] HOFFMAN, 2004: 612.
[10] Dichas grabaciones fueron: *Caminito, Dusk, Gypsy Airs, My Shawl, Silencio* y *En el rancho grande.*
[11] Victor 24387, (1933).
[12] Victor 24508, (1933).

5.2.1 El tango en Cugat: incorporación de lo exótico en su discurso tropical

A lo largo de la producción discográfica de Cugat, el tango tuvo un rol preponderante, en primer lugar, por la popularidad que había en Nueva York, como parte de la representación del exotismo latinoamericano; en segundo lugar, era un repertorio que Cugat conocía muy bien. Además, el mundo del espectáculo había asimilado el tango y la figura de Rodolfo Valentino, conocido del músico catalán, había sido clave en esta conjunción.

En el campo discográfico, desde los años veinte la RCA Victor había invertido tiempo y dinero en grabar agrupaciones a lo largo de América Latina, la búsqueda de repertorio era una apuesta para expandir el catálogo de discos y, en consecuencia, incrementar las ventas. En este sentido, la producción de tangos en la Argentina y Uruguay habían conseguido un flujo de intercambio comercial con el resto del mundo, con especial énfasis en Nueva York, ciudad en la estaban las sedes de las compañías discográficas y en donde algunas agrupaciones comenzaron a realizar presentaciones de manera ordinaria, así como algunos salones de baile ofrecían tardes de tango, que constituían sesiones educativas para aprender el baile.[13]

En este sentido, el tango comenzó un periplo a lo largo de las distintas clases sociales; además, se incorporó en la radiodifusión de la Gran Manzana y comenzó a formar parte de algunos musicales de Broadway. Al respecto, los compositores del Tin Pan Alley no tardaron en crear nuevos tangos con sus características peculiares. Por ejemplo, en 1915 "I Love My Tango With My Tea" de Gus Kahn y Van Alstyne, formaba parte del musical *Pretty Baby*. A partir de allí, la elaboración de lo exótico se creó desde la representación de un elemento foráneo que, bajo determinados argumentos, se modificó y asimiló a apartir de aspectos de producción y recepción, de esta manera, se condicionaba la visión que se tendría de la música y que se comprenderá como lo "exótico".[14]

La construcción del tango como exótico ha sufrido las mismas imposiciones culturales sometida a lo largo de la cultura occidental. El tango es representado a partir de una construcción en la cual, la imposición de modelos y estereotipos, están de antemano acondicionados por esquemas preestablecidos desde el diseño, la producción y distribución del mismo.

[13] PUJOL, 2016.
[14] FURIA y LASSER, 2006: 15-16.

Por ejemplo, el tango en el repertorio de Cugat no tenía rasgos tropicales; si bien, el género estuvo en boga en América Latina y era parte del repertorio de numerosas orquestas y bandas, en la región del Caribe se difundía y consumía, siendo la región austral del continente americano el territorio de creación y producción. De hecho, cuando las agrupaciones afrocaribeños comienzan a ser habituales en Estados Unidos, el tango ya poseía relevancia dentro del mercado discográfico mundial; además, era cultivado y explotado a lo largo de la industria cinematográfica de la época.[15]

Entre los años veinte y treinta del siglo XX se había establecido el tango como género, el tratamiento melódico y armónico sería referencia para las nuevas generaciones de músicos. Es el período donde las agrupaciones tangueras están conformadas por violines y contrabajo, el piano posee un rol de acompañamiento y se agregan dos bandoneones.[16] Este período es denominado por Salton como la época de oro del tango: la música estaba presente en los hogares y salones de baile y converge con la conformación de las orquestas típicas que asimilan este repertorio. Es la época de las agrupaciones de Anibal Troilo, Osvaldo Pugliese o Juan D'Arienzo.[17]

El tango en Estados Unidos fue ampliamente difundido en un principio en los salones de baile destinados a este género. En diversas calles de Nueva York el tango había revolucionado los contextos sociales en donde se presentaba. Era tal la popularidad de este género que incluso se recomendaba para curar males corporales y diversas dolencias, como una especie de "músicoterapia" de la época. El tango había salido gradualmente de los arrabales porteños y se había afianzado en la Gran Manzana escapando de su presunto destino de música marginal. Rápidamente el tango se fue convirtiendo en el género de moda difundiéndose a través de la radio y las producciones discográficas. Para el público norteamericano de la época, la industria musical estaba presentando un panorama musical en el cual convivían el tango, el maxixe y el ragtime.[18] Era una época en la cual los sonidos

[15] Los orígenes del tango, al igual que en otros géneros no están claramente establecidos. Sin embargo, existe una disputa en la cual se asigna su origen a la Argentina o el Uruguay. Al respecto, Salton (2010: 237) considera que su creación y desarrollo converge en las capitales de ambas naciones: Buenos Aires y Montevideo, respectivamente, siendo el Río de la Plata el sitio geográfico de confluencia del tango. Es presumible, que dicha determinación por parte de Salton se deba, quizás, al hecho de narrar la historia del origen del tango evitando caer en las innumerables disputas que este género ha traído consigo cuando de develar su origen se trata. Sin embargo, y con intereses afines del presente capítulo, Salton considera que el tango "es un género híbrido" (Ob. Cit. 32).

[16] SALTON, 2010: 240.

[17] Ibíd.: 241.

[18] El ragtime y el tango se asimilaron al repertorio del *Tin Pan Alley*. Expresa Roberts que se usaban términos como "ragtime tangos" o "tango rag" para asociar los dos estilos generándose partituras y grabaciones en los cuales se hacía el énfasis en lo latino, en diversos temas era indudable la presencia del

latinos estaban literalmente en el ambiente. Además, en 1920 Osvaldo Fresedo, Tito Roccatagliata y Agesilao Ferrazzano conforman la orquesta Típica Select para grabar tangos para la RCA Victor; igualmente, Juan Carlos Cobián había grabado en 1927 *A pan y agua* con un ensamble de músicos reunidos para la ocasión.[19]

Los principales rasgos de estos tangos son las "melodías sencillas con ritmo todavía muy emparentado con la habanera y muy marcado en dos tiempos, (con) letrillas siempre picarescas".[20] El ritmo de la habanera, había sido sin lugar a dudas, una célula rítmica que permitió la hibridación con otros ritmos a partir de los años veinte. En ambos casos, tanto en el Caribe como en América del Sur, influyó la conformación instrumental, las tradiciones de la música oral y los dispositivos culturales del momento, con resultados y desarrollo distintos en cada región. El tango se consumió en la sociedad a través de los salones de baile y cafés del Nueva York de los años veinte y luego al repertorio de las orquestas de baile.[21]

Las primeras grabaciones de Cugat se constituyen por tangos con un ligero matiz tropical. El tango se conocía a través de la conjunción de la radio y el disco con influencias musicales directas de la habanera y de la milonga. Hacia 1910 este género se internacionaliza y comenzó un recorrido internacional gracias a las grabaciones de Francisco Canaro y Carlos Gardel.[22]

5.2.2 El bolero

El bolero se consolidó junto al desarrollo de la industria discográfica. El elemento vocal acentuó los rasgos de una presunta "panamericanidad". La línea melódica confiada a la voz destaca por el texto en castellano, siendo aprovechado en la conformación de los distintos conjuntos de boleros el tratamiento de una armonía compleja que, a pesar de ello, se consolida también por su plantilla instrumental de pocos integrantes, lo que permite que la producción musical sea más económica y expedita en comparación con una banda. Igualmente, en México después de los años treinta y al mismo tiempo con la consolidación de la industria fílmica mexicana, el bolero tuvo una plataforma de difusión

ritmo de habanera que confluía con estos géneros acercándolos cada vez más a un sonido propiamente latino Cfr. ROBERTS, 1979: 46-47.
[19] KOHAN, 2019: 40.
[20] SALTON, 2010: 239.
[21] ROBERTS, 1979: 53; LIZÁRRAGA, 2017.
[22] ROBERTS, 1979: 15-16. CAÑARDO: 2017.

en América Latina ayudando a consolidar la figura de estrellas del género como Agustín Lara o el Trío Los Panchos.[23]

El bolero convivió con éxito junto al repertorio de las grandes bandas, con la diferencia de que el impacto en Estados Unidos y Europa no fue comparable con la apreciación que tuvo en Latinoamérica, especialmente porque el texto es el eje central de la composición. Cuando el bolero aparece en los salones, las voces de carácter lírico como la del tenor Pedro Vargas,[24] irán desapareciendo para dar paso a cantantes populares que usan el micrófono para su expresión vocal.[25]

Como forma de expresión de la canción urbana el bolero se transformó en un género representativo de una identidad regional en América Latina.[26] Esto se debió a la facilidad de grabar conjuntos en estudios pequeños: un trío o un ensamble de violines, piano, bandoneón y bajo ocupan menos espacio que una banda de vientos o una orquesta sinfónica; en segunda instancia, el tango y el bolero traen de suyo el idioma castellano como una lengua común a todo un continente.[27] Ambos géneros tendrán como circuitos casi permanentes las capitales de América Latina y en especial las ciudades portuarias como Veracruz, La Habana, Santiago de Chile, Buenos Aires, Cartagena, San Juan y Guayaquil; fomenta esto la difusión de artistas e intérpretes latinoamericanos generando un verdadero circuito de presentaciones en vivo.[28]

5.2.3 La rumba y la conga

El son y la rumba son dos géneros de la música afrocaribeña que se incorporaron al repertorio de las bandas a partir de los años treinta. Estas formas de origen rural incluyeron patrones rítmicos en el cual el bajo anticipado y las modificaciones del ritmo de tango a través de síncopas y acentos, generaron estructuras musicales de carácter polirrítmico; la conexión entre la línea melódica y el acompañamiento se conectó a través del tratamiento armónico.[29] La música se complejiza, pero aunado a ello, los ritmos

[23] QUINTERO RIVERA, 2007: 86. Para un estudio a profundidad del bolero, véase: ÉVORA, 2001. Dos textos que abordan el tema con bases teóricas bien sustentadas son los trabajos de SANTAMARÍA DELGADO, 2006 y 2014.
[24] Pedro Vargas Mata (1906-1989), cantante mexicano de formación académica quien rápidamente anexó a su repertorio lírico géneros como el bolero y el tango, fue un importante intérprete de la música compuesta por Agustín Lara.
[25] GONZÁLEZ, 2010: 207.
[26] QUINTERO RIVERA, 2007: 86.
[27] ROBERTS, 1979: 23.
[28] QUINTERO RIVERA, 2007: 86.
[29] ROBERTS, 1979: 6-7.

tropicales se fijan en el soporte de la grabación. El gusto del público se definirá por una música elaborada con tintes de carácter comercial,[30] la cual posee como característica una armonía basada en la progresión de tónica, subdominante y dominante, al igual que su forma y sus texturas musicales. Los usos de los textos son llanos y rimados en aquellas composiciones en donde la voz es esencial. En la música de las grandes bandas se produjo un proceso de complejidad armónica a través de acordes de sustitución y uso de acordes con notas extendidas de séptima y novenas.[31]

La comercialización de la rumba se produce en el seno de las revistas musicales que se ofrecían en la isla de Cuba alrededor de los años veinte y treinta del siglo pasado, ambientes que fueron frecuentados por Xavier Cugat en su juventud. La cantidad de turistas norteamericanos que visitaban la isla era considerable en una época, en la que además, hubo un éxodo masivo de puertorriqueños, cubanos y dominicanos hacia México y Estados Unidos.[32] La creciente comercialización de la música tropical en los Estados Unidos hizo que la rumba sufriese modificaciones para adecuarse a los estándares comerciales de la época. Son estos cambios la apropiación de la rumba como música de salón adaptada por arreglistas y compositores de formación académica.[33]

El desarrollo cinematográfico y en especial un género nacido de la industria del cine mexicano como lo fue el cine de rumberas, ayudó a consolidar una imagen internacional de esta música. Mientras el son fue la fuente de la música popular cubana a principios del siglo XX, fue la rumba el continuo sustento de la música tropical hecha por Cugat.[34]

La rumba tiene una connotación particular en torno a la presencia escénica en cabarets y teatros de la cual Cugat sacó harto provecho; asimismo, la presencia de la voz se definió como un elemento primordial en la composición y arreglo instrumental que simplificó la percusión. En este sentido Eli afirma que:

> Aunque muchas orquestas ya habían incorporado a su formato instrumentos como las tumbadoras o las claves, las maracas y el güiro con la intención de destacar el ”ambiente tropical

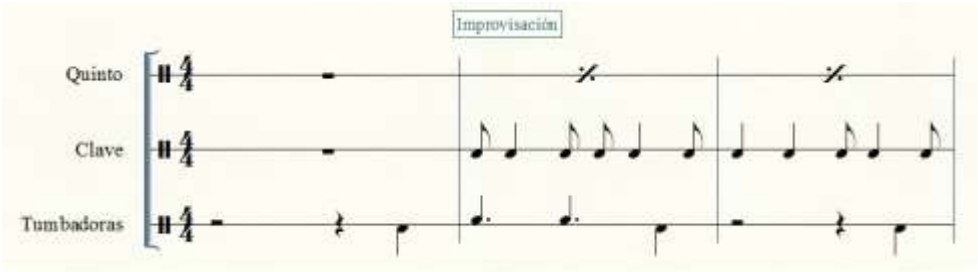
[30] Mucho de estos músicos comenzaron su carrera como los tradicionales rumberos, pero más tarde, formaron grupos de son en repuesta a la demanda comercial y al incremento en el interés de la demanda de este género a nivel comercial (MOORE, 1995:181).
[31] MOORE, 2012: 143.
[32] MOORE, 1995: 173.
[33] Ibíd.: 169.
[34] MOORE, 1995: 168; ESTIVAL: 1996, 208; CROOK, 1982: 92; PÉREZ VALERO, 2017; WAXER, 1994: 144.

> y afrocubano" asociado a estos géneros, el texto y el resto de la estructura musical se concibieron como un nuevo modelo de pieza vocal instrumental.[35]

En base a esto, la polirritmia característica de la rumba se hizo menos compleja para beneficiarse de un producto de consumo comercial en el cual se simplificaron los patrones rítmicos. En el caso de la rumba como género de salón se estableció la repetición del bajo ostinato desde el cual se elaboran variaciones sobre esta figuración y le otorga unidad a la composición.

La rumba es una atmósfera festiva con todos los componentes eróticos que le caracterizan.[36] En este sentido, Eli afirma que la rumba "fue llevada de sus escenarios originarios a escenarios sofisticados, y con el ascenso vertiginoso de la mujer a través de distintas modalidades del teatro, los centros nocturnos y posteriormente el cine",[37] aspecto que conocía Cugat en el ámbito comercial. La rumba es una composición musical de carácter coreográfico que presenta un canto antifonal que se acompaña por tres tipos de instrumentos de percusión: la conga, la clave y la tumbadora. La clave es esencial como pedal rítmico en las distintas secciones. De acuerdo a Crook, en las tumbadoras y la clave suele mantenerse un patrón rítmico sincopado mientras el quinto, tambor de conga pequeño y de altura aguda, improvisa. Es en la improvisación donde el intérprete suele hacer gala de su nivel técnico y creatividad en la variedad de ritmos (Ej. Mus. 1).[38]

[35] ELI, 2009: 36-37.
[36] CARPENTIER, 1985: 247.
[37] ELI, 2009: 35.
[38] A nivel de construcción formal la rumba posee dos secciones claramente contrastantes a la manera de pregunta-respuesta, de esta manera se alterna la voz principal con el coro, este último repite frases sobre las cuales la voz principal improvisa. El número de compases sobre el cual el coro repite el verso varía entre dos, cuatro y hasta ocho compases. En el guaguancó y el yambé aparecen al inicio una pequeña sección conocida en el ámbito popular como "la diana", melódicamente el rango del intérprete abarca la octava y presenta de forma descendente el material melódico sobre el cual se construirá las siguientes secciones. La armonización es simple con duplicaciones homofónicas. Debido a la insistencia de describir los elementos que causan la hibridación de la rumba de acuerdo a estudios como Carpentier (1988), Estival (1996) o Eli (2009), es complicado establecer un rasgo estilístico fijo de la rumba. En esta línea, Estival es quien presenta dos rasgos distintivos a considerar: primero que nada, la métrica del compás se basa en un periodo de dos compases en el guaguancó y en el yambú. En el caso del columbia serían dos compases ternarios. Segundo, la polirritmia no es más que la superposición de cinco elementos: a) la clave, b) los catá o palitos, c) la tumbadora, d) el tres-dos o cajón de tamaño mediano y f) denominado como 'el quinto', un cajón mucho más pequeño. AUSTERLITZ: 1998; ESTIVAL, 1996: 207; CROOK: 1982.



Ejemplo musical 1. Patrones de percusión del yambé y el guaguancó.[39]

En la rumba existen diversas variaciones rítmicas que otorgan una sensación de variedad de ritmos pero que mantienen una misma génesis en su motivo inicial.[40] Al respecto, Crook considera que las variaciones más frecuentes ocurren en tres niveles de subdivisión rítmica. El primero, en divisiones simples o binarias; el segundo, en divisiones de tresillo o irregulares; y el tercero, en subdivisiones irregulares de quintillo y septillo.[41]

Armónicamente, la rumba está construida sobre la relación de acordes entre la tónica y la dominante, relación característica en la música popular. Sin embargo, en el modo menor es posible conseguir que el sexto y séptimo grado de la escala se encuentren alterados, donde por lo general, el séptimo grado ascendente es el más común, formando una escala mayor armónica. Por su carácter de danza y el contenido social que posee, la rumba es considerada un híbrido de la música tropical al integrar elementos africanos ancestrales rituales y el tratamiento melódico, armónico y formal de la tradición centroeuropea.[42]

La mayor parte del repertorio que grabó Xavier Cugat en el período del presente estudio se concentró en la rumba con sus distintas variantes, haciendo gala de la habilidad de intérpretes y arreglistas para mezclar elementos afrocaribeños con orquestaciones de banda con swing y jazz. A lo largo de cada apartado, se describe los principales rasgos

[39] CROOK, 1982: 99.
[40] En el caso de los subgéneros que constituyen la rumba se aprecian las siguientes variantes: el guaguancó tiene un bajo ostinato sincopado y la tumbadora refuerza el movimiento del bajo; en cuanto al empleo del material melódico se usan escalas heptatónicas construidas en ambos modos. El yambú es lento y está en compás ternario. El columbia surgió en asentamientos rurales de los grupos bantú. Actualmente se mantiene como un baile folklórico y a nivel de danza el hombre dialoga con un quinto valiéndose de todos los recursos acrobáticos y posibles de improvisación. Cfr. ESTIVAL, 1996: 208; CROOK, 1982: 94-95; DANIEL, 1995.
[41] CROOK, 1982:102.
[42] CROOK, 1982: 95. Desde otra perspectiva, DANIEL (1995:134) basándose en un estudio de carácter etnográfico, determina que giros melódicos y rítmicos que están presentes dentro de un contexto religioso son tomados y trasladados a la rumba. Sin embargo, ALÉN RODRÍGUEZ (1999: 316) considera que este elemento está asimilado desde hace mucho tiempo entre lo ritual y lo popular.

que dieron paso al estilo de Cugat. Para junio de 1933, Xavier Cugat estaba en la lista de los directores de bandas de Estados Unidos.[43]

5.3 Del sonido opaco al espacio textural (1933 - 1935)

Las primeras grabaciones de Cugat se realizaron en los estudios de la compañía Victor en Nueva York. El proceso de producción consistía en grabar en vivo a todos los músicos y cantantes al mismo tiempo. No existía una mesa de mezcla, la ecualización y el balance se obtenían a partir de la distribución de los músicos dentro del estudio de grabación. Es por ello que las grabaciones de Cugat suenan tan distintas desde 1933 hasta 1940, no sólo está sometido a las vicisitudes del cambio de músicos, sino a las posibilidades acústicas, cambio de microfonía y técnicas de grabación.

Para lograr en el fonograma la sensación de tener a la orquesta en vivo los ingenieros dedicaron tiempo al estudio y uso de la reverberación como parte de la estética de la grabación. La reverberación es el elemento fundamental del archivo fonográfico desde sus orígenes y consiste en la búsqueda de una ubicación del micrófono de manera tal que capte el ambiente que circunda a la fuente sonora.[44] La reverberación es un rasgo distintivo del espacio de grabación así como el eco que se genera al grabar la voz.[45]

Las características de la reverberación en las primeras grabaciones de Cugat estuvieron marcadas por las condiciones que imperaban en ese período, "ya que durante las décadas de los 30 y 40 la captación de la *reverb* de la sala afectaba al rendimiento de las máquinas de reproducción de discos, hecho que condiciona que las grabaciones durante este periodo se caractericen por un ambiente 'seco'".[46] La reverberación como efecto, es decir, como parte del proceso de postproducción y mezcla, se convirtió en elemento fundamental de la grabación sonora desde mediados de los años cuarenta en los Estados Unidos, siendo dosificado y aplicado de acuerdo al criterio del ingeniero o del productor que tenían el poder y "capacidad de controlar la cantidad de reverberación y activar o desactivar el efecto a su voluntad constituyendo un gran avance en la historia de la producción".[47] De hecho, "el diseño acústico [de los estudios de grabación] terminará

[43] "Bands and Orchestras". *Variety*, 27 de junio de 1933 (Vol. 111, N° 3, p. 27).
[44] GIBSON, 2005: 133.
[45] Por ejemplo, Moore asegura que parte de las cualidades vocales de Presley se consiguieron cuando antes de la era estéreo era práctica común separar el dispositivo de grabación del espacio acústico en donde se generaba la música. Cfr. MOORE, 2012: 133.
[46] JUAN DE DIOS CUARTAS, 2016A: 372.
[47] Esto permitía crear ambientes amplios de manera artificial, crear sonoridades complejas y profundidad de grandes espacios en el resultado final, cuando en realidad la grabación era hecha en un espacio reducido.

por estandarizarse en los estudios de grabación y los paneles de acústica variable terminarán siendo un recurso habitual en los estudios dedicados a la producción musical de todo el mundo".[48]

A continuación, se expone cada una de las grabaciones de Cugat y se propone un análisis musicológico de la producción musical. Cada fonograma tiene tres aspectos esenciales: la letra, en aquellos repertorios con voz; la música, constituido por la composición y el arreglo; y los aspectos en sí mismos de la grabación como la mezcla, timbre, reverberación.[49] En algunos fonogramas un aspecto resalta más que otros y se explicará en su debido momento cada caso a destacar.

La grabación de *Caminito* y *Dusk*[50] se realizó en el estudio n° 2 de la compañía Victor en Nueva York. La grabación constaba de la siguiente plantilla instrumental:

Cantidad	Instrumento
2	Violines
1	Bajo
1	Clarinete
2	Guitarras
2	Pianos
1	Acordeón
1	Percusión menor
1	Marimba

Tabla 12. Instrumentación en las primeras grabaciones de Cugat.[51]

Cugat repite el esquema de muchos artistas en sus debuts discográficos: el uso de temas conocidos por el público. El tema de Juan de Dios Filiberto[52] había sido grabado para el sello Odeón por Carlos Gardel, pero se popularizó en la voz de Ignacio Corsini.[53] La versión de Cugat tiene un tratamiento instrumental refinado, le imprime el sonido de los

[48] JUAN DE DIOS CUARTAS, 2016A: 137-138.
[49] MOYLAN, 2020.
[50] Victor 24387, (1933).
[51] "Victor matrix BS-77483. Caminito / Carmen Castillo; Xavier Cugat Waldorf-Astoria Orchestra". Consulta: marzo 9, 2018.
[52] Nacido como Oscar Juan de Dios Filiberti (1885 – 1964).
[53] Andrea Ignazio Corsini, 1891-1967. De origen italiano, sería una figura de trayectoria en el mundo radial de la época en especial por la interpretación de milongas y tangos.

años treinta y que se explica más adelante. Destaca el tratamiento formal en dos grandes secciones, la primera de carácter instrumental expone el tema a través del uso del acordeón y de los violines, y el piano y el acordeón le imprimen un recuerdo sonoro del estilo. La segunda parte del tema aparece la voz de Carmen Castillo, para el momento segunda esposa de Xavier Cugat y quien estuvo junto al músico catalán en el recorrido discográfico de sus primeros años.[54]

La voz de Carmen Castillo destaca por su ligero rubato y su color. En el repertorio de tango de las producciones de Cugat destaca esta soprano en temas como *Caminito* y *Silencio*. Es significativa su interpretación del tema *Amor amor*, y de la canción de cuna *Duerme*. Como todas las intérpretes estudiadas en el presente trabajo, Carmen Castillo[55] aborda los distintos géneros tropicales destacando también en el bolero-rumba y la canción mexicana.

Quien canta deja una huella indeleble en el fonograma. Las articulaciones, chasquido de labios, pronunciación de ciertas vocales o consonantes determinan el estilo y la identidad de un cantante.[56] Los rasgos identitarios se encuentran marcados en sus palabras y su acento. Más allá del significado de las palabras, los aspectos de la entonación de la voz, el idioma, las inflexiones, el timbre, son elementos representativos de una nacionalidad, de un territorio, una cultura y una etnia.[57] La voz es representativa de identidades nacionales, delinea aspectos culturales y permite la incorporación de taxonomías de análisis estilístico en torno a la música popular.[58]

El cantante conecta con el lado emocional del escucha, genera empatía entre la canción y el espectador. Esta postura es asumida por el oyente condicionado a sus emociones y a sus propias experiencias. En el caso de la música latina, los textos tienden a ser graciosos o entretenidos, en algunos temas el texto funge como excusa para generar un sentido melódico y rítmico que afiance el significado de la música. Sin embargo, lo latino está en la voz, en su color y sello, rasgos inequívocos, esenciales en la configuración del imaginario cultural.

---

[54] Para Cugat, cada matrimonio significó mucho en su carrera. Se casó con Rita Montaner (1918-1920), Carmen Castillo (1929-1946), Lorraine Allen (1947-1952), Abbe Lane (1952-1963) y Charo Baeza (1966-1970).

[55] Carmen Castillo pasó a la historia del cine como la voz de Dolores del Río cuando cantaba.

[56] Cfr.TARASTI, 2002: 174; MOORE, 2012: 145.

[57] TARASTI, 2002: 168; ARÁUJO DUARTE, 1999: 104.

[58] Cfr. El capítulo 3 del presente trabajo, en especial el apartado 3.10 El cantante en la producción musical de Cugat.

En la producción discográfica se mezcla lo instrumental con lo vocal. Esta conjunción no es gratuita porque Carmen Castillo canta en español y, por ende, tiene una alta carga cultural y geográfica que productores y arregladores adaptaron gradualmente en la música tropical. Igualmente, el hecho de que Cugat inicie con un tema conocido y un tema original, es parte de las estrategias de mercadeo que utilizaban las grandes corporaciones de la música.

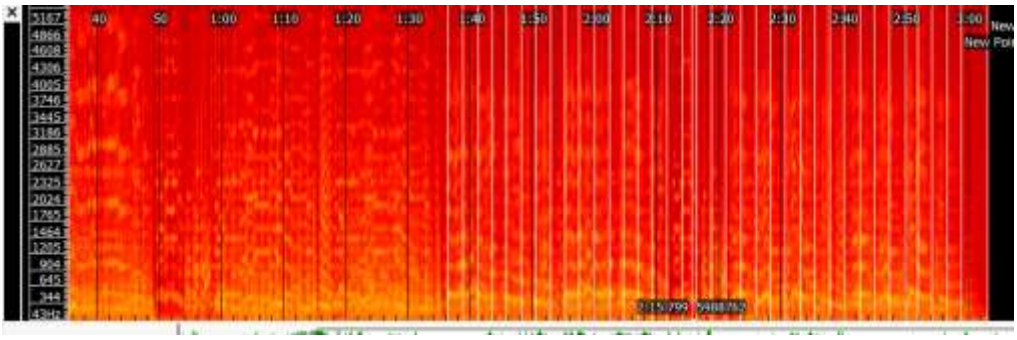


Gráfico 7. Espectrograma de la voz de Carmen Castillo en *Caminito* (1933).[59]

En el gráfico 3 se presenta el espectrograma con la voz de Castillo en *Caminito*, la línea amarilla que destaca entre los 344 y 645 hz pertenecen a la cantante, en la parte superior los números representan los minutos y segundos de la canción, y las líneas blancas representan las barras de compases medidos en 4/4. Lo primero que destaca es la escasa presencia de rubato en la grabación, se aprecia una interpretación *a tempo*, es decir, va junto con el acompañamiento orquestal.[60] Las líneas horizontales en blanco (barras de compás) denotan la continuidad de la articulación de la cantante. El poco rubato que realiza Castillo es producido dentro de las notas del compás y en segmentos muy excepcionales como en las anacrusas. Por ejemplo, en el intenso tono de amarillo en la voz de Castillo: destaca por encima del conjunto orquestal, haciendo que el sonido de su voz llegue a niveles de saturación. Es una grabación antigua, no hay duda de que la cantante se situó en primer plano en el micrófono, dando la espalda al resto de la disposición instrumental. En el gráfico 4 se destaca el vibrato de la intérprete, que es exagerado, visualmente se señala dentro del recuadro blanco la voz de la cantante. Su

[59] Elaboración propia a partir del software *Sonic Visualizer*. Fuente: BDH: DS/14586/5.

[60] El espectrograma es una representación gráfica del sonido de carácter tridimensional. El eje X representa la duración en tiempo del sonido, el eje de la Y la altura en frecuencia (hertz), la Z correponde al nivel de profundidad, el sonido es representado con mayor o menor cantidad de brillo en imágenes a color o tono en imágenes en blanco y negro. Esto ha sido explicado en el capítulo 3. Veáse 3.8 Análisis tímbrico de la grabación.

vibrato es continuo y largo, aspecto característico en Castillo durante este período con Cugat que, sin embargo, modificará en los casos que se presentan, adecuando su voz al estilo del repertorio.[61]

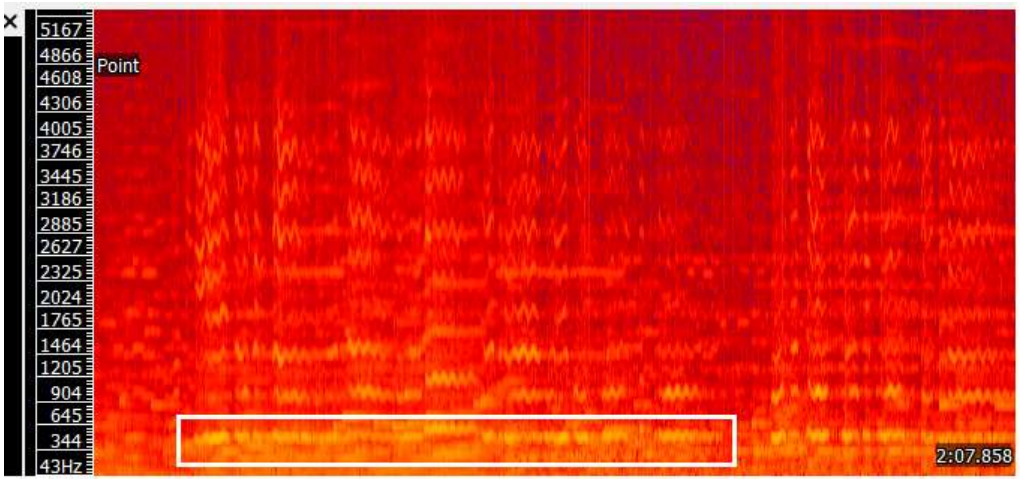


Grafico 8. Espectrograma del vibrato de Carmen Castillo en *Dusk* (1933).[62]

Con el tema *Dusk* aparece el Xavier Cugat compositor. Subtitulado *Rain in Spain* y titulado en español como *Atardecer*, es un tango escrito a la manera tradicional con dos secciones y en el cual destacan largas líneas melódicas en el acordeón o el violín. La marimba complementa las armonías del piano y refuerza el sentido latino de la música. Igualmente, el hecho de que Cugat inicie con un tema conocido y otro original, es parte de las estrategias de mercadeo que desde el inicio de la era discográfica utilizaban las grandes corporaciones de la música. Al tener el disco de 78 rpm dos lados, era necesario garantizar la venta del álbum, aunque fuese sólo gracias al éxito de una canción, es por ello que en los discos de Cugat de este período se intercala un lado vocal y otro instrumental, salvo excepciones de artistas muy puntuales que aparecen en los dos fonogramas.

A través de estas producciones se ilustra la sonoridad de las primeras grabaciones de Cugat de los años treinta: los instrumentos de cuerda tienen presencia, la voz de Carmen Castillo es estridente en el registro agudo pero mantiene calidez a lo largo de la

[61] Además de evaluar aspectos de timbre y de cualidades en una grabación, el espectrograma funciona muy bien para analizar aspectos interpretativos particulares como rubato, *tempi*, *glissandi*, vibrato, afinación y portamento; de hecho, el origen del software fue para el análisis de la praxis interpretativa, en los últimos años es una herramienta para la musicología en/para la producción musical. Cfr. JUAN DE DIOS CUARTAS, HERRADÓN CUETO, ESPIGA MENDEZ y LLORENS MARTIN (2019): 16-22.
[62] Elaboración propia a partir del software *Sonic Visualizer*. Fuente: BDH: DS/14586/5.

grabación cuando está en el registro medio, y se aprecia que el espacio de grabación es mediano gracias a la reverberación. Se intuye la presencia de un bajo que no es claro en la grabación, el bajista estaba alejado del micrófono y la decisión final de la producción recayó en destacar la capa armónica y la voz de Castillo. En resumen, la grabación no tiene una buena distribución de los instrumentos cuando suenan en conjunto, esto es el resultado de la ausencia de graves y desequilibrio en el ensamble instrumental, en algunos momentos de la grabación todo suena en una sola masa, es una frecuencia baja en los instrumentos graves y medios.

El segundo disco contiene los temas *My Shawl* y *Silencio.*[63] En el primero Xavier Cugat elabora una rumba que evoca los rasgos estilísticos de Don Azpiazú y Eric Madriguera, ya se perfila el color instrumental que preferirá Cugat en esta época: uso de violines, distribución de segmentos melódicos en el clarinete con un contracanto expuesto en la trompeta con sordina. El uso del acordeón, entre lánguido y oscuro, le imprime una atmósfera particular a la pieza, la composición es de forma bipartita y se acerca a un danzón. Cugat se sentía cómodo con esta composición pues en los años sucesivos la versionó varias veces.

La decisión de incorporar el tema *Silencio* del puertorriqueño Rafael Hernández[64] obedece a dos aspectos claves de la época. El primero, el bolero como género se estaba consolidando dentro del mercado radial de México, Cuba y dentro de la comunidad latina de Nueva York; igualmente, comenzaba la expansión del género a través del resto del Caribe y América Latina. Segundo, involucraría la presencia vocal de Carmen Castillo, quien hace una versión que evoca a una nana. En esta segunda producción discográfica Cugat mantiene el esquema de la primera: el uso de un tema instrumental por un lado y, por el otro, un tema vocal y, a diferencia de la primera producción que salió al mercado cuyos dos temas eran un tango. En este caso, serán dos géneros de profunda raíz tropical pero sumamente contrastantes como la rumba y el bolero.

A lo largo del año de 1934 las condiciones de la orquesta de Cugat sufrió cambios graduales impulsados desde la Federación Americana de Músicos, que estableció normas para la contratación de músicos que hacían vida en las revistas musicales, salones de baile y en la radio. Al respecto, las actividades dentro del estudio de grabación no estaban normadas. En un principio se buscó regularizar a los músicos

[63] Victor 24508, (1933). Fuente: FIUL-FIDA024036.00001

[64] Rafael Hernández Marín (1892-1965) fue intérprete y compositor de boleros en Cuba y México, logró fama con temas como *Perfume de gardenias, Lamento borincano*, entre otros.

para que tuviesen licencia para ejercer; a partir de allí se planteó establecer un control sobre las horas de trabajo para evitar la explotación de horas extras.[65] Se regularon las actividades de las agrupaciones; sin embargo, tal como aparecerá en el año de 1948, estas reglamentaciones no se cumplían en la práctica. Pese a ello, brinda un panorama de cómo fue el aspecto legal en el que se enmarcaba la actividad de Cugat con la Orquesta del Hotel Waldorf-Astoria.

En febrero Cugat y su agrupación realizaron presentaciones en las radios de la cadena NBC, el repertorio era una mezcla de música tropical con arreglos de foxtrot interpretados por Ray Heatherton, quien nunca grabó con Cugat. El programa contó con el auspicio de la International Silk Guild y captó el interés del gobierno de Japón quien desde entonces tiene los derechos de las grabaciones.[66] A lo largo de 1934 Xavier Cugat y la Orquesta del Hotel Waldorf-Astoria también mantienen una programación en las instalaciones del hotel, compartiendo el espectáculo con los bailarines Rosita y Ramón Ylemia, la orquesta de Enric Madriguera, y la participación como bailarina de Margo, sobrina de Cugat. La agrupación de Madriguera y Cugat lejos de ser una competencia complementaban los repertorios: la orquesta de Madriguera hacía foxtrots mientras que Cugat mantenía una línea de repertorio tropical en el cual predominaban las rumbas y los tangos.[67]

En este mismo año, RCA Victor sacó al mercado dos discos, en el primero se combina el repertorio vocal con el instrumental: *En el rancho grande* y *Gypsy Air*,[68] incorporados por decisión de la disquera porque gozaban de popularidad. En el gráfico 5 se apreciar que el sonido de la grabación es opaco, esto se representa en el espectrograma por la cantidad de frecuencias representadas en tonos oscuros, que en la imagen predominan desde los 5813 Hz hacia abajo. En la parte superior, no hay reflejos de lo que sucede debajo, es decir, hay ausencia de armónicos parciales y por lo tanto, poco brillo en el sonido. A pesar de esto, la trompeta con sordina (es la línea oscura en primer plano) es brillante, se aprecia en el análisis espectográfico un rango amplio en los armónicos

[65] WEBER. "Musicians' Stagger System". *Variety*, 23 de enero de 1934 (Vol. 113, N° 6, p. 42).
[66] REVELL. "Air Line News". *Variety*, 27 de febrero de 1934 (Vol. 113, N°11, p. 42).; Ray Heatherton (1909-1997) cantante y actor de radio y televisión; REVELL. "Air Line News". *Variety*, 20 de marzo de 1934 (Vol. 114, N° 1, p. 38).
[67] "Variety Bills" en las ediciones de *Variety*: 9 de enero de 1934 (Vol. 113, N° 4, p. 40); 16 de enero de 1934 (Vol. 113, N° 5, p. 43); 23 de enero de 1934 (Vol. 113, N° 6, p. 43); ABE. "Waldorf-Astoria N.Y". *Variety*, 27 de marzo de 1934 (Vol. 114, N° 2, p. 46).
[68] Victor 24673, (1934). Fuente: FIUL - fiu.029041238. El primero con letra de Jorge del Moral (1900-1941) y música de Emilio Donato Uranga. Hoy en día es inevitable asociar *Allá en el rancho grande* con la película del mismo nombre dirigida por Fernando de Fuentes en 1936.

superiores entre los 5813 Hz y los 17441 Hz que son exclusivos de la trompeta. La espacialidad en la grabación de *En el rancho grande* es resultado también de los intérpretes y del micrófono. A nivel musical es interesante que los elementos rítmicos del acompañamiento se alejan de manera significativa del corrido mexicano convirtiéndolo en una versión tropical; en otras palabras, al uso de tiempos fuertes en el acompañamiento se incorpora la síncopa, fenómeno que repetirá en años posteriores en otros temas. Por la ausencia de graves producto de las falencias técnicas de la época, la grabación del conjunto instrumental no tiene una sonoridad homogénea, en algunos momentos el piano y la percusión destacan o desaparecen. La versión de Cugat de 1934 está sumida en un arreglo de rumba en el cual la trompeta con sordina evoca el aire de danzón en vez de un corrido mexicano, y se aprecia la voz de Pedro Berríos con un coro de fondo en el cual destaca la voz inconfundible de Carmen Castillo. [69]

[69] "Victor matrix BVE-42214. Allá en el rancho grande Orquesta "Del Norte". Consulta: marzo 9, 2018.

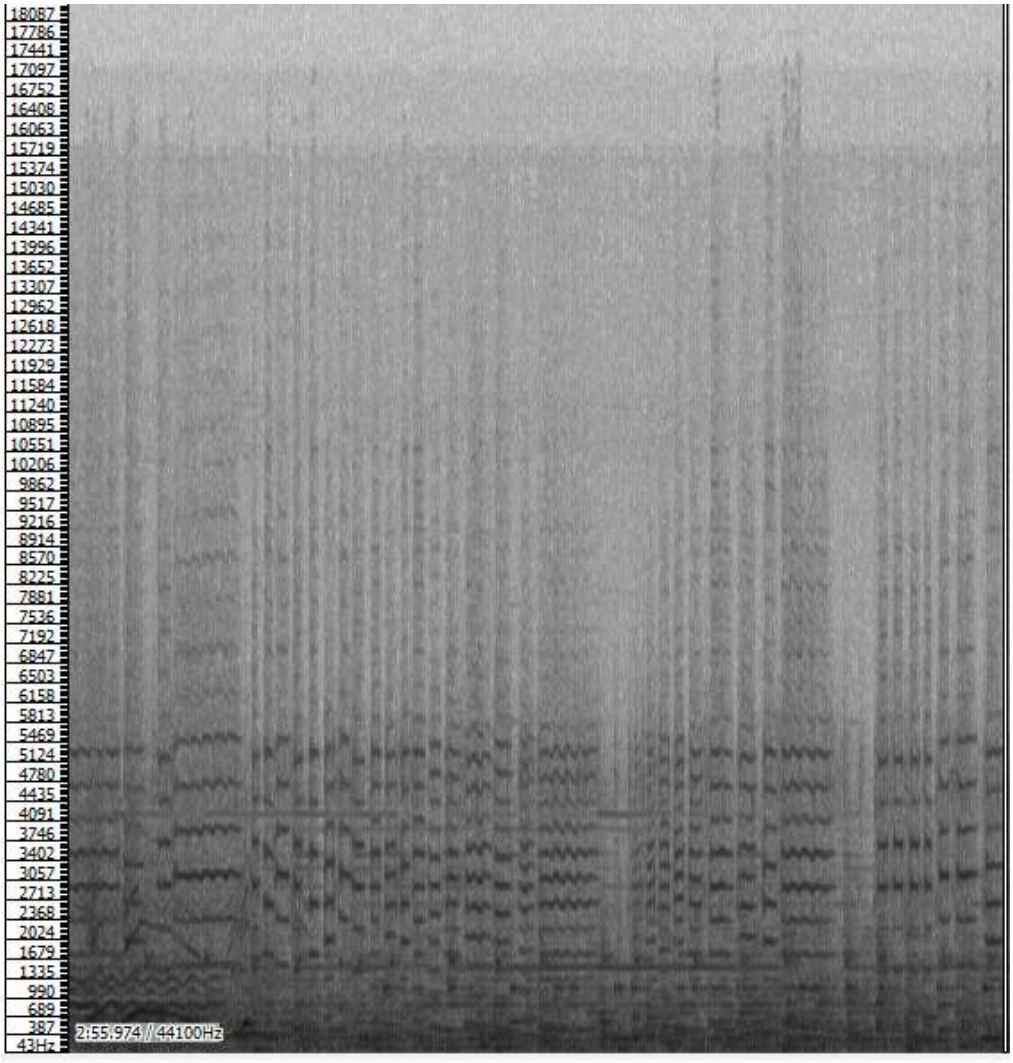


Gráfico 9. Armónicos en la trompeta con sordina en *En el rancho grande* (1934).[70]

La presencia de Pedro Berríos se triangula junto con los productores y Cugat para presentar un producto en el cual se necesita una voz con características particulares. Pedro Berríos venía realizando actividades en Nueva York desde finales de los años veinte con los sellos Victor y Okeh, fue compositor de boleros, corridos, danzonetes y rumbas para diversas agrupaciones como el Sexteto Okeh o el Grupo Indiano.[71] Berríos fue una pieza fundamental en las primeras grabaciones de Cugat participando en temas como *Taboo* y como compositor en *The Coconut Pudding Vendor*.[72]

[70] Elaboración propia a partir del software *Sonic Visualiser*. Fuente: FIUL - fiu.029041238.
[71] SPOTTSWOOD, 1990.
[72] La conformación de las agrupaciones mexicanas antes de la aparición del danzón, tiene sus reminiscencias en las orquestas típicas mexicanas de finales del siglo XIX cuya música estaba constituida por pasodobles, habaneras, mazurcas y polcas; estas agrupaciones mezclaban instrumentos de cuerdas y vientos provenientes de los regimientos militares. ROBERTS, 1979: 20.

El arreglo de *Gypsy Airs* retoma el tango sobre una composición de Pablo Sarasate. En el gráfico 6 se transcribe la partitura y se sobrepuso al espectrograma, en este último las columnas en grises claros u oscuros representan la barra de compás de la partitura. En la grabación Cugat intérpreta la línea solista del violín —enmarcado en un negro—. Esto se relaciona con la praxis interpretativa del músico catalán, quien tocó el violín en fragmentos melódicos y en el *tutti* orquestal. Se observa una ejecución calmada, *a tempo*, con articulación ligada en la frase entre todas las notas, un color oscuro y un vibrato moderado que Cugat exagera hacia el final de las frases.

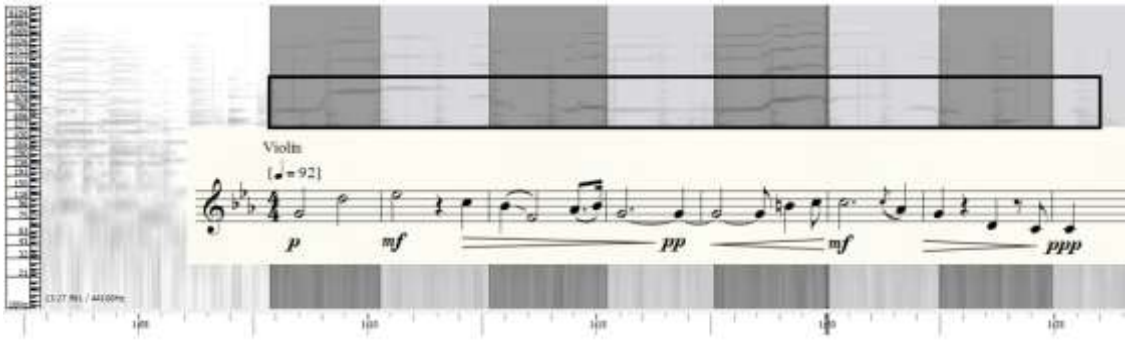


Gráfico 10. Solo de violín de *Gypsy Airs* (1934) [1'07''- 1'27''].[73]

Pablo Sarasate (1844 - 1908) es considerado como representante de la escuela moderna del violín, pero sobre todo como un intérprete de fama internacional.[74] Compositores como Eduard Laló y Camille Saint-Saens dedicaron obras a este virtuoso, cuyo vínculo con Cugat se dio por dos aspectos: el primero, el violín como instrumento en común y, segundo, el aire español de *Gypsy Airs.* No sería la única vez que Cugat utilizaría autores académicos españoles adaptados al repertorio popular de la época, durante su período con Columbia se destacará este aspecto.

El 14 de noviembre 1934 Xavier Cugat grabó seis temas, en esta ocasión contó con la participación de Pedro Berríos, Luis Alvarez y Yolanda Norris. El disco contiene los temas *Isle of Capri* y *Love, What Are You Doing to my Heart*,[75] repitiendo el esquema de usar composiciones conocidas por la audiencia estadounidense. *Isle of Capri* fue compuesto por Jimmy Kennedy y Wilhem Grosz y publicado en forma de partitura en el

[73] Elaboración propia a partir del software *Sonic Visualiser.*
[74] Cfr. NAGORE, 2014.
[75] Victor 24813, (1934). Fuente: FIUL: fidiar.FIDA000859.00001.

mismo año en que Cugat realizó su grabación.[76] El tema gozó de popularidad y se versionó por artistas como Gracie Fields, Freddy Martin y su orquesta, Jack Paine, Geraldo y su orquesta de tangos, todos artistas vinculados a la Victor y cuyas versiones mantenían en común el carácter de tango o foxtrot, según fuera el caso. Jimmy Kennedy (1902-1984) escribió más de dos mil canciones y trabajó para Victor por casi cuarenta años.[77] Por su parte, Wilhem Grosz (1894-1939) fue un compositor de formación académica y director de orquesta de origen austríaco, autor de óperas, ballets y sinfonías, inmortalizado en la música popular a través del tema *Isle of Capri.*

La versión de Cugat hace énfasis en el estilo del tango tradicional. En la grabación el bajo tiene una sonoridad opaca con respecto al resto de los instrumentos, destaca el brillo del piano y de los violines en la primera sección y la participación vocal de Luis Alvarez, cuya voz es cálida y evoca en ciertos momentos la técnica del cantante lírico. Luis Alvarez (1901-1990), de origen español y tenor lírico en el ámbito de la ópera, fue inmortalizado por su trayectoria en la música popular. Alvarez llega a Nueva York en 1934 contratado por la Victor como cantante de planta, realizó grabaciones con distintas agrupaciones como la Victor Cuban Orchestra, la Orquesta Victor Antillana y la Orquesta RCA Victor, y fue coprotagonista en grabaciones junto a Fedora Alemán, Margarita Cueto, Toña la Negra, Chacha Aguilar, entre otras.[78] Pero el debut grande de Alvarez en Nueva York fue junto a Xavier Cugat presentándose en la NBC.

Cugat se decantó por lo latino a raíz de las oportunidades de mercado. Víctor confió en el músico catalán para cautivar al segmento de consumidores estadounidenses que gustaban de los ritmos latinos; de lo contrario, Cugat habría grabado para el sello Okeh.[79] Estar bajo la égida de Víctor le permitió consolidar su trayectoria desde el ámbito discográfico y el sello apostó por la elaboración de un repertorio desde el cual el público de habla hispana también fuera un potencial consumidor. La hibridación en Cugat había comenzado y no se detendría.

Estos procesos de mezcla eran habituales desde el inicio de la industria discográfica. Una vez que un sello discográfico había establecido un segmento del mercado, comienza a gestar un movimiento musical mezclando ritmos y melodías hacia una estética del sonido que obtuviese una amplia recepción, en donde el timbre y los

[76] KENNEDY y GROSZ, 1934.
[77] KENNEDY, 2011: 42.
[78] "Luis Alvarez (vocalist: tenor vocal)". Consulta: marzo 14, 2018.
[79] BOLIG, 2017.

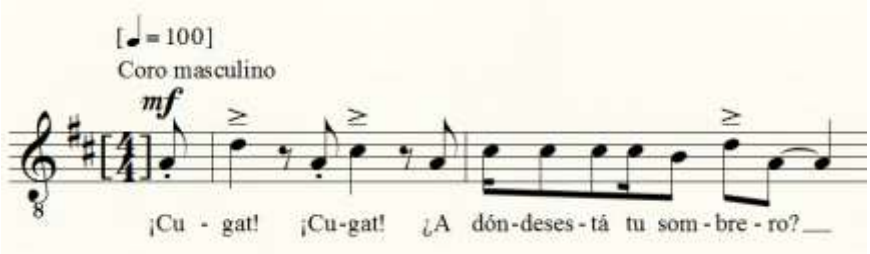
ritmos se convirtieran en objeto de consumo masivo. Este tipo de producción no se hace con todos los artistas, no todos poseen el talento, la técnica y el carisma para dar ese salto. Lydia Mendoza, por ejemplo, no salió del circuito que creó la Okeh Records como exponente del corrido. En Mendoza jamás se apostó como una estrella de trascendencia, motivado por su marcado acento latino al momento de interpretar.[80] En este sentido, Cugat ofrecía una alternativa distinta: como director de orquesta y arreglista, podía rodearse de los mejores intérpretes a su conveniencia. Cugat fungía como director general para organizar el discurso de lo tropical de manera sistemática en el mercado americano.

Love, What Are You Doing to my Heart compuesta por Tibor Barczi posee las mismas características de la grabación del tema anterior, salvo que, en esta ocasión, la presencia del bajo y la guitarra se aprecian en la capa del acompañamiento. Como tango es tradicional y destaca la participación vocal de Yolanda Norris. En 1935, Norris grabó como solista *Le Nil* de Xavier Leroux con acompañamiento de violín y piano y *Chanson georgienne* de Mijail Balakariev;[81] en otras palabras, es una cantante lírica que se abre campo en la industria discográfica. Yolanda Norris fue el pseudónimo que la Victor utilizó para Yvonne Bouvier (1906-1984), cantante de origen suizo que se había aproximado a Nueva York con la intención de desarrollar una carrera entre Broadway y la academia.

En el año de 1934, además de las producciones discográficas, Cugat y la orquesta realizaron durante el verano una primera gira por Europa visitando las ciudades de Madrid, Barcelona, París y Roma junto a Carmen Castillo. La gira fue breve pero con una recepción favorable producto de que aún resonaba el nombre de Don Azpiazu y *El manisero* en los locales de baile.[82]

Con la aparición del disco con los temas *El sobrero de Gaspar* y *Taboo*[83] y la figura de Pedro Berríos como solista, es la apuesta de RCA Victor por el género de la rumba. *El sombrero de Gaspar* fue compuesto por Eustaquio Pujals, compositor y cantante de origen puertoriqueño que había realizado su trayectoria con la casa Victor desde 1921; además, había sido director de la Banda Municipal de Ponce entre 1916 a 1921.[84] La grabación de Cugat concentra el arreglo en los vientos y destaca la voz de

[80] No existen canciones de Lydia Mendoza cantando en inglés.
[81] Norris grabó con Cugat dos temas: *Love, What Are You Doing to my Heart* y *Canción de cuna*, esta última acompañada con Pedro Berríos. En "Yolanda Norris (vocalist: soprano vocal)".
[82] "Music Notes". *Variety*, 2 de octubre de 1934 (Vol. 116, N°3, p. 70).
[83] Victor 24840, (1934). Fuente: BDH-DS/347/15.
[84] "Eustaquio Pujals (composer)". Marzo 14, 2018; FORTUÑO JANEIRO, 1963: 28.

Berríos acoplada con el contexto instrumental del acompañamiento, a diferencia de la grabación de *En el rancho grande*, en la cual se diluía la parte vocal; destaca el uso de la percusión afrolatina y el juego de palabras del coro a la manera de retahíla:

Ejemplo musical 2. Coro de *El sombrero de Gaspar* (1935) [1'54''- 1'61''].[85]

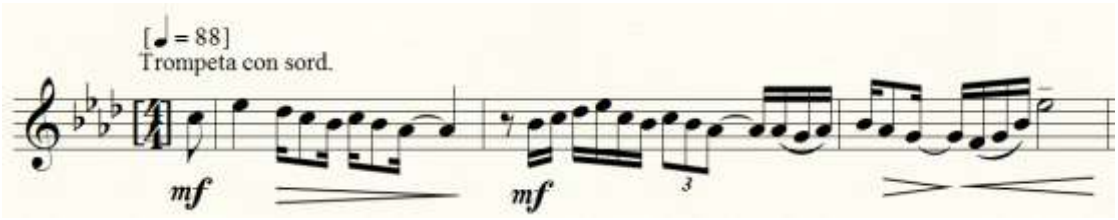
Hasta el momento el tema *Taboo* es el arreglo mejor grabado de Cugat, quien usa rasgos folclorizados en la percusión y la armonía. Subtitulado en la etiqueta del disco como "son afrocubano" fue compuesto por Margarita Lecuona (1910-1981), cantante, pianista, guitarrista y bailarina quien grabó como cantante con la Orquesta Casino de la Playa y creó a mediados de los años cuarenta las Lecuona Cuban Girls, alusivo a los Lecuona Cuban Boys, agrupación fundada y dirigida por Ernesto Lecuona.[86]

Con respecto al son y la rumba, se observa una transformación en donde el son tiene menos presencia frente a la elaboración musical de la rumba, considerando que el son es más "puro" frente al proceso de mercantilización y comercialización de la rumba.[87] A pesar de ello, ambos géneros se interpretan en la calle, son expresiones de los mulatos y son formas musicales que servirán para la hibridación de ritmos puntuales. A partir de la masificación de la música, el son y la rumba pertenecerían al imaginario colectivo como expresión corporal de la sociedad urbana de la época. La adición del género de la conga al conjunto de son fue parte de la influencia que la rumba tuvo. No se debe olvidar que la práctica de estos géneros no se produce de manera excluyente con respecto a la otra, por el contrario, elementos vocales e instrumentales del son se incorporaron a través de la grabación alcanzando amplia popularidad.[88]

[85] Transcripción: elaboración propia. Fuente: BDH-DS/347/15.
[86] El tema *Taboo* fue grabado en distintas versiones por la Victor entre los años treinta y cuarenta, destacando las grabaciones del Cuarteto Machín (Victor 32115, 1934), la Orquesta del Hotel Picadilly bajo la dirección de Alfredo Cibelli (Victor 24631, 1934), la Orquesta de Enric Madriguera con Tito Rodríguez y Sarita Herrera como cantantes (Victor 27365, 1941), además de la versión de Cugat.
[87] MOORE, 1995: 178.
[88] WAXER, 1994: 144. Sobre la conga véase el el capítulo 5.

5.3.1 Comienza el beguine: la búsqueda del sonido americano

En 1935 Cugat grabó con el cantante Don Reid. La información sobre Reid es escasa, solo destaca su actividad como cantante y director de banda, no hay rastros de su actividad musical fuera de la que realizó junto a Xavier Cugat y la Orquesta del Hotel Waldorf-Astoria. En este año aparece el disco con los temas *Tina* y *Then It Isn't Love*,[89] el primero compuesto por Kennedy y Grosz y el segundo por Ralph Rainger y Leo Robin. *Tina* es un tango que evoca a la grabación de *Caminito* (1933): el sonido del conjunto es oscuro, usual en los temas de tango de Cugat de los años treinta. Al incluir a Don Reid la grabación tiene un cantante de origen estadounidense dentro de un arreglo de tango. A diferencia de otros temas, el acordeón permanece en segundo plano destacando pocos momentos junto a la guitarra que interpreta segmentos de *gypsy* jazz al estilo de Django Reinhardt. *Then It Isn't Love* es una rumba en la cual cambia el sonido de la orquesta, situación que se adjudica al cambio de disposición de los músicos en el estudio de grabación. La rumba rememora los temas de Don Azpiazú pero el arreglo es atrevido: después de una introducción vocal con coro y cuerda, inicia la trompeta con un giro melódico de tercera menor que recuerda a *El manisero* y que luego es doblado por la cuerda (Ej. Mus. 3). Asimismo, destaca el solo en el registro grave del clarinete y la cadencia andaluza que le da un aire exótico. La voz de Don Reid es acompañada con una contramelodía por parte de Pedro Berríos, lo que produce una mezcla entre el timbre del cantante americano y la voz del cantante latino.



Ejemplo musical 3. Solo de trompeta de *Then It Isn't Love* (1935) [0'31''- 0'40''].[90]

Don Reid grabó *Begin the Beguine* y *Waltz Down the Aisle*,[91] de Cole Porter (1891-1964). Hacia los años treinta Porter se había convertido en el compositor más exitoso de la canción en Estados Unidos. Una de las cualidades que destaca de Porter frente al grupo

[89] Victor 25008, (1935). Fuente: Fuente: BDH-DS/347/16.
[90] Transcripción: elaboración propia.
[91] Victor 25133, (1935). Fuente: BDH-DS/347/17.

de compositores de Broadway y del *Tin Pan Alley* es que trabajaba solo: melodía, armonía y letra eran creaciones de un mismo autor, en algunos casos, la instrumentación de las primeras versiones era realizada por el propio Porter quien se convirtió en un ícono de la cultura popular norteamericana de los años treinta.[92] *Begin the Beguine* ha tenido numerosas versiones; sin embargo, fue Cugat quien realizó la primera grabación junto a Don Reid.[93] La producción de Cugat juega con el colorido orquestal de la cuerda y el sonido tropical enfatizado en el ritmo de rumba a través de los distintos repiques de bongó. El tema había aparecido en el musical de Broadway *Jubilee* (1935) y se había llenado de un hálito de exotismo, pues Porter aseveraba que su composición se realizó en medio de un viaje por las islas del Pacífico. A pesar que la versión de Cugat era excelente representando lo exótico, no fue hasta 1938 que alcanzó difusión desde la versión de Artie Shaw que se enmarca en el sonido tradicional de las grandes bandas con duplicación armónica de saxofones y trombones y clarinete solista para interpretar el rol protagónico y estilo de *swing;*[94] además, no utiliza la voz como recurso expresivo de la composición. De hecho, en la versión de Cugat la voz es una simple referencia decorativa que otorga un aire nostálgico al tema.

En esta grabación de Cugat la clave está más presente que en las otras grabaciones. El resto de los instrumentos de percusión están alejados con respecto a la orquesta. Los violines poseen más presencia que en las rumbas anteriores, donde —salvo en los tangos— jugaban un rol secundario. La voz de Reid es cálida y se ubica en el centro del campo de proyección, esto era característico en todas las grabaciones monoaurales porque permitía un mejor balance. Las trompetas se escuchan en segundo plano y crean un ambiente cálido. Hasta la fecha es la grabación mejor lograda por Cugat y el equipo técnico de la RCA Victor.

En el gráfico 7, se aprecian tres grandes franjas horizontales, de abajo hacia arriba: la primera en tono oscuro es el registro de las voces e instrumentos, se aprecia el balance y equilibrio en todo el conjunto instrumental al no destacarse un instrumento sobre otro el color homogéneo; en la segunda franja en tono gris, el registro de frecuencia de los armónicos superiores en donde el balance es reafirmado en un color homogéneo; y la tercera en tono más claro, el umbral prácticamente imperceptible al oído humano que, sin

[92] McBRIEN, 1999: 15-22.
[93] Cugat grabó *Begin the Beguine* en cuatro diferentes oportunidades: en 1935 (Victor 25133); en 1945 (Columbia 36850); en 1954 (Columbia CL 579) y 1972 (CDRW 7002).
[94] Art Shaw. *Indian Love song / Begin the Beguine.* New York: Blue Bird B-7746, (1938).

embargo, justo aquí, destacan unas manchas grises que son frecuencias de armónicos que han tenido mucha presencia dentro de la grabación y que resulta en un sonido muy brillante. Estas capas de frecuencias determinan el sonido de una estética de lo tropical en la grabación a partir de la distribución de los armónicos superiores.

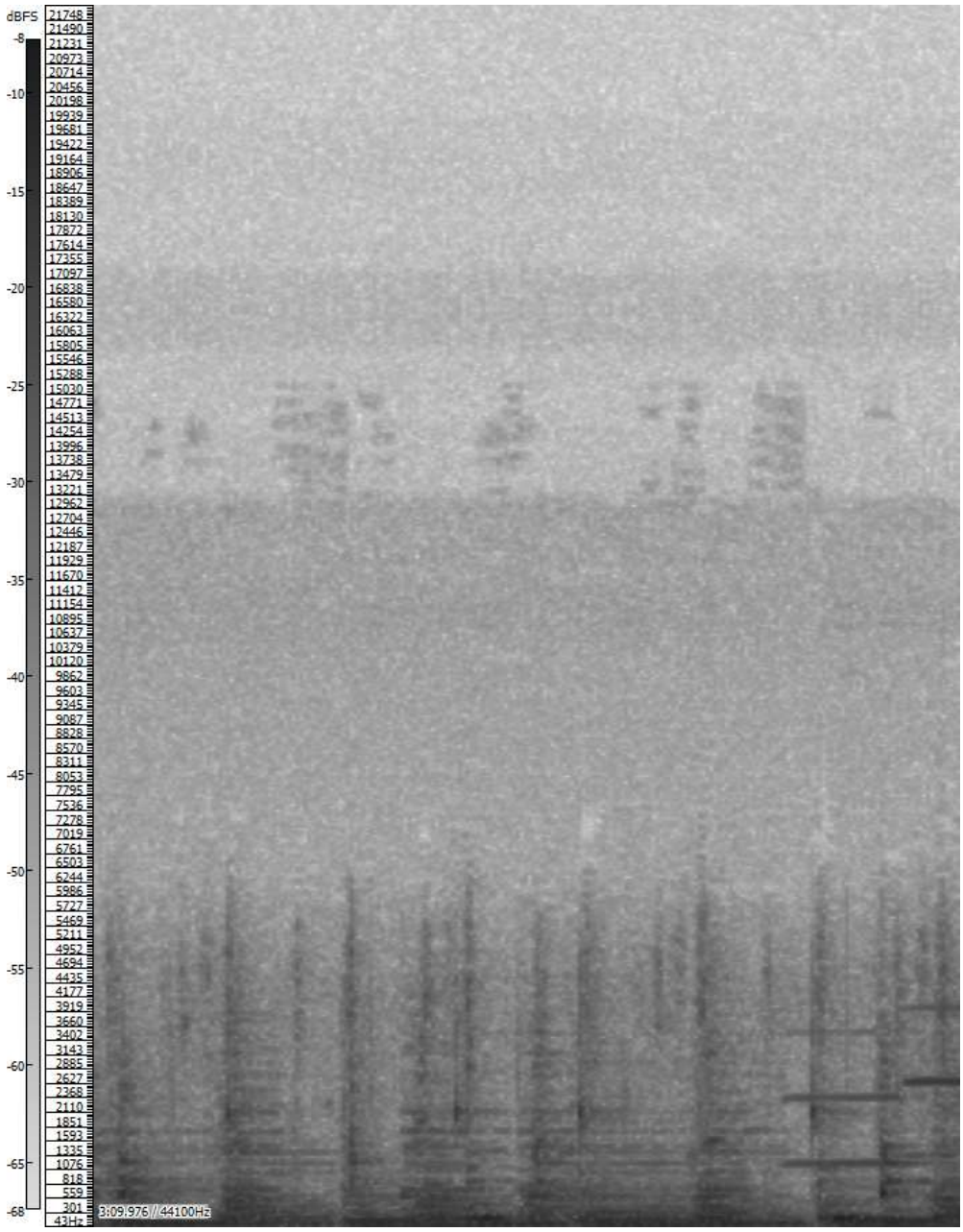


Gráfico 11. Espectrograma de *Begin the Beguine* (1935).[95]

En la grabación de *Waltz Down the Aisle* sucede todo lo contrario: se aprecian las condiciones vocales de Don Reid, quien interpretó en el registro medio de su voz. El tema

[95] Elaboración propia a partir del software *Sonic Visualiser.* Fuente: BDH-DS/347/17.

pertenecía a otro musical de Porter, *Anything Goes* (1934), que tuvo éxito en Broadway y Hollywood con dos adaptaciones para el cine.[96] La tropicalización de los temas de Broadway en manos de Cugat fue una fórmula del sello discográfico para ampliar el segmento del mercado.

En este sentido, Don Reid —acompañado de un coro en el cual destaca la voz de Pedro Berríos—, hará la versión de *The Lady in Red* que salió en el mismo disco de 78 rpm junto al tema *Adiós Muchachos.*[97] En la grabación de *The Lady in Red* la rumba tiene una amplia paleta orquestal que otorga calidez al sonido. En este sentido, se ha sacrificado el brillo y la potencia del piano y gana en armónicos superiores de la trompeta con sordina, la voz de Reid y el ensamble vocal.[98]

El sello discográfico asignó para el lado B el tema *Adiós Muchachos* de Julio César Sanders, la grabación presenta el mismo rasgo de color del tema anterior sólo que en esta ocasión, la voz es interpretada por Joseph de Souza. En el fonograma la voz es contundente y la ecualización del conjunto es elaborada hacia la búsqueda de un sonido estéreo. Los técnicos de grabación y Cugat indagaban en la espacialidad de los instrumentos para encontrar un sonido compacto y a la vez amplio.

En el gráfico 8, el piano está subrayado en tonos claros, esta disposición, permite un espacio idóneo a los instrumentos de cuerda reforzando sus armónicos medios, y la voz que está en este mismo recuadro, destaca por ser las líneas largas y de tono más oscuro, lo que genera un sonido que evoca al tango. Las líneas superiores son el resultado del refuerzo de armónicos junto a la participación del clarinete y de la cuerda.

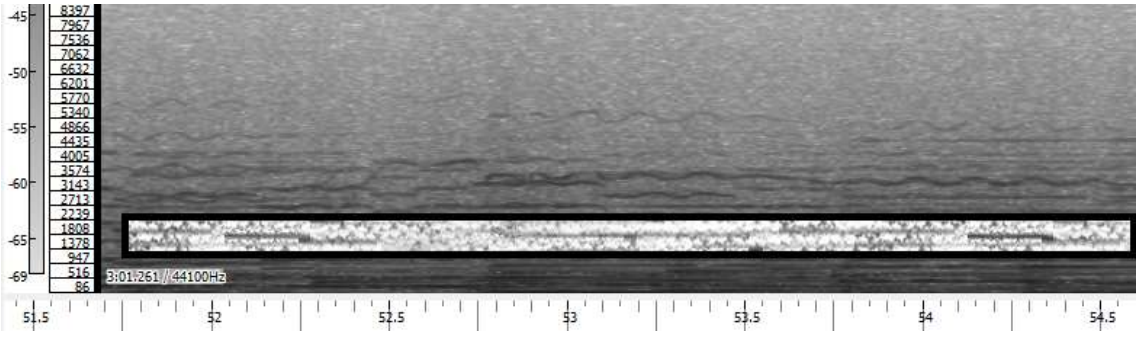


Gráfico 12. Espectrograma de *Adiós muchachos* (1935) [0'51''- 0'54''].[99]

[96] La primera en 1936 dirigida por Lewis Milestone y en 1956 en la versión de Robert Lewis.
[97] Victor 25012, (1935). Fuente: BDH-DS/347/19.
[98] El tema fue compuesto por Mort Dixon y Andrew Wrubel quienes tenían un trabajo destacado dentro del *Tin Pan Alley*.
[99] Elaboración propia a partir del software *Sonic Visualiser.* Fuente: BDH-DS/347/19.

La mezcla de géneros fue esencial en esta etapa de la producción discográfica de Cugat; por ejemplo, grabó con Pedro Berríos *La mancornadora* y *Canción de cuna.*[100] En el primer tema hay un "vals mexicano", eufemismo para no designar al corrido; desde 1934 Berríos había destacado en la grabación de este repertorio.[101] *Canción de cuna* es el género con el que Cugat se sentía cómodo: el tango. En esta grabación se incorporan las campanas tubulares, que le otorgan un color especial al arreglo. Se mantiene la instrumentación oscura en la grabación, pero gana brillo con el acordeón y con la breve participación de Yvonne Bouvier quien cantó con mucha tensión y vibrato en contraste con la ligereza de la voz de Berríos. En esta era de las grabaciones, el sello discográfico buscaba la maximización de los recursos y los intérpretes, es por ello que la participación en un mismo tema de dos cantantes contrastantes en registro, idioma y cualidades vocales era un aspecto común en los primeros años, esto se depuró a medida que la industria perfeccionó las técnicas de grabación y decantó el gusto del público.

Ahora bien, aspectos distintos se aprecian en el disco donde aparecen *The Coconut Pudding Vendor* de Pedro Berríos y Xavier Cugat junto al tema *Le tango du reve* de E.F. Malderen.[102] En el disco se colocaron dos géneros contrastantes como lo son la rumba y el tango; además, se configuró un dúo masculino a cargo de Berríos y Fausto Delgado.[103] El resultado del sonido es consecuencia de decisiones técnicas adecuadas: la amalgama de voces en las frecuencias precisas, la ubicación de los cantantes en el espacio correcto frente al micrófono, además de la distancia de octava que brinda el color característico de la voz tropical en el ámbito de la rumba y el guaguancó. Hasta el momento, es la grabación de Cugat con mayor calidad vocal en lo que se refiere a grabaciones con dúo. Por otra parte, *The Coconut…*, buscó el mismo éxito que tuvo *The Peanut Vendor* (*El manisero*). Era 1935, el éxito de Don Azpiazú aún se recordaba, de hecho, el mismo Fausto Delgado había grabado *El manisero* con el Sexteto Okeh en 1931.[104]

El tema de Edouard von Malderen *Le tango du reve* había sido un éxito de la Victor desde finales de los años veinte.[105] Cugat grabó el tema con Yvonne Bouvier y se alejó del sonido oscuro de sus primeras grabaciones, los *pizzicati* tienen presencia y el

[100] Victor 25048, (1935). Fuente: DACL-bid 51529.
[101] "Juan González (vocalist)." Consulta: marzo 16, 2018.
[102] Victor 25071, (1935). Fuente: DACL-bid 11476.
[103] "Fausto Delgado (vocalist)". Consulta: marzo 16, 2018.
[104] "OKeh matrix W2809. El manisero / SextetoOKeh." Consulta: marzo 16, 2018.
[105] Lanzado al mercado en 1926 como *Dream Tango* bajo la interpretación de la International Novelty Orchestra, en 1927 la grabará Juan Pulido y posteriormente, en una versión instrumental la orquesta de Louis Katzman.

piano destaca en el uso de escalas y los arpegios que no estaban presentes en las anteriores grabaciones. En esta ocasión, el tema al ser cantado en francés le permite a Bouvier demostrar sus cualidades vocales, quien se amolda al *tempo* del acompañamiento y mantiene el vibrato al final de las frases. En el gráfico 9, encerrado en un rectángulo blanco, está la voz de Bouvier, nótese el exagerado vibrato al final de las frases colocado dentro de los óvalos. Los colores intensos entre amarillos y rosas destacan la articulación francesa de las "r".

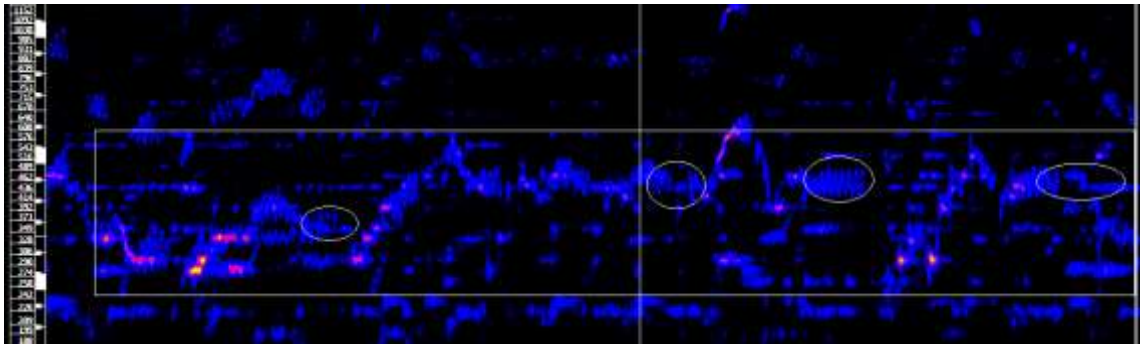


Gráfico 13. Línea vocal de Yvonne Bouvier en el tema *Le tango du reve* (1935).[106]

El año de 1935 terminó con la aparición en el mercado discográfico de los temas *Chino soy* y *Jalousie.*[107] Cugat ha descubierto una disposición escénica adecuada para la grabación, se aprecia un excelente equilibrio entre la voz, la trompeta con sordina —que funciona como contracanto— y la orquesta; esta última tiene más potencia a raíz del incremento en el número de ejecutantes y de un tam-tam, que da inicio a la grabación junto a un arpa con *glissandi*; asimismo, la marimba brinda efectos de color; y el acompañamiento es de rumba con una guitarra melódica que brinda una amplia paleta de timbres al inicio del tema.

Jalousie fue grabado por primera vez para Victor por la orquesta de Leo Reisman en 1931, en donde se mezcló el tango con la danza tzigane. Cugat grabó un arreglo parecido, pero eliminó el largo solo de violín que servía de introducción a la versión de Resiman. El director catalán explora la variedad tímbrica de la orquesta: una sección de cuerda con un sonido robusto, el uso virtuoso del acordeón, y la gama cromática del arpa. El arreglo de Cugat es instrumental, por lo cual explora, la mezcla instrumental y los contrastes de la agrupación. En la grabación destacan los armónicos medios, lo que

[106] Elaboración propia a partir del software *Sonic Visualizer*. Fuente: DACL-bid 11476.
[107] Victor 25184, (1935). Fuente: IA GBIA0045782A.

refuerza los armónicos superiores de instrumentos como el glockenspiel, los violines y el acordeón.

5.4 Hacia la homogeneización del sonido (1936 - 1938)

Entre 1933 y 1935 han pasado apenas dos años de las grabaciones de Cugat hechas para la Victor. En este tiempo, el sonido de la Orquesta del Hotel Waldorf-Astoria pasa de un sonido pequeño, oscuro y tímido como en las grabaciones de *Caminito* o *Gypsy Airs* hasta tener un sonido con amplia variedad instrumental y mejor balance en temas como *Chino soy* y *Jalousie.* Director y orquesta han madurado musicalmente con la experiencia dentro del estudio de grabación. Durante este tiempo Cugat grabó los temas de corte latino con Carmen Castillo, Pedro Berríos, Joseph de Souza y Fausto Delgado y los de estilo internacional con Don Reid e Yvonne Bouvier. La búsqueda de una personalidad artística en Cugat aún no termina de establecerse a pesar de estar definida hacia lo tropical como discurso.

En 1936 Cugat homogeneizó el repertorio y el sonido de la orquesta hacia las grandes bandas. Esta decisión parte de los lineamientos del sello discográfico que a partir de esta fecha delega el control de la producción a Ed Kirkeby, quien ingresa como supervisor de sesión para la Victor en 1935: Su trabajo consistía en llevar a buen término la producción musical de grandes bandas, algunas de ellas de trayectoria consolidada y otras por consolidar. Kirkeby tiene bajo su control a las agrupaciones de Ray Noble, Armand Cangros, Carl Ravazza, Jack Shilkret, Eddy Duchin, Tommy Dorsey, Enric Madriguera, Paul Whitman y Benny Goodman.[108]

Lo primero que hicieron Kirkeby y Cugat fue adaptar el repertorio para el público estadounidense y delegar la parte vocal a Jimmy Ray, cantante y director de banda que, a pesar de haber debutado en el mundo discográfico con una producción como solista, ha pasado a la historia por sus grabaciones con Cugat. Ray grabó con el músico catalán *Cosí cosa* y *Little Rose of the Rancho,*[109] *Cigarette* y *Just One Around the Clock*[110] y compartió un disco con Pedro Berríos.[111] La participación de Jimmy Ray en las

[108] A lo largo de las distintas producciones discográficas aparece reseñado con los nombres de W. T. Kirkeby, Wallace T. Kirkeby, W. T. Ed. Kirkeby o Ted Wallace. Se ha señalado como Ed Kirkeby, tal como aparece en la discografía de Xavier Cugat. "Ed Kirkeby (session supervisor)." Consulta: marzo 16, 2018.
[109] Victor 25207, (1936). Fuente: IA GBIA0112764B
[110] Victor 25213, (1936). Fuente: GBIA0152469A.
[111] Victor 25237, (1936). Fuente: BDH-DS/347/20.

grabaciones de Cugat obedece al giro que desea imprimir Kirkeby: un sonido "americano", menos caribeño que lo producido hasta ahora por Cugat; sin embargo, Ray es un baladista y se le asignan números de tangos, salvo el tema *Just One Around the Clock* que es abordado por Cugat en forma de rumba.

En este sentido, la elaboración de un disco con temas de películas se convirtió en parte de la oferta comercial discográfica desde los inicios del cine sonoro. La grabación de temas de Hollywood obligó a estandarizar los modelos en cuanto a forma, textos, armonía e instrumentación. Es un proceso en el cual, se elaboran las producciones en función de satisfacer un mercado en alza, como lo eran el cine y la música. A mediados de 1936 Xavier Cugat y la Orquesta del Hotel Waldorf-Astoria se trasladan a Hollywood en donde grabaron *La bomba* y *Mi sombrero,*[112] temas que formaban parte de la banda sonora de la película *The Big Broadcast of 1937* (1937) de Mitchell Leisen. Además, *Cosí cosa* y *Little Rose of the Rancho* están basados en temas musicales de producciones cinematográficas.[113] Cugat grabó repertorio de películas por decisiones de la productora a pesar de que no se utilizaron dentro de las películas. Ambos fonogramas son rumbas arregladas por Cugat.

En Hollywood el estudio de grabación que utilizó Cugat tenía un espacio de grabación amplio, además poseía una acústica con la característica específicas de una reverberación equilibrada que permitía una distribución amplia entre los instrumentos, para obtener balance y equilibrio; en general, estas grabaciones tienen un sonido distinto a las realizadas en Nueva York. Tanto en *Mi sombrero* como en *La bomba* se aprovechó el registro de la voz con una frecuencia apropiada frente al ensamble instrumental. Igualmente, el clarinete y la trompeta con sordina en ambas grabaciones destacan en secciones solistas que están acopladas dentro del conjunto sin opacar a las voces, esto no sucedía en las grabaciones anteriores. En *La bomba* sorprende las cualidades vocales de Dorothy Miller. Es una pena que sólo se tenga registro de la actividad musical de Miller en la grabación hecha con Cugat.[114] Vale la pena destacar que el fonograma finaliza con un *slide* de guitarra eléctrica y que se escucha en distintos momentos a lo largo de la

[112] Victor 25389, (1936). Fuente: BDH-DS/347/37.
[113] *Cosí cosa* pertenece a la película de los hermanos Marx *A Night at the Opera* (1935) dirigida por Sam Wood y Edmund Goulding. *Little Rose of the Rancho* es de la película de Marion Gering, *Rose of the Rancho* (1936) protagonizada por John Boles y Gladys Swarthout.
[114] El tema volverá a aparecer en una edición de la Victor (27441) en la cual colocarán en el lado A *My Shawl* de Cugat grabado en los años treinta y *La bomba* en el lado B. Igualmente, reaparece en 1959 (RCA Camdem CAL 516).

grabación, un sonido característico del repertorio grabado de música "exótica" de Hawaii o de las islas del Pacífico Sur.

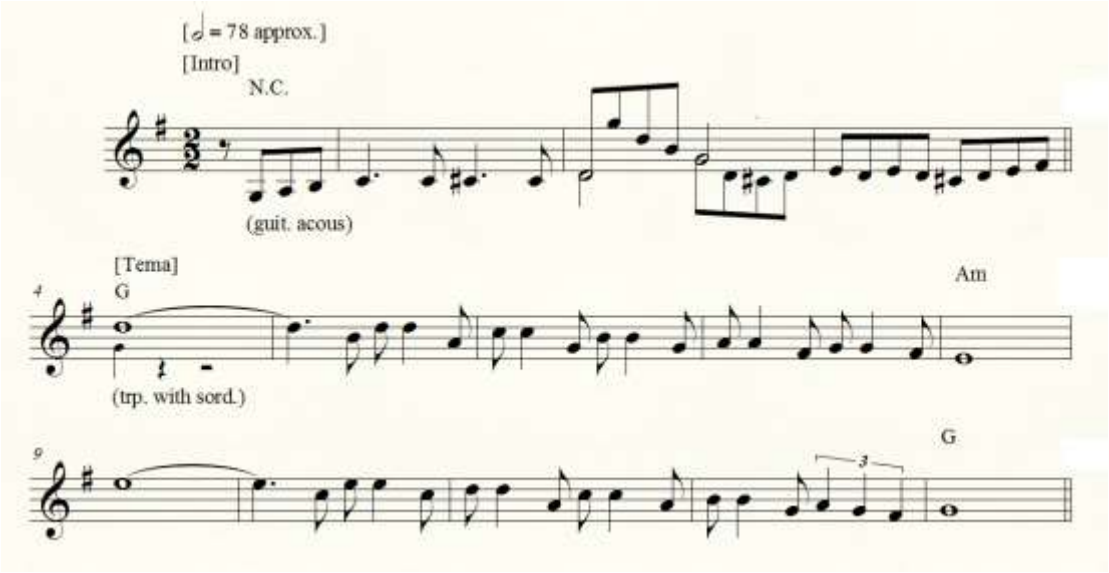
En *Para Vigo me voy* y *A Street in Old Sevilla*,[115] el sello discográfico organizó el disco colocando en una cara el tango interpretado por Jimmy Ray y, del otro una rumba cantada por Pedro Berríos.[116] Dentro del repertorio de la música popular tropical, las composiciones de Ernesto Lecuona destacaron por su versatilidad entre lo académico y lo popular; además, promocionó la rumba a través de su agrupación Lecuona Cuban Boys, con quienes grabó discos para el sello discográfico Columbia durante los años treinta. La Victor vio en la música de Lecuona un estilo que sintetizaba el sonido de lo tropical que Cugat grabó en diversas oportunidades. [117]

En 1937 la agenda de conciertos de Cugat incluye a los teatros Palace y Aquacade presentándose junto a Joe Venuti y Bing Crosby. El músico catalán ha comenzado a ser referencia entre el público y aparece en los medios impresos sugiriendo cuáles son los mejores temas que ha escuchado en su vida: *La cucaracha* y *My Shawl*, este último de su autoría.[118]

En el ámbito discográfico aparecen *Inspiration* y *Las palmeras*,[119] y el sello dispone que de un lado de la placa aparezca un arreglo instrumental y en el otro uno con voz; el primero es un tango en el sentido clásico del término y el segundo una rumba. *Inspiration* de Peregrino Paulos (1889-1921), compositor argentino con una trayectoria conocida en la vida tanguera de Buenos Aires, se hizo tan popular que entre 1916 y 1936 se grabaron hasta cuatro versiones al año de este tango.[120] Pese a ello, el tema se hizo popular a nivel internacional en la grabación de Cugat para el sello Columbia.[121] En la versión para Victor, Cugat realizó una hibridación en función a la demanda comercial del público de la época, sintetizó su proceso de experimentación hacia el colorido instrumental e incorporó el sonido de las orquestas típicas junto con clarinetes, trombón,

[115] Victor 25237, (1936). Fuente: BDH-DS/347/20.
[116] Cugat grabó *Para Vigo me voy* un total de cinco veces. La primera para la Victor, en 1935 pero salió al público en 1936 con el código Victor 25237; en 1945 hace otra versión para la Columbia Records (Columbia 36850); en 1951 (Columbia CL 579); en 1953 (Columbia CL 537) y en 1961 (Mercury, PPS 6003).
[117] ROBERTS, 1979: 7-8.
[118] Los otros temas que menciona Cugat son: *Good Night, My Riding High, It´s de Lovely* (sic.), *Easy to Love*, *Basin Street Blues*, *La cucaracha*, *My Shawl*, *Channel in the Moonlight*, *I'm in a Dancing Mood*, *For Sentimental Reasons*. "Most Requested". *Variety*, 27 de enero de 1937 (Vol. 125, N° 7, p. 46). "Rose Reaches for Barnum". *Variety*, 9 de junio de 1937 (Vol. 126, N° 13, p. 53).
[119] Victor 25503 (1937). Fuente: BDH-DS/348/49.
[120] Cfr. "Peregrino "Hijo" Paulos (composer)". Consulta: marzo 19 de 2018; PRIORE y AMUCHÁSTEGUI, 1998: 71-74.
[121] Columbia 37395, (1947). Fuente: IA GBIA0112834B.

bajo, piano, violines, percusión y acordeón. Además, dependiendo del estilo que le quería dar a la producción, Cugat incorporaría la guitarra, la mandolina y cantantes de lengua inglesa como en la versión de 1935 de *The Lady in Red* en donde mezcla estos elementos con la rumba.

En *Las palmeras* hay un ejemplo de este proceso de hibridación, en el cual se mezcla el bolero, el montuno, el danzón y el son.[122] La composición del mexicano Agustín Lara fue versionada por Cugat en 1936 en forma de rumba y grabado con la voz de Pedro Berríos.

Ejemplo musical 4. Introducción y tema de *Las Palmeras* (1937) [0'00''- 0'24''].[123]

En el ejemplo musical 4 se aprecia que la versión de Cugat posee una introducción y dos secciones claramente diferenciadas. La introducción de cuatro compases denota una estructura rítmica que está entre el samba y el característico tiple de la música afrocubana; sin embargo, esta duda es definida de inmediato cuando inicia la primera sección en donde se expone el tema. Esta sección es una rumba que está reforzada con la clave y el bajo,[124] y presenta el tema de forma instrumental a cargo de la trompeta con sordina que luego es retomado por el cantante. La melodía principal rompe el molde clásico de ocho compases presentado un tema de diez compases.

[122] Ibíd.
[123] Transcripción: elaboración propia. Fuente: BDH-DS/348/49.
[124] Tanto en el disco de 78 rpm como en las versiones digitalizadas de este tema, no se alcanza a definir con precisión las figuras rítmicas del bajo. Se asume que el ejecutante estaba probablemente muy apartado del micrófono diluyéndose con la "mezcla" al momento de la grabación.

El dúo vocal femenino aparece después, dándole un toque exótico y sutil que evoca el género del bolero. La trompeta retomará el tema y de inmediato aparece un solo virtuosístico del piano, improvisación que dará pie a la segunda sección que es un son montuno. Esta sección de carácter vivo, rítmico y afrocubano incorpora la instrumentación de la capa melódica del coro femenino, del solista, la trompeta y el piano.[125]

Entre 1933 y 1937 hay un período de aprendizaje dentro del estudio de grabación para la conformación de una identidad musical y la búsqueda de un solista ideal. A partir de 1937 Cugat grabó con cantantes tan disímiles como Buddy Clarck, Charito y Carmen Castillo, cada uno con connotaciones especiales en sus producciones. En el disco donde aparecen Clarck y Castillo, los temas publicados fueron *A Love Song of Long Ago,* tema de la película *They Gave Him a Gun* (1937) de W.S. Van Dyck y en el lado B, *It's No Secret I Love You,* versión en inglés de la *Damisela encantadora* de Ernesto Lecuona.[126] El sello discográfico presentó al mercado la mayor versatilidad de producciones musicales, en esto Cugat tenía experiencia; pese a ello, con Clarck se decantó hacia las grabaciones del sonido *crooner*[127] y halló un acoplamiento satisfactorio en el trabajo realizado en los años cuarenta con Bing Crosby.

Buddy Clarck (1912-1949) inició su carrera como cantante de grandes bandas en 1934 de la mano de Benny Goodman.[128] La presencia de Clarck en las grabaciones de Cugat obedeció a la necesidad de otorgar un equilibrio estilístico a la producción que realizaba el músico catalán. Para finales de los años treinta la rumba como fenómeno comercial había descendido, solo Cugat mantenía un repertorio constante, y los gerentes de la Victor temían que se diluyera pronto el fervor de lo latino. Los temas que interpretó Clarck eran foxtrots y valses, por lo que la sonoridad de la orquesta de Cugat se volcó hacia el sonido estadounidense con la incorporación del saxofón.[129] La presencia de Buddy Clarck permitió dilucidar la constante participación de artistas latinos y norteamericanos en la producción musical de Cugat; igualmente, ofrece por primera vez la posibilidad de identificar con nombre y apellidos, a los músicos que participaron en la

[125] ROBERTS, 1979: 31-47.
[126] Victor 25561, (1937). Fuente: BDH-DS/349/28.
[127] *Crooner* es el adjetivo que se le otorgó a los cantantes del repertorio popular en los Estados Unidos; su característica es que aparecieron en la era de la grabación eléctrica gracias al micrófono. Poseedores de una voz aterciopelada, profundad y gruesa, no poseían la potencia del cantante lírico, por lo cual, el micrófono amplificaba la voz. Cfr. MORTON, 2004: 15; TUMPAK, 2008: 169-220; POTTER y SORRELL, 2012: 149-193.
[128] BLOOM, 1996: 75.
[129] Victor 25567, (1937). Fuente: BDH-DS/349/30.

sesión de grabación con Clarck, el 5 de abril de 1937, en el estudio 2 de la RCA Victor en Nueva York, la instrumentación es reseñada en la siguiente tabla:

Cantidad	Instrumento	Intérpretes
1	guitarra	Pedro Berríos
3	Percusión menor	Albert Calderón Antonio López Catalino Rolón
2	Violín	Xavier Cugat Max Wannowsky
1	Contrabajo	Charles González
2	Trompetas	Phil Hart Joseph Piana
1	Acordeón	Billy Hobbs
1	Piano	Nilo Menéndez
2	Saxofones	RubenMoss Max Nadel
1	Arpa	Florence Wightman

Tabla 13. Músicos en la grabación de Cugat del 5 de abril de 1937.[130]

5.4.1 Los músicos de Cugat en la sesión de grabación de Buddy Clarck

Durante 1937 los mismos músicos que grabaron con Cugat los temas con Clarck interpretaron también los arreglos de carácter tropical como *Azuquita*[131] y *Havana`s Call Me*;[132] este aspecto es destacable porque, como se explica más adelante, Cugat buscó mantener fijos a sus músicos a diferencia de otras orquestas. Es indudable que los ejecutantes de saxofones y trompetas hacían vida con otras agrupaciones; asimismo, los percusionistas eran miembros de distintas orquestas de carácter latino que pululaban en Nueva York. Por su parte, el pianista Nilo Menéndez (1902-1987) llegó a Nueva York procedente de Cuba a mediados de los años veinte, gracias a su versatilidad para interpretar en los distintos géneros se incorporó a agrupaciones en la radio neoyorkina, acompañó al piano a cantantes como José Bohr, Buddy Clarck e interpretó obras académicas junto a Margaret Hartigan.[133] Pese a ello, Menéndez ha trascendido el

[130] Elaboración propia a partir de los datos obtenidos en "Victor matrix BS-07717. I hum a waltz / Buddy Clark; Xavier Cugat Waldorf-Astoria Orchestra". Consulta: marzo 19, 2018.
[131] Victor 25619, (1937). Fuente: DACL-bid 11679.
[132] Victor 27444, (1937). Fuente: IA GBIA0112349B
[133] "Nilo Menéndez (instrumentalist: piano)". Consulta: marzo 19, 2018.

panorama de la música popular gracias a su composición *Aquellos ojos verdes*, uno de los temas más versionados en el ámbito discográfico por Cugat.[134]

En los temas interpretados por Buddy Clarck el arpa es usada como un efecto tímbrico de sortilegio a través de los *glissandi* que evoca al repertorio sinfónico ajeno a la música tropical. Gracias a que desde el año dos mil los grandes sellos discográficos han permitido que se sepan los nombres de muchos de los músicos de sesión que trabajaron en aquel entonces, aparece el nombre de la arpista de Xavier Cugat en estas sesiones de grabación.

Florence Wightman era una de las arpistas estadounidenses más importantes en la primera mitad del siglo XX.[135] Wightman demostró un espíritu independiente y una actitud muy liberal como mujer en una época difícil para ello, la prueba de esto estriba que a lo largo de una revisión bibliográfica sobre su vida no aparece mención a su marido y tuvo dificultades para hacer carrera dentro del mundo sinfónico de la época, un mundo gobernado por hombres. Arpista principal de la Orquesta de Cleveland por una temporada, debido a la remota posibilidad de mantenerse fija en ese cargo se muda a Nueva York a mediados de los años treinta. Participó como arpista en la orquesta del Teatro Roxy, para luego ser contratada por la orquesta de radio de la NBC y posteriormente, en el Teatro Metropolitano de Ópera bajo la batuta de Bruno Walter. Se incorporó como docente de planta del Instituto Curtis de Filadelfia donde fue colega de los grandes compositores americanos de la época como Samuel Barber, Virgil Thompson, Randall Thompson y Aaron Copland.[136] Era Wightman la arpista de Cugat en las sesiones de grabación de 1937.[137]

La presencia de figuras tan diversas en los estudios de grabación era el resultado de la dinámica de una ciudad como Nueva York y de las actividades diarias en los estudios de grabación de la Victor. Un día común de trabajo en el cual estuviesen activos todos los estudios de la Victor se grababan más de sesenta temas con las más variadas agrupaciones e intérpretes. La decisión del repertorio y de la agenda de músicos recaíaen los supervisores de grabación del momento, una figura cercana al productor musical de hoy en día.

[134] Fueron exactamente seis veces que Cugat grabó el tema: en 1940 (Victor 26794); en 1945 (Columbia 36852); en 1952 (MG 25120); en 1958 (RCA Victor, LPM 1882); luego en 1964 (Mercury, MG 20888) y finalmente en 1969 (MusicO MDS 1015).
[135] LYNCH III, 2009: 78.
[136] WELSH, 2013: 83-85.
[137] JASEN, 2003: 1939-1941.

5.4.2 El sonido Hollywood

Medias de seda y *Como arrullo de palmas*[138] fueron grabadas en Hollywood el 7 de agosto de 1936, el disco salió en 1937 con la dupla de géneros de tango y rumba, respectivamente. El sonido de ambas grabaciones tiene balance y equilibrio entre voces y la orquesta. Los instrumentos que conforman la capa armónica como el piano, el acordeón y la guitarra están definidos con momentos de textura melódica. Los violines continúan con el rol protagónico de las grabaciones realizadas en Nueva York, pero en esta ocasión con un mayor equilibrio en lo que respecta al resto de los instrumentos. José Bohr (1901-1994), compositor de *Medias de seda*, fue un personaje multitransdiciplinar: compositor, cineasta, actor, dramaturgo, fotógrafo y cantante. Nació en Alemania, a inicio de los años veinte viajó a la Argentina, fue conocido como compositor y arreglista de tangos, muchos de los cuales, fueron grabados por Carlos Gardel, Juan Pulido, Margarita Romero, la Orquesta Internacional y la Orquesta de José Sabre Marroquín.[139] En 1927, *Medias de Seda* había sido grabado por la Orquesta Internacional bajo la dirección de Nathaniel Shilkret.[140]

Por su parte, *Como arrullo de palmas* es una rumba, al igual que las anteriores evoca el aire de danzonete de las grabadas en esta época por Cugat. El tema compuesto por Ernesto Lecuona posee en la grabación una calidez más lograda que en el tango *Medias de seda.* Destaca el tratamiento de las dos voces de Charito y Carmen Castillo en un inicio de carácter imitativo. En el gráfico 10 está superpuesto el espectrograma a la transcripción de la partitura; se aprecia la preponderancia vocal de la voz de Charito, representada en el espectrograma por las líneas de tono oscuro y de mayor grosor. Paradójicamente, las notas en los *ictus* fuertes de Carmen Castillo son interpretadas con más fuerza.

[138] Victor 25597, (1937). Fuente: BDH-DS/349/30.
[139] "José Bohr (composer)." Consulta: marzo 20, 2018. Para un perfil biográfico más complete véase: CAÑARDO, 2017: 84.
[140] Victor 80104, (1927). Fuente: DAHR.

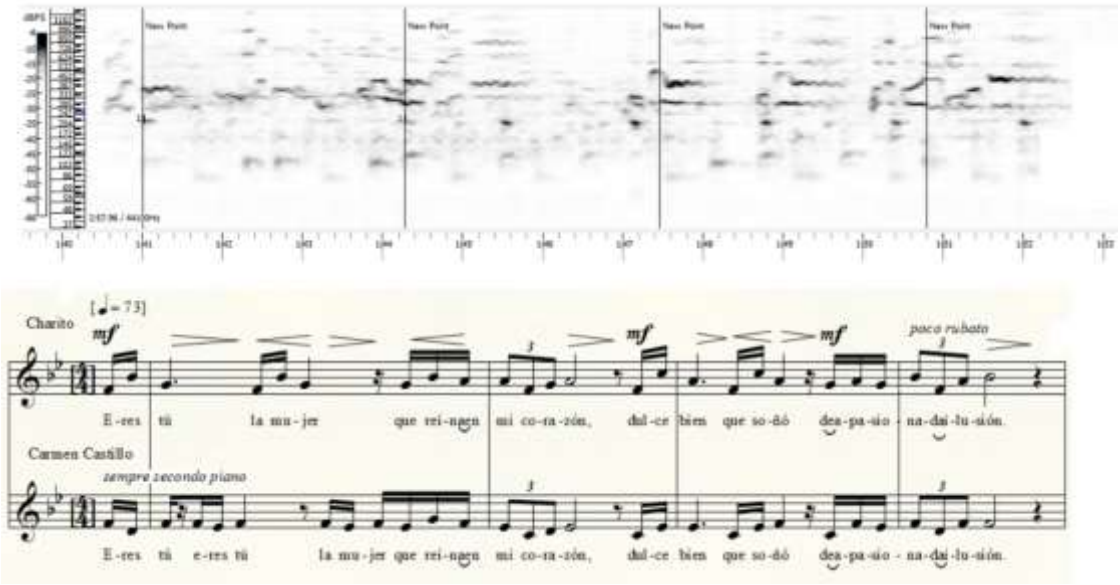



Gráfico 14. Interpretación de Charito y Carmen Castillo en *Como arrullo de palmeras* (1937). [1'40''- 1'51''].[141]

En el arreglo instrumental hay contraste cuando no están las cantantes, se establece un nuevo balance cuando se incorporan las partes vocales. Las voces son cálidas y con mucho vibrato. No ha sido posible conseguir mayor información de Charito. La cantante de origen latino, solo grabó los temas en los que aparece con Cugat y Castillo. Por el timbre de voz, robusto, con presencia y profundidad era una intérprete de baladas, boleros y canciones románticas.

Las últimas producciones aparecidas en 1937 fueron *Azuquita* y *Havana's calling me*[142] ambos arreglos de rumba y cercanos a la conga. En estas producciones el sonido de la orquesta es denso en los armónicos medios y con el uso de saxofones en la capa textural del acompañamiento. En *Havana's…,* aparece que la traducción del texto del español al inglés por Marion Sunshine, figura emblemática de la música popular en los primeros años de la música tropical, bailarina, cantante y cuñada de Don Azpiazú. *Havana's…*, lleva un ensamble vocal que no está identificado en la información de la grabación, por el registro y el tono se identificó a Pedro Berríos. Cugat compartió el último disco publicado en 1937 con la orquesta de Bert Firman[143] y grabó *Clavel del aire,* un tango de Juan de Dios Filiberto y letra de Fernán Silva Valdés con la interpretación vocal de Carmen Castillo. Por su parte, Firman grabó *Don't Play With Fire.*

[141] Elaboración propia a partir del software *Sonic Visualiser*. Transcripción propia. Fuente:
[142] Victor 25619, (1937). Fuente: DACL-bid 11679.
[143] Victor 25661, (1937). Fuente: Fuente: BDH-DS/352/13. Bert Firman (1906-1999) fue director de *Zonophone Records*. Se residenció un tiempo en París donde organiza una banda en el *Bagatelle Club* en la cual estarían Stephan Grappelli y Django Reinhardt. Cfr. SIES, 2000: 193-202.

Hacia finales de 1937 Xavier Cugat y su orquesta destacaban por el repertorio y la instrumentación. Igualmente, la simpatía del director catalán y su habilidad para hacer caricaturas le permitió ganarse en poco tiempo el cariño del público. En octubre de ese año se presentó por primera vez en el Club Stanley de Pittsburgh. La reseña de prensa destaca en primer lugar el éxito del repertorio y de cómo en menos de tres días se agotaron las locaciones para escuchar y bailar con Cugat.[144] La carrera profesional de Cugat fue un constante ir y venir de artistas, algunos migraron al cine, la televisión, otros permanecieron en la radio y otros destacaron en el mundo de la música popular. A finales de 1937, Cugat se presentó junto a la orquesta de Leo Reisman, agrupación de repertorio tradicional que le permitió al músico catalán lucirse con los ritmos tropicales.[145]

Para 1938 Xavier Cugat trabaja con la cantante Frances Langford (1913-2005), quien formada en el ámbito del canto lírico se adaptó a la microfonía para cantar con las grandes bandas. Langford representaba la posibilidad de tener una cantante americana y con la cual Cugat abría la primera parte del programa con un repertorio convencional, pues luego vendrían la rumba y las voces latinas a controlar la escena. En esta época Cugat comienza a recibir pagos anticipados por sus presentaciones en vivo, aspecto que llama la atención pues solo se hacía con artistas con carreras consolidadas; lo habitual era el pago una vez finalizado un espectáculo.[146]

Las primeras grabaciones en salir al mercado en 1938 tenían a Alfredo Valdés como cantante principal. Es así como sale el disco con los temas *Estrellita* de Manuel María Ponce y *Ahí viene la conga* de Armando Valdespí.[147] Ambas son rumbas que repiten la sonoridad opaca y con falta de bajos que se escuchaba en las anteriores grabaciones; se destaca este hecho, porque la grabación se realizó en el estudio 3 de la Victor en Nueva York.[148] Es evidente que la microfonía y la disposición espacial tiene mucho que ver con el resultado final, pese a ello, destaca la incorporación del clarinete en la instrumentación de los temas que grabó Cugat.

---

[144] "House Reviews. Stanley, Pitt". *Variety*, 13 de octubre de 1937 (Vol. 128, N° 5, p. 54).
[145] "House Reviews. Sert Room (Waldorf-Astoria, N.Y)". *Variety*, 3 de noviembre de 1937 (Vol. 128, N° 8, p. 53).
[146] "House Reviews. Paramount". *Variety*, 29 de junio de 1938 (Vol. 131, N° 3, p. 25); OHMART, 2018; "News Acts. Frances Langford". *Variety*, 6 de Julio de 1938 (Vol. 131, N° 4, p. 46); "Tropic-Langford Cugat Nice $ 40,000". *Variety*, 6 de junio de 1938 (Vol. 131, N°4, p. 7); "Castles Plus Cugat Top Det., 24G". *Variety*, 3 de mayo de 1939 (Vol. 134, N° 8, p. 7); "U.P., $ 11,000, Fast in Buff". *Variety*, 10 de mayo de 1939 (Vol. 134, N° 9, p. 11); "U.P. Neat At $ 8,000 2D Weekin Buffalo". *Variety*, 17 de mayo de 1939 (Vol. 134, N°10, p. 10).
[147] Victor 25747, (1938). Fuente: Fuente: BDH-DS/354/24.
[148] "Xavier Cugat (director)". Consulta: marzo 20, 2018.

Estrellita de Manuel María Ponce (1882-1948) fue grabado en 1917 por Carmen García Cornejo y acompañada al piano por Miguel Lerdo de Tejada.[149] Posteriormente, en 1922, fue grabada en una versión orquestal con la soprano por Cristina Soro bajo la dirección de Nataniel Shilkret; es decir, dos versiones que se acercan más al estilo de música docta que a la música popular.[150] Antes de los años treinta *Estrellita* había sido grabada más de una docena de veces en versiones tan dispares como la de la soprano japonesa Toshiko Sekiya[151] u otra para grandes bandas como la de Benny Goodman.[152] La versión de Cugat es una de las rumbas más sobrias. En el gráfico 11 están superpuestos el espectrograma y la transcripción, se aprecian los violines, que destacan en la capa melódica superior con un carácter etéreo, en combinación con el registro grave del clarinete; el tono más oscuro o más claro denota la presencia del instrumento en la grabación; de acuerdo al gráfico, el clarinete destaca en primer plano por encima de toda la agrupación.

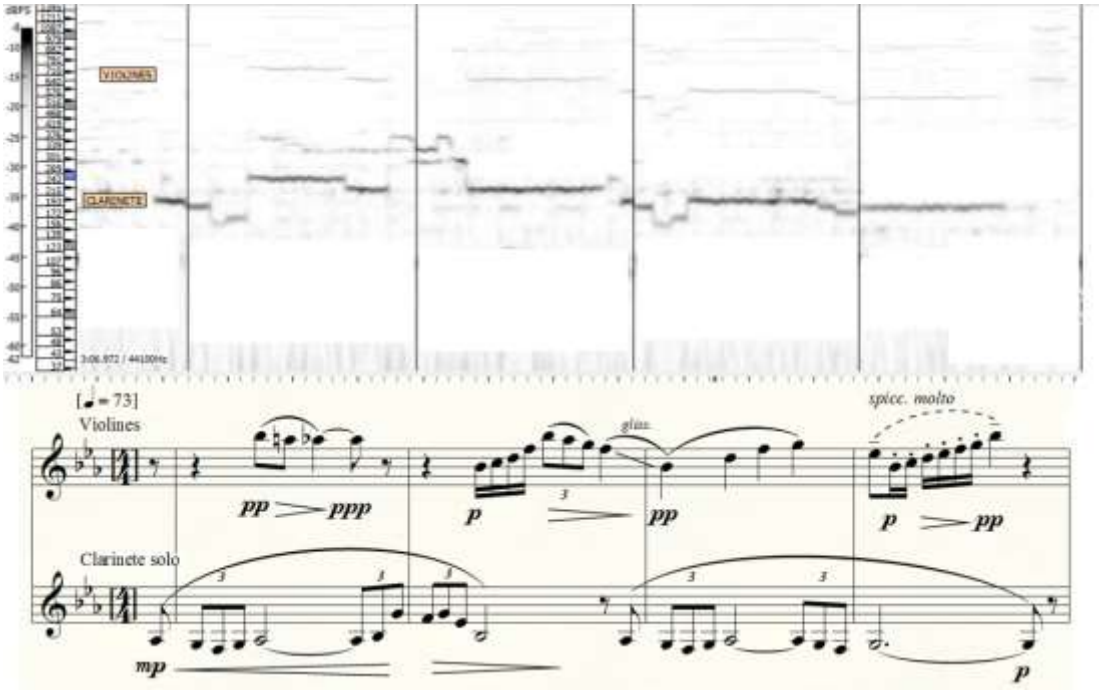


Gráfico 15. Tema de *Estrellita* (1938) [0'39'' - 0'52''].[153]

En este arreglo la trompeta con sordina y los violines al unísono llenan el espectro de frecuencias medias y agudas. La marimba le otorga el color exótico de lo tropical.

[149] Victor 69790, (1917). Fuente: DAHR.
[150] "Manuel M. Ponce (composer)". Consulta: marzo 20, 2018.
[151] Matriz: Victor BRC-71819
[152] Victor 26187, (1939). Fuente: BDH-DS/355/33.
[153] Elaboración propia. Fuente: BDH-DS/355/33.

Igualmente, el saxofón tenor se incorpora a la paleta instrumental. Cugat se aproxima a un sonido particular que lo destaca del resto de las grandes bandas del momento: un sonido entre lánguido y brillante de los solos instrumentales con el uso de la marimba en la capa armónica y acompañante.

En *Ahí viene la conga,* al igual que en *Bruca Maniguá* y *Habanera*[154] destaca la voz de Alfredito Valdés que había logrado una carrera estable dentro de los cabarets de La Habana. Su voz en las grabaciones de Cugat recuerda la potencia de Pedro Berríos y le da una sonoridad tropical que lo hace referente a otros exponentes de épocas posteriores como Bobby Capó o Kiko Mendive.[155] Además, en estas tres grabaciones Cugat replantea el sonido de rumba que había producido: hay mayor balance entre todos los instrumentos, la percusión marca el *tempo,* pero se mantiene en segundo plano y no nubla al resto del ensamble. Igualmente, a pesar del sonido distante del bajo, que en ciertos momentos no se escucha, el arreglo hace uso de la duplicación de líneas armónicas en los saxofones, lo que permite un sonido homogéneo y balanceado.

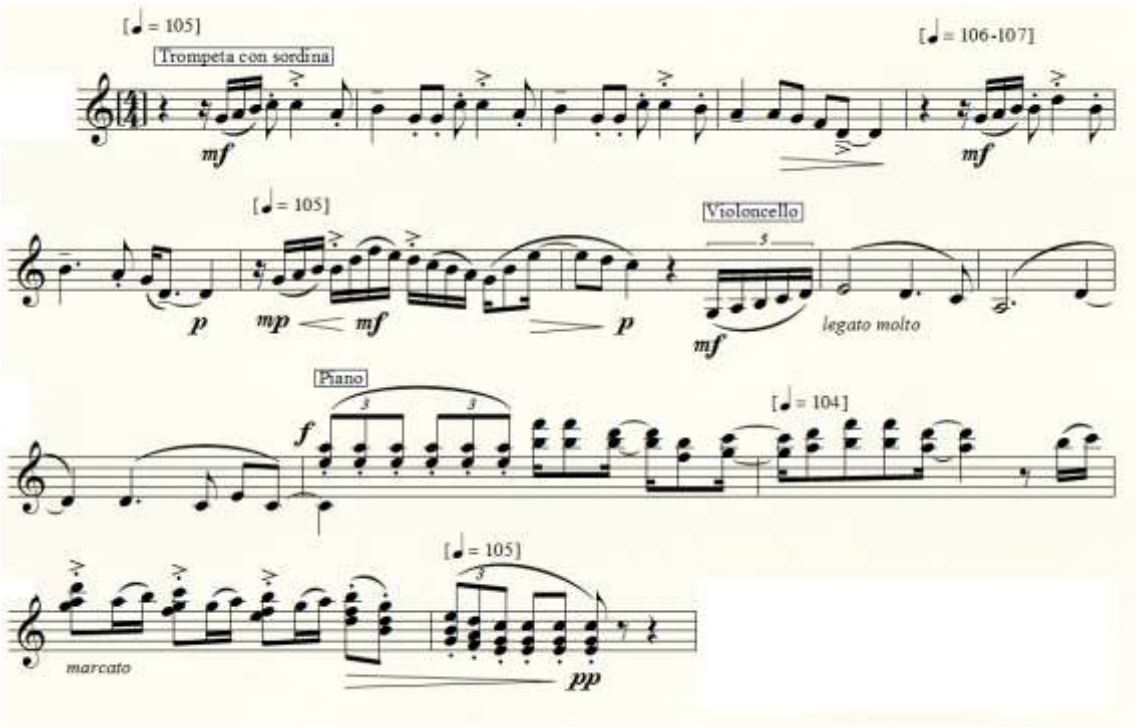
5.4.3 De cantantes líricos y populares

La incursión de cantantes y músicos del mundo lírico y académico en el repertorio de la música popular, fue constante durante los inicios de la industria del disco. No se había creado el engranaje de los artistas del mundo popular, la participación de cantantes de ópera durante las primeras grabaciones con repertorio popular erapráctica común; intérpretes como Enrico Caruso o John McCormack, quienes tenían una trayectoria en el ámbito operístico, grabaron temas del repertorio popular. Los sellos discográficos no se percataron de que las manifestaciones vernáculas se irían aproximando a las clases sociales altas. Al inicio de la era de las grabaciones era común que los cantantes de ópera hicieran de manera paralela un repertorio vocal de música popular para las grabaciones. Personajes como Alma Gluch había grabado canciones populares en su lengua materna, y John McCormakc, reconocido cantante de óperas, grabó temas de música folklórica irlandesa.[156] El artista de música académica veía en la música popular una fuente rápida de ingresos, bien sea como figura secundaria o casi anónima, como fue el caso de Florence Wightman o con un rol protagónico como para Chacha Aguilar.

[154] Victor 25770, (1938). Fuente: BDH-DS/449/43.
[155] Alfredo Valdés realizó grabaciones con el Septeto Nacional de Cuba, agrupación fundada por Ignacio Piñeiro y también con la Sonora Matancera.
[156] KENNEY, 1999: 45 - 50.

A mediados de 1938 salen al mercado los discos con los temas *Cielito lindo* y *La paloma*, ambos grabados a dúo con Chacha Aguilar y Carmen Castillo. *Cielito lindo* había sido grabado en 1929 por la mezzosoprano Ruth Stieff, acompañada al piano por Frank Bibb, en una versión académica y ortodoxa del tema de Quirino Fidelino Mendoza y Cortés (1862-1957),[157] compositor y músico mexicano que compuso *Cielito lindo* al estilo de un huapango como parte del repertorio de la banda militar a la que pertenecía en plena revolución mexicana. La composición alcanzó fama internacional y recibió reconocimientos internacionales de manos del presidente estadounidense Harry S. Truman, el emperador japonés Hirohito e incluso una condecoración en 1919 otorgada por el Rey de España Alfonso XIII.[158] Por su parte, Josefina "Chacha" Aguilar Sixtos (1904-1968) fue una cantante mexicana que tuvo una reconocida carrera en el mundo de la música académica, realizó giras por Estados Unidos y Europa bajo la batuta de José Iturbi y Arturo Toscanini.[159] Lo paradójico de Chacha Aguilar en las grabaciones de Cugat, es que por ambos lados del disco, el género grabado es la conga.[160]

La sonoridad de la orquesta de Cugat en estas grabaciones es balanceada, el tratamiento de los medios en la cuerda y los agudos del piano crean un balance que se logra a través de la marimba en su registro medio; además, en esta versión está presente un rasgo que fue común en los arreglos de Cugat de finales de los años treinta: el colorido instrumental en la melodía.[161] El tema comienza con la trompeta con sordina, le sigue la cuerda en un registro grave, se suma el piano y gradualmente se complejiza con la añadidura de la marimba y el clarinete. Obsérvese los contrastes tímbricos, la tesitura de las voces y la sección improvisada del pianista. A pesar que la orquesta mantiene el *tempo*, cada instrumentista varía en uno o dos pulsos de metrónomo durante su interpretación En el ejemplo musical 5, se presenta la combinación de instrumentos sin duplicación en la capa melódica, característica en los temas de Cugat entre 1933 hasta 1941 aproximadamente; además en una época en que se grababa sin metrónomo cada cierto número de compases hay una modificación en el *tempo*, casi siempre arbitrario de acuerdo al músico que le tocase tocar el solo.

[157] "C. Fernández (composer)". Consulta: marzo 22, 2018.
[158] Sociedad de autores y compositores de México. 2009. Disponible en línea:http://www.sacm.org.mx/archivos/biografias.asp?txtSocio=08045
[159] PAREYÓN, 2007: 30-31; FLORES VILLELA, 1990: 313.
[160] Se hace referencia a la conga como género, no como instrumento musical; dicho aspecto es explicado más adelante.
[161] Cugat grabó cinco veces este tema: en 1938 (Victor 25826); en 1945 (Columbia 36853); en 1953 (RCA Victor 47-5470); en 1959 (RCA Victor LPM 1987) y en 1977 para Intersound (ISST 106).

Ejemplo musical 5. Línea melódica de *Cielito lindo* (1938) [0'11''-0'42''].[162]

Al igual que *Cielito lindo*, Cugat transforma la habanera *La paloma* de Sebastián Yradier que también grabó en años sucesivos.[163] En esta versión se luce Chacha Aguilar con una voz de contralto de estilo lírico y con una ligereza vocal que la acerca a la música popular.[164] En el gráfico 12, se aprecia en el espectrograma que el balance entre el acompañamiento y las voces es proporcionado. En la columna de la izquierda los números representan la amplitud de frecuencia, la voz de Aguilar va desde 233 hz (Bb3) hasta 523 hz (C5), ofreciendo un rango amplio de más de dos octavas. Asimismo, es de destacar la sonoridad robusta en la continuidad de la intensidad en los tonos azules, los colores amarillo y naranja denotan mayor intensidad que raya en la saturación de la grabación.

[162] Transcripción: elaboración propia. Fuente: BDH-DS/449/43.

[163] Fueron cuatro las grabaciones que Cugat dedicó a este tema: 1938 (Victor 25826); en 1945 (Columbia 36853); y en los años siguientes realizó versiones instrumentales de la misma: en 1954 (Columbia CL 579) y en 1957 (Columbia, CL 1016).

[164] Mientras realizaba una presentación de la ópera *Aída*, Chacha Aguilar vio su carrera artística truncada de manera intempestiva: tuvo un estruendoso accidente que le costó la pérdida de su pierna izquierda. La cantante sobrevivió físicamente, pero su trayectoria se vio interrumpida pues la imagen era fundamental en la consolidación de su carrera. En una época en que no había espacio para los discapacitados era inconcebible que una persona que se dedicara a la ópera le faltase alguna parte de su cuerpo. Aguilar, una de las artistas más representativas de su momento terminó su vida dedicándose a la docencia del piano, del canto y de la teoría musical.

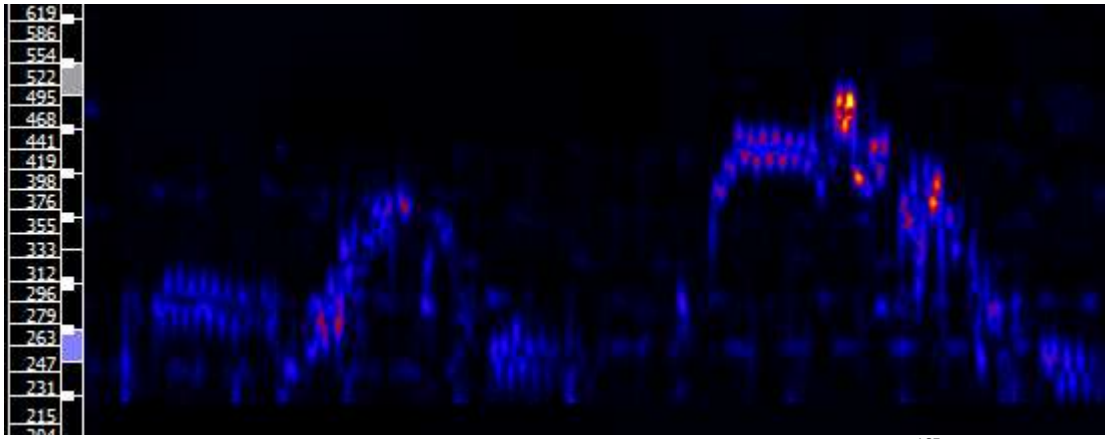


Gráfico 16. Rango vocal de Chacha Aguilar en *La paloma* (1938).[165]

La desaparición de Chacha Aguilar no hubiera sido posible al inicio de la era de la grabación. A principios del siglo XX, las estrellas de los cilindros y primeros discos no tenían una carrera en el escenario. Personajes emblemáticos tenían fuertes complejos para aparecer en público: Len Spencer tenía una cicatriz en el rostro, Ada Jones era epiléptica, en una época en que la medicación no estaba avanzada; Billy Murray era delgado, producto de la tuberculosis.[166] En un principio solo se requería el carisma y las cualidades de la voz; con la posterior triangulación entre sonido, imagen y publicidad, fue necesario que voz y cuerpo coincidieran en una misma imagen.[167]

En ambas grabaciones, el balance y el equilibrio alcanzado entre el acompañamiento y las voces está proporcionado. En el espectrograma del gráfico 13 se aprecia como destaca la voz de Chacha Aguilar en el centro con un amplio rango de intervalos y con la misma intensidad del conjunto instrumental, hacia abajo destaca la textura del acompañamiento en bajos, piano y percusión; en la parte superior los instrumentos de vientos como la flauta y las trompetas con sordina.

[165] Elaboración propia a través del programa *Sonic Visualizer*. Fuente: BDH-DS/449/43.
[166] KENNEY, 1999: 40.
[167] El mismo fenómeno se dio en la transición del cine silente al sonoro: actores que eran tartamudos, con mala dicción e incluso que no hablaban el idioma, desaparecerían con la llegada del sonido.

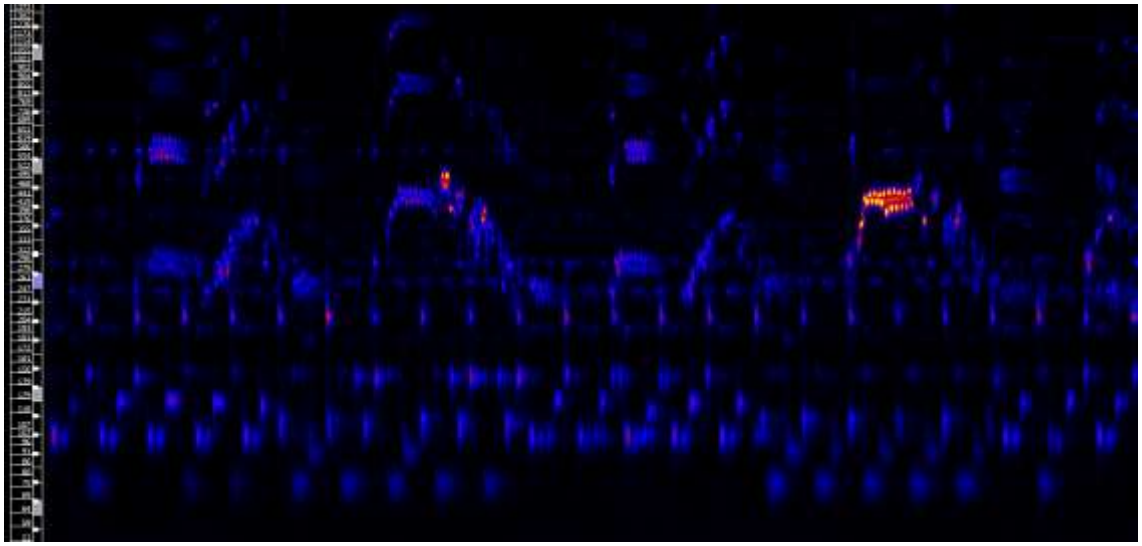


Gráfico 17. Chacha Aguilar y el ensamble instrumental en *La paloma* (1938).[168]

Para esta fecha la rumba y la conga estaban de moda en la radio y en los salones de baile. De esta forma, en el siguiente álbum aparecen los temas *La golondrina*[169] de Narciso Serradell y *Sirena.* Solo el tema de *La golondrina* necesitaría un estudio a profundidad de las diversas transformaciones y versiones que ha padecido a lo largo de la historia, aquí se presenta la trayectoria desde que fue grabado por primera vez, hasta llegar a la versión de Cugat. Narciso Serradell Sevilla (1843-1910) compuso *La golondrina* en medio de su exilio en París durante la intervención francesa en México.[170] Desde antes de 1900 existen grabaciones de *La golondrina* en los cilindros Berliner por el tenor Arthur B. Adamini o el barítono Carlos Francisco. A finales de 1920, hay versiones con la Orquesta de Salón de la Víctor, época en que se adapta para las grandes bandas. A finales de los años treinta salieron las versiones hechas por Paul Whitman, Hermán Kumok y Xavier Cugat.[171] El tema se popularizó entre los mexicanos en el exilio y ha sido grabada por artistas de la canción popular desde los años sesenta como Nat King Cole, Elvis Presley y Plácido Domingo.[172]

A lo largo de la carrera discográfica de Cugat, hay pocas grabaciones de popurrí. En parte, porque durante esta época, en pleno auge de los discos de 78 rpm, el arreglador

[168] Elaboración propia a través del programa *Sonic Visualizer*. Fuente: BDH-DS/449/43.
[169] Cugat grabó tres veces este tema: en 1938 (Victor 25831); en 1945 (Columbia 36851); y en 1958 (Columbia CL 1143).
[170] DUEÑAS, 1993.
[171] "Narciso Serradell (composer)." Consulta: marzo 22, 2018.
[172] Nat King Cole. *A mis amigos.* (USA: Capitol,1959); Elvis Presley. *Good Times* (USA: RCA Victor); Placido Domingo. *The Domingo Collection.* (USA: SONY, 1997.).

desarrollaba el tema en función del tiempo de duración de las revoluciones por minuto, por lo que no había espacio para desarrollar ideas complejas. Por ello en *Sirena* usa los temas: *Ay! Qué me vengo cayendo* y *La chambelona,* adaptados a la conga. La parte vocal está a cargo de un joven de quince años llamado Tito Rodríguez (1923-1973) quien en los años sucedáneos será una figura importante de la música tropical a través del bolero.

Por su parte *Margarita* y *Flame*[173] ofrecen un acercamiento directo al público norteamericano. Mientras que en grabaciones anteriores se desarrolló una línea acorde con los ritmos de la rumba y la conga, esta última producción se acerca a un público conservador a través de la versión de Xavier Cugat. *Margarita* es un bolero de Al Stillman (1906-1979),[174] miembro del *Tin Pan Alley* e interpretado por Eddie Asherman, quien solo aparece reseñado en el catálogo de la Victor con la Orquesta del Hotel Waldorf-Astoria y Cugat. La voz de Asherman se mantiene entre la técnica del canto lírico y el tratamiento de las técnicas de grabación de la época. La asignación del tema como "bolero" le agrega una significación de tropicalidad.

En el caso de *Flame* la participación vocal está a cargo de Celia Branz, contralto de origen ruso que tuvo éxito en Broadway. La participación de Branz obedeció a la necesidad de generar una producción musical con una voz que fuese reconocida en el ambiente nacional.[175] En el gráfico 14 se aprecia que la cantante tiene un registro pequeño, la articulación de las consonantes es suave y por el contrario, la frecuencia de sus armónicos produce un sonido nasal, que entra en la categoría laríngeo-faríngea, con resonancia baja y que se percive en la garganta, con mucho vibrato que si bien conforma parte del estilo, llega a niveles de desafinación con respecto a la orquesta. La salida al mercado del álbum con las voces de Asherman y Branz acerca al consumidor a voces cercanas a los cánones establecidos. Pese a ello, en las siguientes grabaciones que salen al mercado en 1938, Cugat grabó con Chacha Aguilar, Carmen Castillo y Catalino Rolón, enfatizando el aspecto cultural de lo latino.

[173] Victor 26008. Fuente: BDH-DS/459/15.
[174] "Al Stillman (lyricist)". Consulta: marzo 26, 2018.
[175] DUNNING, 1998: 586 -590. Celia Branz solo grabó este tema con Cugat, manteniendo solo su actividad como cantante de la radio.

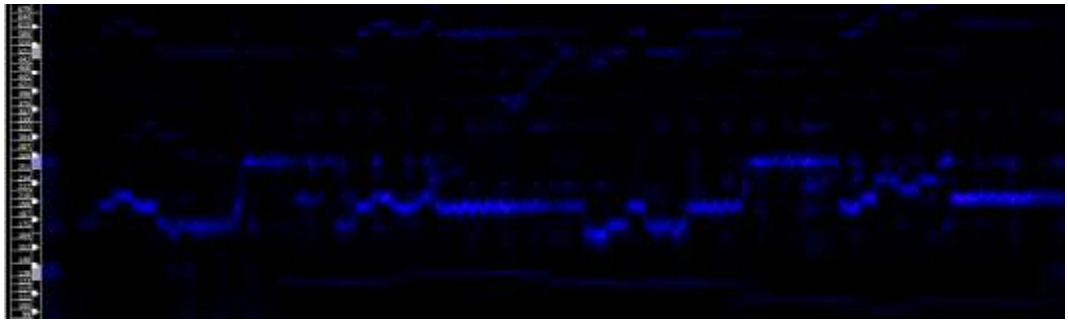


Gráfico 18. Espectrograma de rango melódico de Celia Branz.[176]

Grabados en 1938 *Perdón* y *Eso no es ná*[177] son grabaciones con balance entre el sonido general de la grabación y la voz de Chacha Aguilar. Estos temas estaban en boga en la Argentina para finales de la década del treinta y, como explica más adelante, son incluidos en la discografía de Cugat con la intención de acercarse al mercado argentino. Al igual que otras grandes ciudades Buenos Aires poseía una estructura radial con músicos que se presentaban en vivo y en pocos días los temas interpretados eran parte del dominio público; la radio transformó los modos de escucha de toda una sociedad.[178]

5.4.4 Cambios de sonido e instrumentos

Para mediados de 1938 la orquesta de Cugat tiene cambios en su plantilla instrumental:

Cantidad	Instrumento	Intérprete
1	Guitarra	Eddy Asherman
1	Violín	Xavier Cugat Oscar Waldera
1	Piano	Fausto Curbelo
1	Marimba	Ray González
4	Saxofón	Billy Hobbs Ismael Morales Rubén Moss Max Nadells
1	Bongó	Antonio López
1	Trompeta	Jorge López
1	Maracas	Catalino Rolón
1	Contrabajo	Simon Waldera
1	Percusión	Albert Calderón

Tabla 14. Músicos de la Orquesta del Hotel Waldorf-Astoria en 1938.[179]

[176] Elaboración propia a partir del software *Sonic Visualiser*. Fuente: BDH-DS/459/15.
[177] Victor 26025, (1938). Fuente: BDH-DS/460/11.
[178] LEDÓN SÁNCHEZ, 2003: 61; BRENCA DE RUSSOVICH, 1963: 41-44; MATALLANA, 2006.
[179] Elaborado a partir de "Victor matrix BS-027265. Night must fall / Xavier Cugat Waldorf-Astoria Orchestra". Consulta: marzo 27, 2018.

Con esta nueva conformación instrumental cambia el sonido de las grabaciones, sin saturación y con profundidad a nivel instrumental que en grabaciones anteriores se conseguía con timidez. Estos resultados se aprecian en el gráfico 15 que representa el aspecto tridimensional de la grabación: el ancho de imagen del sonido (eje horizontal) explora las cualidades de un posible sonido estéreo; el límite de la frecuencia de ancho de banda (eje vertical); y la frecuencia audible y la profundidad de la misma (eje oblicuo). ¿Qué se aprecia en el gráfico 15? Las fuentes sonoras están mejor estratificadas y las diferencias de timbre son elocuentes; si bien, es un sonido monoaural, se percibe la búsqueda del sonido estéreo y de mejor balance. Hay control del espacio textural que antes era fortuito, ya para mediados de 1938 hay seguridad absoluta en los resultados que se desean obtener. Si bien, el sonido del conjunto instrumental está concentrado hacia el centro, se percibe la espacialidad hacia los lados, los bordes de la grabación comienzan a llenarse, esto obedece a la experiencia dentro del estudio de grabación, al supervisor de grabación y los técnicos de sonido, al cambio de la instrumentación y de los músicos. De esta época data la aparición en la industria discográfica de los primeros micrófonos con componentes magnéticos y los primeros micrófonos cardioides.[180]

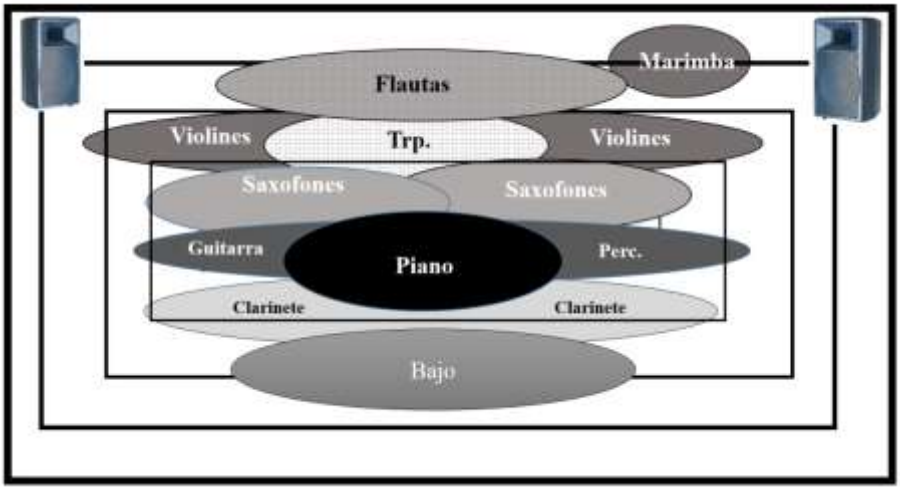


Gráfico 19. Caja acústica de las grabaciones de Cugat desde mediados de 1938.[181]

[180] Los micrófonos cardioides perciben el sonido de forma frontal atenuando a su alrededor otros sonidos. Son excelentes en la captura de frecuencias medias, por lo cual es muy sensible a las frecuencias agudas. La ventaja con sus antecesores es que a raíz de la captura frontal en forma de corazón de las ondas no permite la intromisión de sonidos externos o ajenos a la fuente sonora que se capta. Durante estas fechas la RCA Victor innova con el Modelo 77 que se usará especialmente en la radio y posteriormente en la televisión que consiste en el uso de un micrófono que puede ser bidireccional cardioide y de los primeros intentos de micrófono omnidireccional. Cfr. OWSINSKI, 2006; GRAY, 2004: 1201.
[181] Elaboración propia a partir de GIBSON, 2005. Fuente: BDH-DS/460/11.

Este cambio es patente en las grabaciones de *Night Must Fall* y *Cui Cui*,[182] en las cuales se aprecia una rica instrumentación, refuerzo de los medios a través del piano y el clarinete, así como una mayor presencia de los bajos los cuales pasaban prácticamente desapercibidos en las primeras grabaciones. Este disco juega con la fórmula de intercalar una pieza instrumental con una pieza vocal. Ambos temas estaban compuestos por Xavier Cugat con la coautoría de Abe Frankl y Sidney Holden, el primero, y el segundo compuesto junto a Fausto Curbelo.[183] Por otra parte, en *Conga de noche* y *Nora*[184] ambos arreglos de conga evidencian el cambio del conjunto orquestal de Cugat al incorporar a Catalino Rolón, quien canta y toca la percusión en la agrupación de Cugat. Entre finales de los años cuarenta y principios de los años cincuenta Rolón conformó su propia agrupación presentándose con frecuencia en el Palladium de Nueva York, epicentro de la música tropical para aquel entonces; allí, Rolón incentivó la presencia de otras figuras de la música tropical como Toña La Negra, Tin Tan, Benny Moré y Miguelito Valdés.[185]

El bolero *Nocturnal*[186] de José Sabre Marroquín (1909 - 1995) es uno de los temas instrumentales mejor grabados, de este periodo de Cugat, pues incorpora el ensamble de saxofones, los instrumentistas mutan a clarinetes o flautas, lo que abre el abanico de posibilidades que no tenía a principios de los años 1933. Sabre Marroquin (1909 - 1995) fue un reconocido pianista y director de charangas y orquestas con una trayectoria consolidada en México.[187] La agrupación de Cugat para esta época tenía un número mayor de músicos de origen latino, lo cual le otorgó un color particular a las grabaciones de esta época. El último disco en salir en 1938 tenía los tangos *Guitarra romana* y *Alfredo*,[188] tangos que se mantienen dentro del esquema de dos secciones que había hecho su aparición en 1925 en trabajos como los de Enrique Delfino.[189]

5.5 Experimentación dentro del estudio de grabación (1939)

Hacia 1939, Cugat amplió la plantilla instrumental lo que le permitía contar con una mayor variedad tímbrica y la posibilidad de jugar con aspectos de mezcla y profundidad

[182] Victor 26074, (1938). Fuente: BDH-DS/460/65. *Night Must Fall* fue grabado por Cugat en cuatro ocasiones: 1938 (Victor 26074); 1950 (Columbia CL 6121); en 1955 (Columbia CL 618) y en 1958 (RCA Victor, LPM 1882).
[183] ABREU, 2015A.
[184] Victor 26098, (1938). Fuente: BDH-DS/461/17.
[185] SALAZAR, 2010.
[186] Victor 26167, (1939). Fuente: BDH-DS/469/22.
[187] OCONITRILLO GARCÍA, 1990; DERBEZ, 2001.
[188] Victor 26102, (1938). Fuente: BDH-DS/344/31.
[189] KOHAN, 2019: 35.

del sonido en las grabaciones. La orquesta se había consolidado de forma expedita, poseía un repertorio particular y con los llamativos atuendos de los músicos tenía distinción frente a otras agrupaciones. De esta manera, cuando Cugat alternaba sus presentaciones con otras orquestas como las de Eddy Duchin o Benny Goodman, abría una brecha con su particular entrada cargada de ritmos de rumba y tango. La agrupación comenzó a ser llamada para participar en distintos programas radiales de la RCA Magic y con una programación habitual en Detroit con ganancias para el Hotel Statter y el Swank Club Royale.[190]

¿Por qué se consolidó tan rápido la Orquesta de Waldorf-Astoria bajo la dirección de Xavier Cugat? Cugat acostumbraba a realizar al año dos sesiones de grabación para el sello Victor, con lo cual cubría el repertorio que la empresa sacaría posteriormente al mercado. Pero en 1939 realizó cuatro sesiones de grabación y al año siguiente, en 1940, seis sesiones más. Esto se debió a dos razones: la primera, la situación económica mundial era incierta al inicio de la Segunda Guerra Mundial y la industria discográfica vislumbró una crisis de producción debido a la escasez del vinilo, fenómeno que efectivamente sucedió; y segundo, paradójicamente, el disco fue un elemento indispensable para elaborar un discurso patriótico que incluía grabaciones de índole político y de entretenimiento para las tropas en el frente de batalla y los civiles en las ciudades.[191]

Las sesiones de grabación de 1939 fueron en Nueva York el 16 de enero, el 12 de junio, el 27 de septiembre y el 5 de octubre. El repertorio fue amplio, el tango desaparece gradualmente para dar paso a la rumba, la conga, la guajira y las nuevas combinaciones instrumentales. Aunque las canciones y los arreglos son elaborados en función del mercado americano, Cugat experimenta con la disposición de los músicos en el estudio de grabación para obtener una cualidad y calidad del sonido más personal. Siguen apareciendo los temas instrumentales, pero a diferencia de los primeros años en los que se buscaba un equilibrio entre el número de piezas instrumentales con respecto a las vocales, este período domina el repertorio vocal para ampliar el alcance de la audiencia latina que tiene más presencia en los salones de baile y radios de Nueva York. Así, por

[190] "Cugat Not Excused. Waldorf-Astoria Declines Okay for RCA Radio Date". *Variety*, 16 de agosto de 1939 (Vol. 135, N° 10, p. 33); "Night Club Reviews. Starlight Roof (Waldorf-Astoria, N.Y.)" *Variety*, 21 de junio de 1939 (Vol. 135, N° 2, p.44); "Night Club Reviews: Starlight Roof, N.Y. (Waldorf-Astoria)". *Variety*, 16 de agosto de 1939 (Vol. 135, N°10, p. 38); "Detroit NutsAbout Rhumba". *Variety*, 29 de noviembre de 1939 (Vol. 136, N°12, p. 35).
[191] MORTON, 2004.

ejemplo, *Adiós, mariquita linda* y *Belén*[192] se dirige al público con un bolero que tiene acompañamiento de clave y bongós, la obra es descrita en la etiqueta como un "foxtrot" pero se aproxima al espectador latino sin olvidar las referencias a la cultura estadounidense. *Adiós…*, aparece reseñada como compuesta por Xavier Cugat,[193] un error que se ha corregido en los nuevos catálogos y que aún hoy día no termina de quedar claro porque el compositor fue el mexicano Marco Augusto Jiménez Sotelo (1882-1944);[194] en cambio *Belén* sí le pertenece al músico catalán y se enmarca en el género de la conga. *The applause Waltz* y *Cuban Love Song*,[195] de la banda sonora de la película del mismo nombre dirigida por W.S. Van Dyke (1931), [196] son grabaciones instrumentales en las cuales se mezcla un concepto de vals con ritmo tropical que no funcionó a nivel comercial; de hecho, no volverá Cugat a repetir una hibridación semejante.

The Thrill of a New Romance y *Havana for a Night*[197] presenta el debut de Dinah Shore y la habilidad de Cugat para elaborar nuevos temas basados en arreglos y adaptaciones anteriores. *The Thrill…*, es una composición en la cual Cugat reutiliza su arreglo de *Begin the Beguine* grabado en 1935. Cole Porter, quien era acucioso cuando se trataba de plagios, nunca demandó al director catalán y estaba al tanto de las versiones que hacía Cugat pues tenían una relación de amistad muy estrecha. Por ejemplo, *Begin the Beguine* fue compuesta especialmente para Cugat. Ambos artistas se conocieron cuando Porter vivió una temporada en el Hotel Waldorf-Astoria y escuchó a la orquesta ensayar.[198] Porter quedó encantado con el carisma del músico catalán y de las posibilidades rítmicas y tímbricas de la agrupación.[199] Lo importante de *The Thrill…*, es que marca el inicio de una carrera que prometía mucho en el mundo vocal de las grandes bandas y que tuvo su apogeo en plena Segunda Guerra Mundial: Dinah Shore.

---

[192] Victor 26248, (1939). Fuente: BDH-DS/343/56. *Adios, mariquita linda* fue grabado en tres momentos diferentes por Cugat: 1939 (Victor 26248); 1947 (Columbia 38621) y en 1977 (Intersound ISST 106).
[193] "Victor matrix BS-031487. *Adios, Mariquita Linda* / Xavier Cugat Waldorf-Astoria Orchestra," Consulta: marzo 28, 2018.
[194] ARREOLA CORTÉS, 1979: 47-56.
[195] Victor 26262, (1939). Fuente: BDH-DS/343/72.
[196] BRADLEY, 1996: 278-280.
[197] Victor 26299, (1939). Fuente: BDH-DS/345/10.
[198] BLOCK y TROW, 1942: 171.
[199] Porter y su agente, eran meticulosos ante un plagio, en 1946 demandaron a Ira B. Arnstein por haber plagiado *Begin the Beguine*. El juez John C. Knox y el jurado hallaron culpable a Arnstein. Uno de los llamados a testificar fue el musicólogo J. Baldwin, quien demostró que había coincidencias melódicas, rítmicas y armónicas entre el tema de Arnstein y Porter. En "Arnstein Agree to Drop 'Begin Beguine' From Cole PorterSuit". *Variety*, 15 de mayo de 1946 (Vol. 162, Nº 10, p. 57); "Danger of Copyright Cases to Jury Exemplified in Arnstein Vs. Cole Porter". *Variety*, 5 de junio de 1946 (Vol. 162, Nº 13, pp. 59-60).

Dinah Shore (1916-1994), provenía de una familia rusa de tradición judía. Durante varios años trató infructuosamente de realizar una carrera como cantante de banda. Realizó audiciones para las bandas de Benny Goodman y Tommy Dorsey pero en ambas fue rechazada. Sin embargo, Shore se incorporó a los cantantes de plantas de la Radio NBC y es a través de las ondas hertzianas que se dio a conocer.[200] Xavier Cugat realizó presentaciones junto a Shore y la incentivó a grabar nueve temas entre 1939 y 1940 que posteriormente, aparecieron en una recopilación en 1974.[201] Después de Cugat, Shore grabó con los Dixieland Philharmonics, Paul Lavalle y el Octeto de la NBC.[202]

En *The Thrill of a New Romance,* la voz de Shore está acoplada con el ensamble instrumental. Su voz llena todo el campo de la caja armónica y le confiere control completo dentro del espacio textural. En esta grabación los bordes se han llenado y las fuentes de sonido se aprecian a distintas distancias. Shore estaba acostumbrada a cantar frente a un micrófono, su voz se aleja del estilo impostado y lírico de Carmen Castillo o Chacha Aguilar. Es una voz para la radio y que necesita un micrófono para expresarse y lucir sus cualidades tímbricas.

Shore apareció en un disco en el que compartía uno de los lados con Catalino Rolón: *One, Two, Three, Kick* y *Quiéreme mucho*[203] en donde se combinan el género de la conga y un bolero. La instrumentación descansa en la percusión y en los vientos que hacen contraste frente al timbre de las voces. A pesar de haber un coro y aparecer la voz de Catalino Rolón en unos cuantos compases, la pieza es instrumental. El piano llena el registro medio junto con los saxofones; sin embargo, hay un aspecto que resaltar, al final de esta conga aparece un *fade out.*[204] En esta época, el efecto era "artesanal"; es decir, era realizado por los músicos. La razón del *fade out* en la conga de Cugat obedece a un aspecto coreográfico. Para bailar la conga se hace una fila y a medida que se baila o se camina, la fila se aleja para proseguir la rumba a otra parte. El espíritu de la conga es lo que deja impreso Cugat en este efecto de *fade out* de 1939.

Gran contraste ofrece el otro lado del disco con *Quiéreme mucho* de Gonzalo Roig. Xavier Cugat buscó desde el inicio ofrecer a la audiencia norteamericana una

[200] DRUXMAN, 2015.
[201] *Cugie!* De 1974 (Sunbeam HB 305).
[202] "Dinah Shore (vocalist)". Consulta: marzo 28, 2018.
[203] Victor 26384, (1939). Fuente: BDH-DS/360/51.
[204] El *fade out* –literalmente, "desvaneciendo"–, es un efecto que será usual en la música rock, principalmente, por los tratamientos armónicos que son circulares, es decir, no hay una direccionalidad de las funciones armónicas. En la conga de Cugat las relaciones armónicas están claramente definidas, el *fade out* en los modernos estudios de grabación son fáciles de hacer porque en el proceso de mezcla y edición.

sonoridad lo más latina posible; no en vano, tangos como *Caminito* (1933) o el bolero *Silencio* (1934) mantenían un cierto aire de tropical; de hecho, durante los primeros años sus intérpretes eran completamente latinos; sin embargo, el estilo fue cambiando hacia un tratamiento simple en la armonía y el ritmo que Cugat enriqueció a través de un amplio contraste tímbrico en la melodía. El músico catalán estuvo en la búsqueda de una voz que fuese familiar a los oídos americanos; es decir, un cantante nativo en el que se conjugara el color, el timbre y la dicción. Hizo intentos con Don Reid, Jimmy Ray y Buddy Clarck, los mismos no fueron fórmulas que funcionaran con lo tropical. Dinah Shore llenó esa expectativa por dos años, su voz en las grabaciones de Cugat son particulares: se mantiene en el registro medio, con agudos tímidos y con vibrato en el registro grave cuando finaliza las frases. El timbre de su voz entra en la categoría hipernasal: sonido con proyección y concentrado en la cavidad nasal, posee profundidad, resultado de años de estudio de canto. En el gráfico 16, se aprecia la voz de Shore, esta es la más natural para el repertorio con microfonía de todas las cantantes con las cuales grabó Cugat hasta el momento: la pronunciación es pulcra, su interpretación está limpia de suciedades en la articulación de las consonantes. Asimismo, Shore se mantiene en el espectro central de la caja acústica, igualmente, su interpretación va *a tempo* con el acompañamiento instrumental. Por todas estas razones, se infiere que Cugat estuvo satisfecho de los resultados en las grabaciones con Shore.

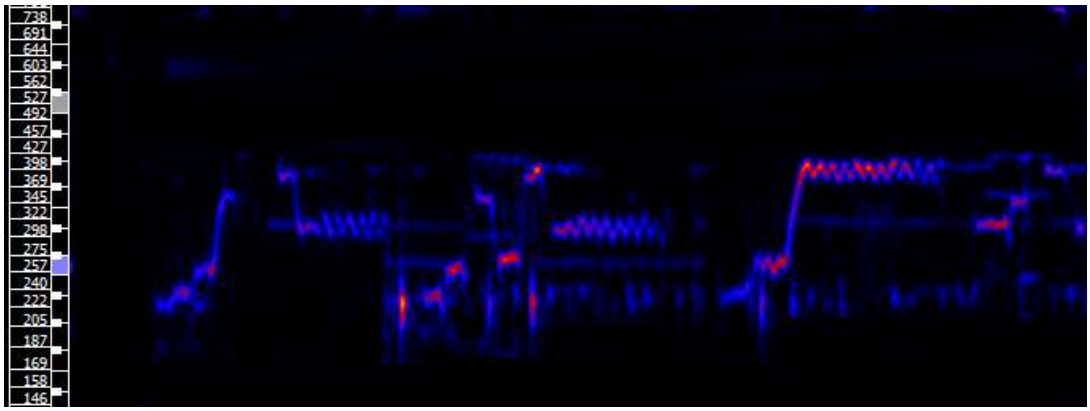


Gráfico 20. Espectrograma de rango melódico de la voz de Dinah Shore.[205]

[205] Elaboración propia a partir del software *Sonic Visualiser*. Fuente: BDH-DS/360/51.

En la grabación de *La cumparsita* y *Jungle Drums*[206] Cugat realiza versiones de tango y rumba, respectivamente. En la *La cumparsita*, la orquesta desaparece más de la mitad de sus integrantes para dar paso a una instrumentación acorde con el género del tango: acordeón —a falta de bandoneón—, violines, piano, guitarra y bajo, que en los primeros años pasaba desapercibido en las grabaciones. Con la participación de Shore, Cugat no oculta el origen de la cantante bajo el acompañamiento latino; no busca, como sí lo hizo Enric Madriguera, ocultar lo latino a través de un foxtrot; Cugat muestra que es un tango y que su cantante es una mujer estadounidense. Para la fecha es uno de los mejores tangos grabados por Cugat tanto en su arreglo como en el sonido de la grabación, pese a no ser fiel al estilo.[207] La interpretación de la agrupación es compacta y homogénea, hay un uso virtuosístico del acordeón y del piano que no estaba en tangos anteriores. La voz de Shore está mejor colocada la tonalidad de Gm lo que permite que se ajuste al *tempo* y al estilo, su interpretación vocal es ligera. Por otra parte, *La cumparsita* al momento de grabarla Cugat era un tema ampliamente conocido a nivel mundial; su compositor, Gerardo Hernán Matos Rodriguez (1897-1948) era un músico y periodista uruguayo cuya música era grabada desde 1928 por el sello Victor en las incursiones realizadas en Buenos Aires por las orquestas típicas de la Victor: Petrucelli, Carlos Di Sarli, Cayetano Pugliesi, entre otras.[208]

Con *Jungle Drums* la orquesta es generadora de recursos tímbricos en manos de Cugat. El arreglo, denominado como bolero en el elemento descriptor del disco, es un caso interesante del proceso gradual de hibridación. Compuesto por Ernesto Lecuona, mantiene el acompañamiento de clave de son. La flauta y la trompeta con sordina evoca a los danzones, pero el colorido y tratamiento orquestal se acerca a la sonoridad de las grandes bandas, como las de Glenn Miller y Benny Goodman. Cuando entra la voz de Dinah Shore, hay una ligera similitud de lo que será el chachachá en los próximos diez años. Es una obra bien confeccionada en el arreglo, instrumentación, equilibrio y balance en la grabación, profundidad y manejo de la voz; pese a ello, Cugat solo grabó éste tema en dos ocasiones, siendo en ambos momentos, arreglos, procesamiento de la grabación e instrumentación completamente diferentes.[209]

---

[206] Victor 26426, Set P-9, (1939). Fuente: DACL-bid 51710.

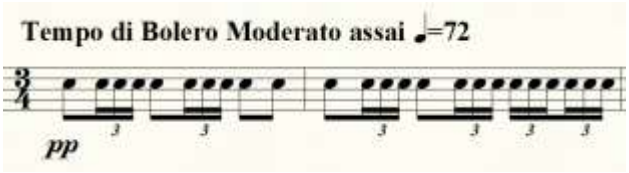
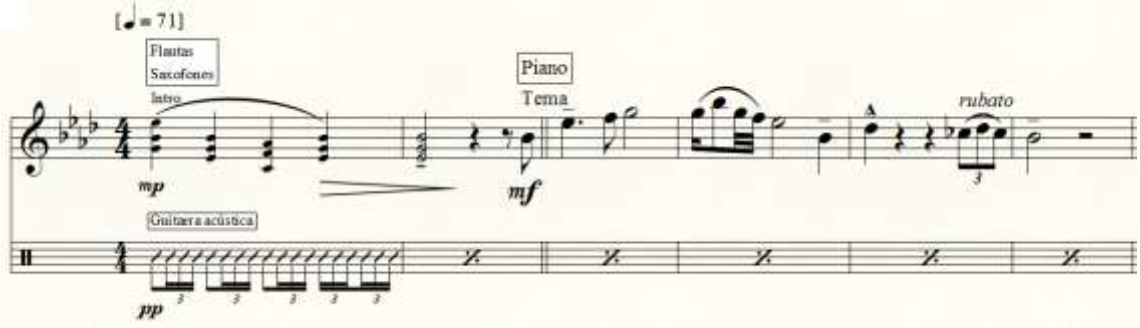
[207] *La cumparsita* fue grabado en cinco oportunidades por Cugat: en 1939 (Victor 26426); en 1945 (Columbia 37395); en 1952 (Columbia, B 1586); en 1958 (Columbia, CL 1094) y en 1963 (Mercury, MG 20798).

[208] "Gerardo Hernán Matos Rodríguez (composer)." Consulta, marzo 29, 2018.

[209] La primera grabación es la que se comentó, anteriormente en Victor 26426. La segunda es de 1961 (Mercury, PPS 2003). Fuente: DAHR.

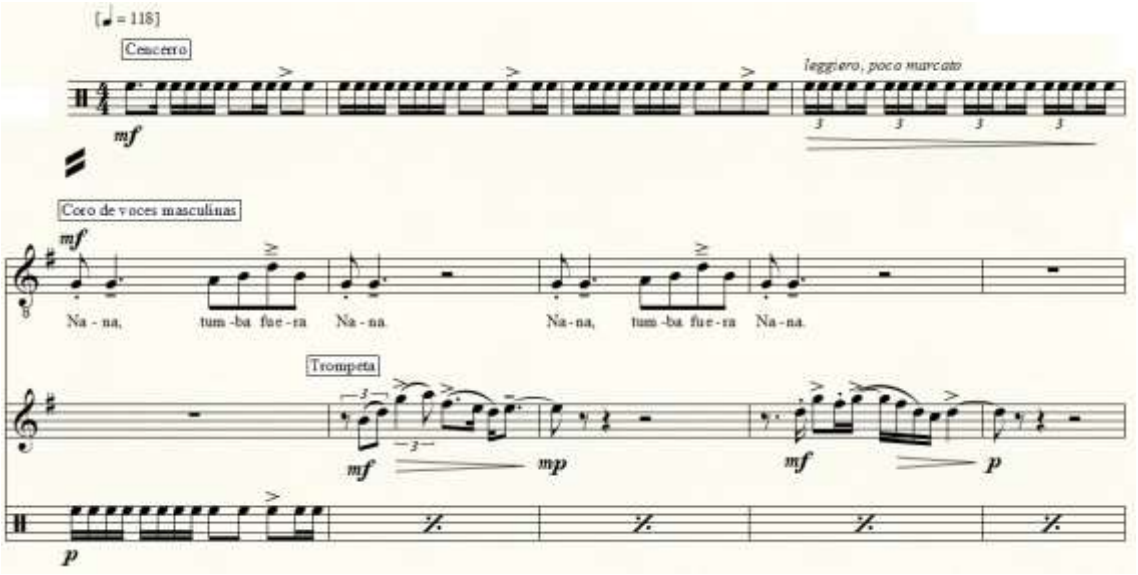
Shore aparece también en *In Sunny in San Domingo* compartiendo el otro lado con el bolero *Tú volverás* de Rafael Hernández e interpretado por Carmen Castillo. Este disco es interesante en la medida en que muestra a la misma orquesta, arreglista y director en dos estilos contrastantes y con diferentes cantantes. En el foxtrot de *In Sunny…*, Cugat domina el estilo. Es un tema que lo pudo interpretar una orquesta como la de Paul Whitman o Enric Madriguera por su marcado rasgo de foxtrot. En el repertorio interpretado por Cugat no abunda el foxtrot; sin embargo, las pocas veces que lo aborda se mantiene en un estilo convencional. De hecho, los siguientes dos temas en aparecer en el mercado eran foxtrots interpretados por Dinah Shore: *When the Swallows Come Back to Capistrano* y *Andalucía.*[210] *When…*, fue compuesto por Leon René (1906 - 1982), quien hizo una notable carrera en la composición de temas populares y de blues, su música se grabó desde 1929 por la Victor con los Dixieland Blue Blowers. La versión de Cugat y Shore obtuvo un rotundo éxito y fue versionado por la Orquesta de Larry Clinton cantado por Helen Southern.[211] Esta última versión apuesta por el *swing* y la versión de Cugat y Shore juega con lo evocativo, el sonido y el *tempo* se asemejan a las versiones de foxtrot de las grandes bandas de finales de los años veinte. El sonido de la grabación se renueva gracias al juego tímbrico explorado por Cugat a través del uso del *glokenspiel* y una orquestación con más instrumentos de cuerda en las anteriores grabaciones: sigue creciendo la orquesta, va cambiando el sonido y su densidad.

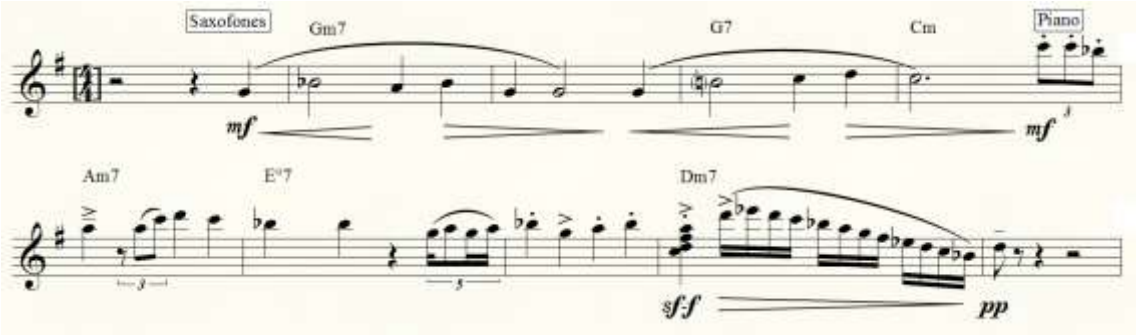
A partir de este año comienza un acercamiento al repertorio académico, pero desde lo tímbrico y rítmico. En la versión de *Andalucía* de Ernesto Lecuona, conocido dentro del público norteamericano como *The Breeze and I,* si bien aparece como un foxtrot, el arreglo tiene claras alusiones al *Bolero* de Ravel. La composición de Ravel está construida sobre un *ostinato* rítmico (Ej. Mus. 6) y dos temas contrastantes entre sí de carácter diatónico. La versión de Cugat utiliza la misma célula rítmica en un compás de 4/4 y a diferencia de Ravel, que tiene una variación en el segundo compás, el *ostinato* de Cugat se mantiene hasta la mitad de la pieza en donde el ritmo se transforma en corcheas, acentuando la parte débil del tiempo con un mayor aire de foxtrot. Ambas melodías son diatónicas pero la diferencia es que en Ravel la melodía es tética, mientras que en Cugat es anacrúsica (Ej. Mus 7).

[210] Victor 26641, (1940). Fuente: BDH-DS/515/12.
[211] "Leon René (composer)." Consulta: marzo 29, 2018.

Ejemplo musical 6. *Ostinato* rítmico del *Bolero* (1932) de Maurice Ravel, c. 1-2.[212]

Ejemplo musical 7. Introducción y tema de *Andalucía* (1940) [0'00''-0'20''].[213]

En esta grabación la voz de Shore se aparta de la evocación melancólica de los temas anteriores; de esta manera, la cantante explora el uso constante del registro grave y reserva para los puntos climáticos el registro agudo. El gusto del mercado está establecido y en ese género lo mejor es no forzarlo. En *Tú volverás* vuelve a pasar lo que había sucedido con el tema *The Thrill…*, y *Begin the Beguine,* Cugat toma elementos de la versión de *Perfidia* y lo coloca en la introducción del tema interpretado por Castillo. Incluso el tratamiento de un solo de violín como cadencia inicial, evoca a la versión de *Perfidia* que se presenta a continuación.

Perfidia y *Nana*[214] constituyen un disco particular. La *Nana*, un tema de Xavier Cugat y Fausto Curbelo, tiene una introducción de fuerte carácter afrocaribeño. En el ejemplo musical 8, nótese el comienzo de la introducción con cuatro compases marcados por el cencerro y acentuando el cuarto tiempo, característica peculiar de la conga. El coro de voces *a cappella* es acompañado en contracanto por una trompeta solista. El sonido y la atmósfera general es peculiar: oscura pero incisiva, simple en su organización compositiva pero compleja dentro del contexto de las músicas de las grandes bandas de finales de los años treinta.

[212] Maurice Ravel. *Bolero*. París: Durand, 1932. Partitura.
[213] Transcripción: elaboración propia. Fuente: Fuente: BDH-DS/515/12.
[214] Victor 26334, (1939). Fuente: BDH-DS/360/35. Cugat volvió a grabar *Perfidia* en 1961 (Mercury PPS 2003).

Ejemplo musical 8. Introducción de *Nana* (1939). [0'00''- 0'15'']. [215]

En el ejemplo musical 9, se transcribe la línea melódica de los saxofones, evocan el aire de foxtrot, incentivan una textura sobria y rítmicamente precisa. Caso contrario sucede cuando el rol principal lo desempeña la trompeta, la flauta o el piano como solista; en estos instrumentos hay una presencia constante de la improvisación que tiende a enriquecer el contenido musical. La voz de Antonio López es nasal a partir de la categoría de nasalidad compensatoria: profunda y cálida, timbre adecuado para el repertorio lento de guarachas y danzonetes.

Ejemplo musical 9. Tema de *Nana* (1939) [0'25''- 0'40'']. [216]

[215] Transcripción: elaboración propia. Fuente: BDH-DS/360/35.
[216] Transcripción: elaboración propia. Fuente: BDH-DS/360/35.

5.5.1 La *Perfidia* de Cugat

La industria de la grabación en Estados Unidos se formó dentro del seno de la política de segregación racial que existía, sobre la cual se construyeron los paradigmas comerciales de aquel entonces. De esta forma, las compañías discográficas incorporaron de manera dosificada rasgos musicales con reminiscencias afrocaribeñas en la medida que evocaban lo exótico. Sin embargo, los artistas de origen afroamericano lograron gradualmente tener espacios a través de la radio y la industria del disco. Las compañías pequeñas grababan directamente a los músicos de origen afroamericano o latino, mientras que en las grandes el trabajo producción discográfica era encargado a orquestas y arreglistas que adaptaban la música a la audiencia estadounidense, con una práctica que será constante hasta mediados de los años cincuenta.[217]

En este sentido, los arreglistas reconvirtieron sus propuestas según el recorte racializado que la producción ejecutiva exigía. El mundo de las finanzas reflejaba las distintas jerarquías y prejuicios que subsistían dentro de la sociedad estadounidense. Así, por ejemplo:

> Los artistas de habla inglesa fueron clasificados por raza y no por género, y los recursos dedicados a producir y a comercializar cada categoría variaron de acuerdo a ello: músicos y estilos blancos recibieron muchos más recursos que la "música racial"[218] hecha por negros.[219]

Las categorías regionales y de clase demarcaron la música rural frente a los gustos de la clase media en las ciudades. En el caso de las músicas que no se cantaban en inglés eran categorizadas de forma genérica con el término “étnico”, las subcategorías se definían por lengua y raza. Las categorías de raza, clase social y región geográfica fueron construidas a partir de la necesidad de plantear estrategias de mercadeo hacia unas audiencias específicas. Sin embargo se produjeron fenómenos de mezcla entre los oyentes, la música tropical formaba parte del gusto tanto de angloparlantes como de hispanoparlantes.[220]

---

[217] MOORE, 2012: 134.

[218] En inglés: *race music:* es una música inspirada en blues o jazz dirigida y hecha exclusivamente por afroamericanos. Entre los años veinte y treinta se usó como etiqueta para separarlo de otras manifestaciones de la industria musical de la época.

[219] Original en inglés: “English-speaking artists were classified by race rather than by genre, and the resources devoted to producing and marketing each category varied accordingly: White musicians and styles received far more resources than the ‘race music’ made by blacks”. PACINI HERNÁNDEZ, 2010: 18.

[220] PACINI HERNÁNDEZ, 2010: 18.

Los éxitos latinos se fundieron dentro del imaginario cultural americano. Los arregladores de las compañías discográficas adaptaron temas de boleros al estilo de la balada americana y, como se ha expuesto en el segundo capítulo —simplificación de los ritmos en las *latunes*—, la instrumentación comenzó a realizarse acorde al estilo de las grandes bandas con cantantes estadounidenses.[221] De hecho, el mismo Cugat realizó varios intentos de proyectar a cantantes blancos, hombres y mujeres, para conseguir una opción que impactase en el el mercado. De tener a una cantante como Carmen Castillo, logró con intérpretes como Lina Romay y Abbe Lane acceder a la artista ideal que podía congraciarse con el público latino y a la vez con la audiencia norteamericana.

Hay aspectos que quedaron como una profunda huella de lo exótico y lo tropical. En el caso de Cugat la presencia de la marimba es un rasgo distintivo de la música afrolatina que a partir de 1920 era un referente cuando se trataba de las músicas de Centro y Sur América. La incorporación de los elementos latinos hacia un repertorio estadounidense fue gradual con énfasis en agrupaciones como The Hurtado Brothers de Guatemala, quienes grabaron para la RCA Víctor temas en los cuales se producía una hibridación entre la música popular norteamericana con un cierto aire latinoamericano.[222]

Diversos temas de música latina se grabaron desde mediados de la década de los años veinte del siglo pasado. Un indicio importante de la incorporación de estos repertorios, se observa en ediciones de temas latinos en los cuales aparece la línea melódica sin el texto; de esta forma era posible trasladarlo de un estilo a otro. De esta manera, se conformó un estilo "internacional" de la música latinoamericana que se desarrolló dentro de la industria cultural del momento. En este proceso se incorporaron textos en inglés a la música cuyo texto original estaba en lengua española.[223]

En el ámbito de la producción discográfica, la incorporación de elementos del jazz con temas latinos es contundente a través del arreglo musical. Un caso conocido estuvo representado por las distintas versiones del tema *Perfidia* de Alberto Domínguez que se hicieron entre 1939 y 1941, referencia dentro del tema latinoamericano que se puso en boga en Estados Unidos. Una de las versiones más populares es la del Trío Los

[221] La autora hace una observación que bien vale la pena citar aquí: "Indeed, the voracious appetite for acquiring such rights placed the U.S. based Music industry in the company of businesses such as Standard Oil and United Fruit, who in these same years were similarly scouring Latin America for other resources, such as oil, rubber, and bananas, that could be sold at a premium within the United States". PACINI HERNÁNDEZ, 2010: 20.
[222] ROBERTS, 1979: 53.
[223] Ibíd.: 55.

Panchos;[224] en dicha versión, la agrupación interpreta el bolero de Domínguez con la formación del bolero latinoamericano: trío de guitarras, siendo la tercera un requinto; y ensamble vocal a tres voces con acompañamiento de percusión y bajo.

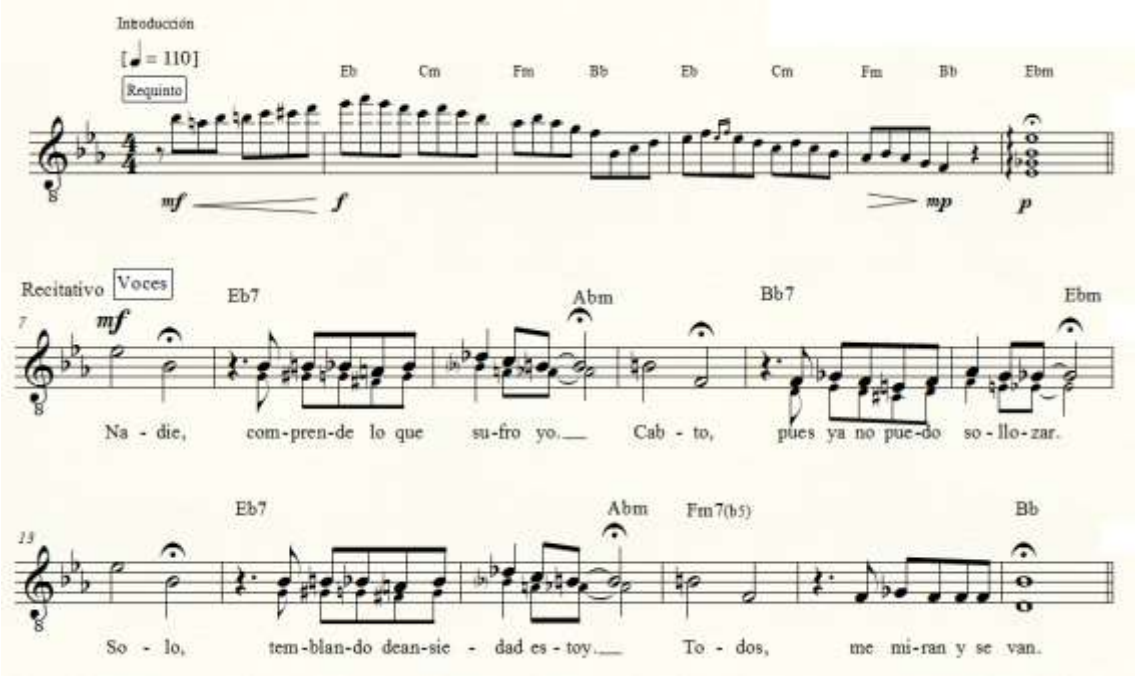
Se toma como punto de partida las funciones formales del texto y la música para hacer un análisis comparativo y determinar el proceso de adaptación del bolero *Perfidia*, de acuerdo a Cugat. Estas funciones involucran las distintas secciones: introducción, secciones, y frases musicales que tienen su representación en el verso del texto.

Texto	**Función formal**
	[Introducción]
Nadie comprende lo que sufro yo	v.1
canto pues ya no puedo sollozar,	v.2
solo temblando de ansiedad estoy	v.3
todos me miran y se van.	v.4
	[Tema – Sección A - Estrofa 1]
Mujer,	v.1
si puedes tu con Dios hablar,	v.2
pregúntale si yo alguna vez	v.3
te he dejado de adorar;	v.4
	[Estrofa 2]
Y al mar,	v.1
espejo de mi corazón,	v.2
las veces que me ha visto llorar	v.3
la perfidia de tu amor.	v.4
	[Sección B]
Te he buscado dondequiera que yo voy,	v.1
y no te puedo hallar,	v.2
para qué quiero otros besos	v.3
si tus labios no me quieren ya besar.	v.4
	[Sección A']
Y tú,	v.1
quien sabe por dónde andarás	v.2
quien sabe que aventuras tendrás	v.3
¡qué lejos estás de mí...!	v.4

Tabla 15. Funciones formales a partir del texto de *Perfidia* de Alberto Domínguez.[225]

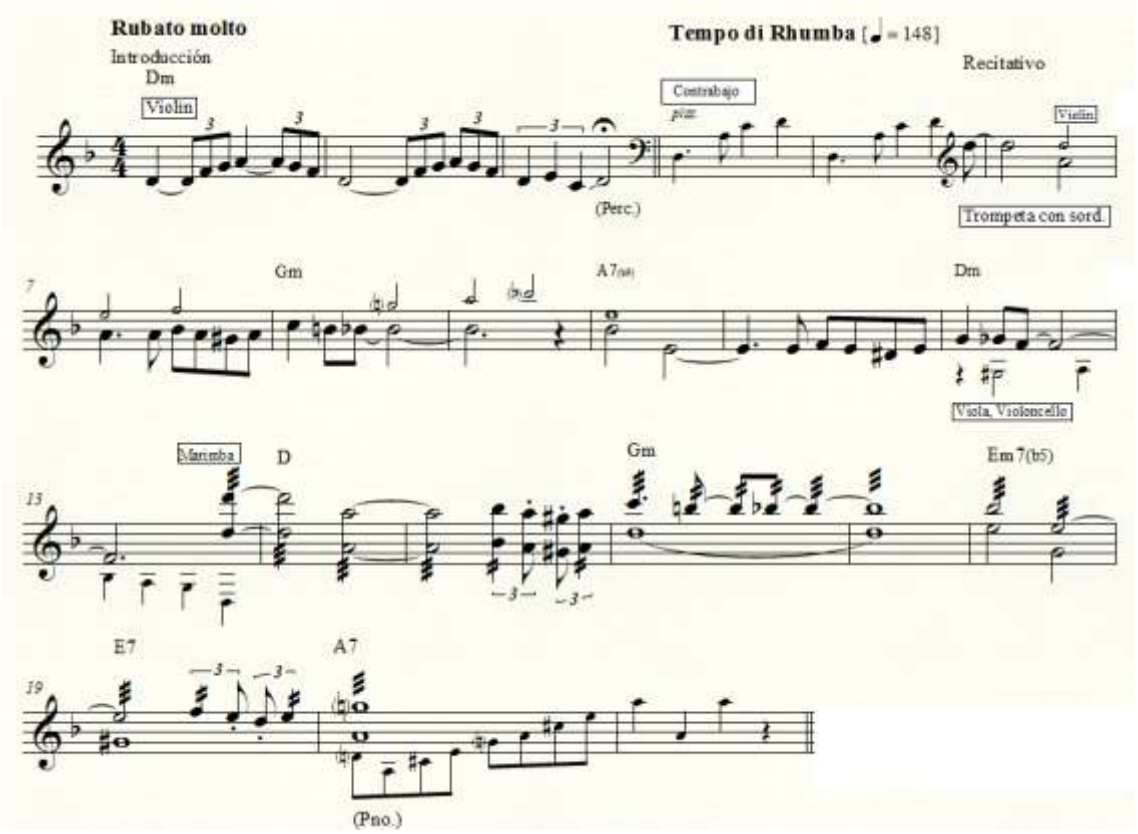
En el ejemplo musical 10, se transcribe la versión del Trío Los Panchos. A nivel musical, la obra posee una introducción que inicia con la cabeza del tema a manos del requinto, la

[224] Trío Los Panchos. *More Latinamerican Hits: Trío Los Panchos, sus canciones favoritas*. Canadá: Columbia Records, EX 5061 (1961), 33 1/3 rpm. Fuente: DACL-bid 23565.
[225] Elaboración propia. Fuente: DACL-bid 23565.

voz que introduce el texto a la manera de un *recitativo secco.* En la capa melódica, la línea principal es adjudicada a la voz principal, lo que hace que el discurso melódico esté entre la melodía principal de la voz y el complemento del contracanto que es otorgado al requinto. La capa de armónica es dada con acordes de séptima o novena. La capa rítmica viene afianzada en el uso del bajo para definir la armonía con el acompañamiento de las guitarras y la sección de percusión. Estilísticamente, la propuesta se circunscribe en el tradicional género del bolero: conformación vocal e instrumental pequeña que permitía la realización de grabaciones en estudio y la realización de giras de estas agrupaciones, que gozaron de popularidad en América Latina especialmente entre los años cuarenta y cincuenta del siglo pasado.

Ejemplo musical 10. Introducción y recitativo de la versión de *Perfidia* del Trío Los Panchos [0'00''- 0'52''][226]

A nivel de la producción musical, la grabación denota una mezcla cálida, las voces se ubican en el centro, el bajo se mantiene hacia la parte inferior de la grabación y la percusión ocupa un lugar al fondo de la misma. El principal aspecto que destaca en la grabación del Trío Los Panchos es el tratamiento del texto en castellano y las reminiscencias evidentemente tropicales.

[226] Transcripción: elaboración propia. Fuente: DACL-bid 23565.

En 1941 Xavier Cugat graba *Perfidia*[227] en un arreglo instrumental que lo acerca al sonido de las grandes bandas y se aleja del estilo del bolero; a pesar de ello, Cugat no abandona los elementos tropicales que acentúa en la percusión. En el ejemplo musical 11, hay poca correspondencia con la versión popular: comienza con una breve introducción a cargo del violín interpretado por el propio Cugat, el *recitativo* es de carácter instrumental, el *tempo* de rumba se mantiene tanto en la introducción como en el tema.

Ejemplo musical 11. Introducción y recitativo de *Perfidia* de Xavier Cugat [0'00''- 0'43''].[228]

En el gráfico 17 a través de un mapa de la canción,[229] se representa la gama instrumental de las grandes bandas a través del uso de la marimba, la trompeta con sordina, el piano y la sección de los clarinetes y violines, quienes definen el contorno de la melodía; en esta versión, la guitarra tiene un rol solista breve en el tratamiento de la melodía que evoca al requinto. La versión de Cugat ofrece una mezcla en donde los violines están en la parte superior de la caja armónica junto con la flauta. La percusión está en el fondo y el arreglo

[227] Víctor 26334, (1941). Fuente: BDH-DS/361/41.
[228] Transcripción: elaboración propia.
[229] "Mapa de la canción" es una propuesta de GIBSON (2005) para representar de manera gráfica la forma musical, sus distintas secciones, instrumentación y aspectos de arreglo para la producción en una grabación.

apuesta por una música dirigida hacia un tratamiento exótico del acompañamiento. El arreglo emula el sonido de las grandes bandas y al mismo tiempo, acentúa rasgos de una música latina de corte popular. Sin embargo, dos elementos son contundentes al momento de adaptar la obra musical. El primero es la americanización del nombre de Alberto Domínguez por el de "Albert", elemento que se distingue en la calcomanía impresa del disco de 78 rpm; el segundo aspecto es cuando Cugat prescinde por completo del texto, no lo usa ni en inglés ni en español.[230]

La capa melódica posee variedad instrumental; asimismo, el contracanto enriquece el discurso melódico. La capa de acompañamiento está ligada al trabajo de la capa rítmica, pues no solo complementa la armonía, sino que la presencia del bajo y su tratamiento instrumental lo acercan hacia el género de las orquestas latinas. La versión de Cugat brinda un ejemplo de hibridación entre el tratamiento instrumental de las grandes bandas de los años cuarenta con el uso de elementos rítmicos tropicales que lo acerca hacia el danzón con tintes de rumba. Esta connotación de danzón lo confiere especialmente el tratamiento del bajo:

Ejemplo musical 12. Bajo de la versión de *Perfidia* de Xavier Cugat en la sección del coro [1'03''- 1'12''][231]

[230] Este rasgo será distintivo de la música instrumental tropical en especial entre los años cuarenta y cincuenta en géneros como el mambo y el chachachá.
[231] Elaboración de la transcripción propia. Fuente: BDH-DS/361/41.

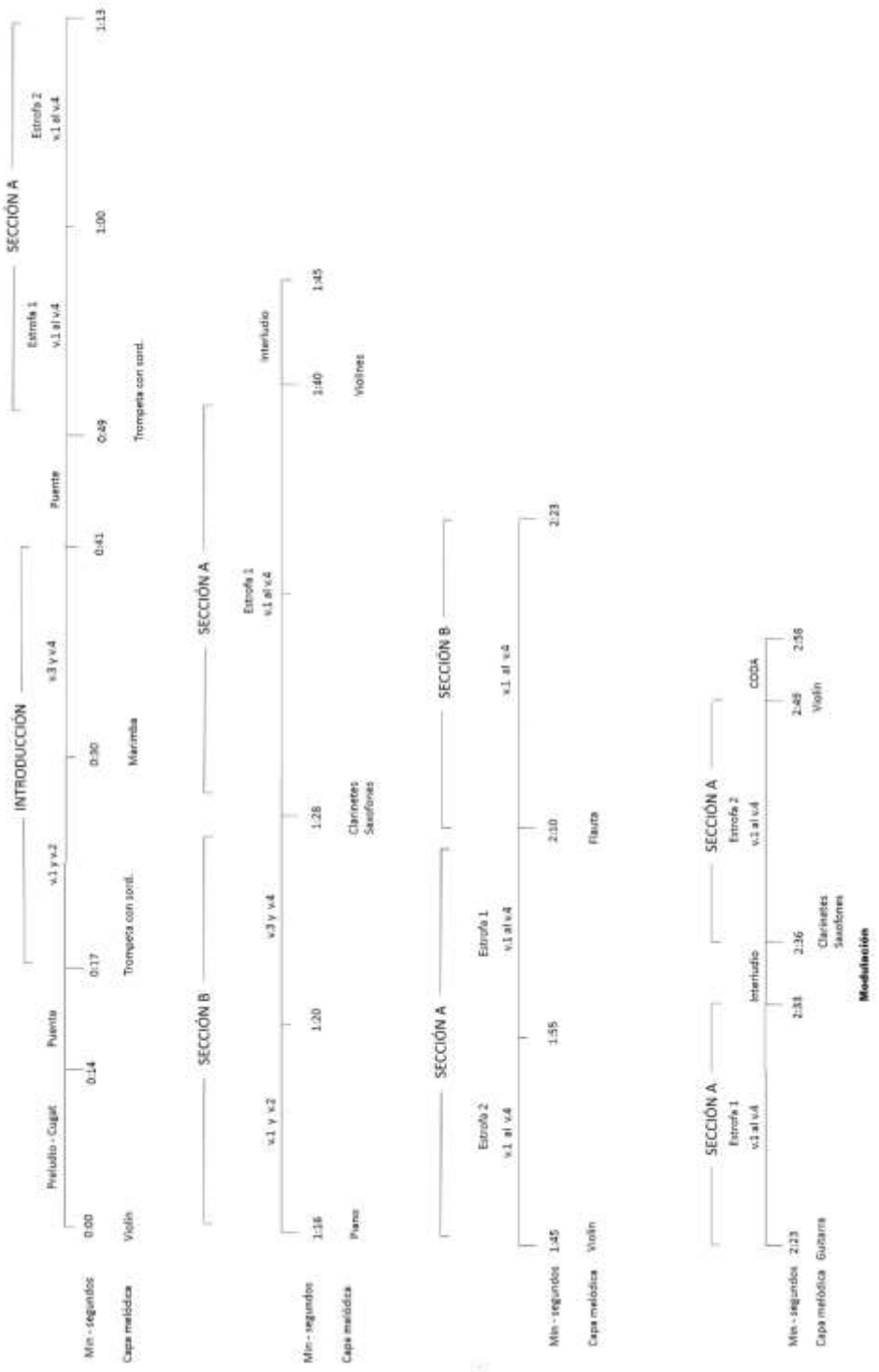
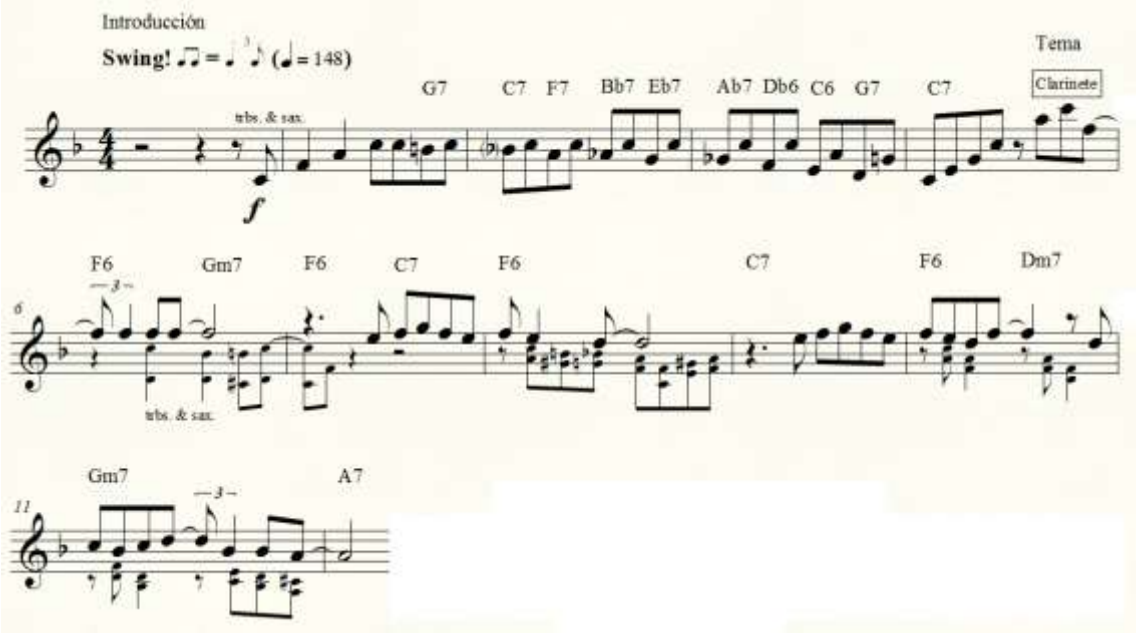


Grafico 21. Mapa de la canción de *Perfidia* en la versión de Xavier Cugat.[232]

Por su parte, la versión de *Perfidia* de Benny Goodman y Helen Forrest presenta rasgos significativos con respecto a las versiones populares latinoamericanas y la versión de

[232] Elaboración propia. Fuente: BDH-DS/361/41.

Cugat. En el ejemplo musical 13, a nivel formal, el arreglo de Goodman prescinde de todo rasgo distintivo del tema original, desaparece el *recitativo secco* característico de la versión latina y la introducción es una fanfarria que remite al estilo *swing*. La línea melódica está a cargo del clarinete solista para luego incorporar al ensamble de clarinetes en la sección B [0'32''] retomado por el clarinete solo una octava más alta con el ritmo del del swing; la sección del interludio tiene casi la misma extensión que la sección del estribillo [0'59'' – 1'06''], lo que refuerza la identidad estilística del arreglo.

Ejemplo musical 13. Introducción y tema de *Perfidia*, en la versión de Benny Goodman y Helen Forrest [0'00''- 0'17''].[233]

A continuación, en la tabla 7 se presenta el texto cantado en inglés con su respectiva función formal. La incorporación de Forrest destaca por la depuración más completa: texto versionado en inglés, cantado por una estadounidense.

[233]Transcripción: elaboración propia. Fuente: DAHR.

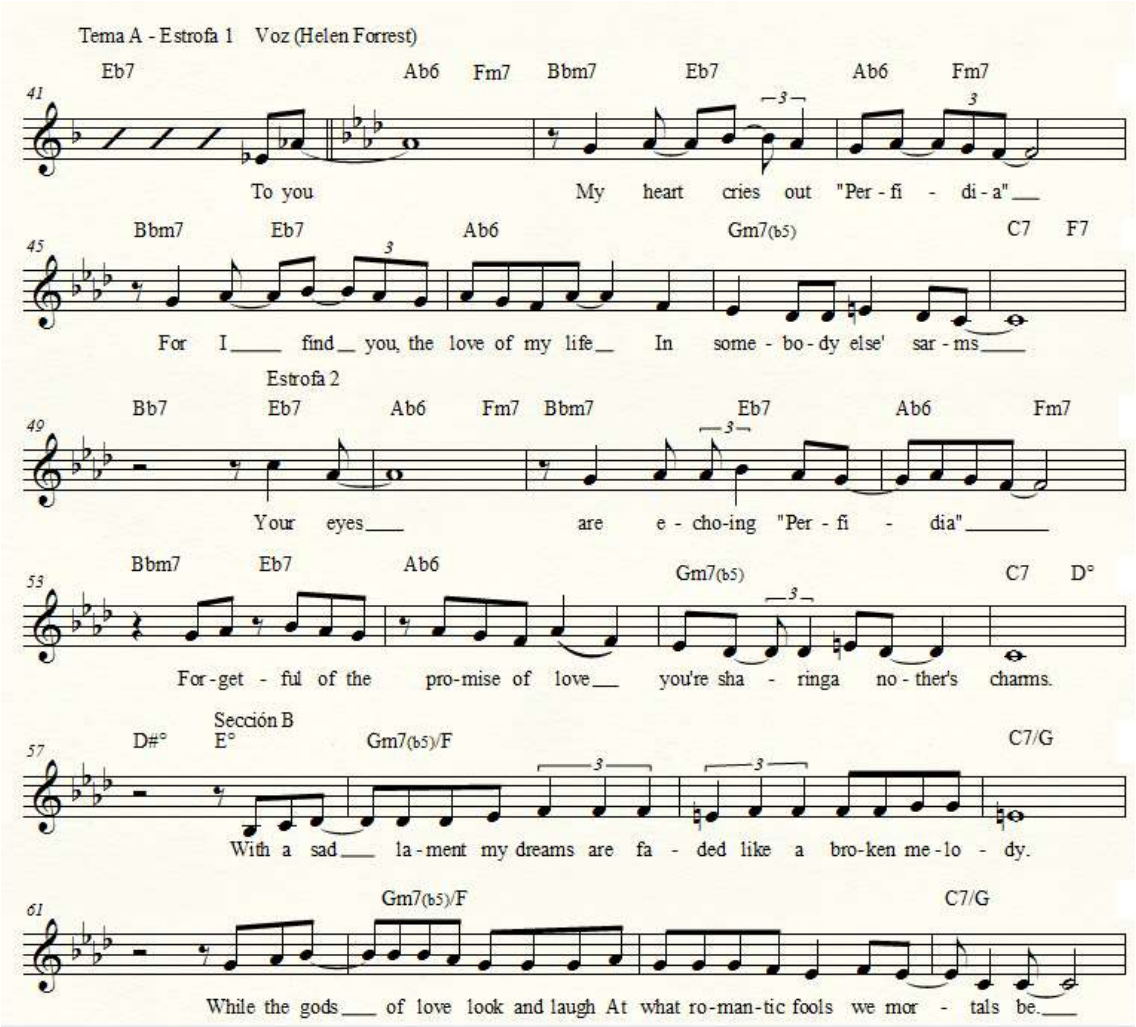
Texto	Función formal
	[Introducción]
	[Tema – Sección A - Estrofa 1]
To you	v.1
My heart cries out "Perfidia"	v.2
For I find you, the love of my life	v.3
In somebody else's arms	v.4
	[Estrofa 2]
Your eyes	v.1
are echoing "Perfidia"	v.2
Forgetful of the promise of love	v.3
You're sharing another's charms	v.4
	[Sección B]
With a sad lament my dreams are faded	v.1
like a broken melody	v.2
While the gods of love look down and laugh	v.3
At what romantic fools we mortals be	v.4
	[Sección A']
And now	v.1
I find my love was not for you	v.2
And so I take it back with a sigh	v.3
Perfidia's won Goodbye	v.4

Tabla 16. Funciones formales del texto de *Perfidia* en la versión de Goodman y Forrest. [234]

En el ejemplo musical 14 se apreciaque Forrest interpreta el texto y la melodía dentro del canon convencional del estilo *swing*, su interpretación es apegada al cambio de la armonía y del patrón rítmico, jugando con el rubato al final de cada estrofa. La melodía está dispuesta en el registro medio de la intérprete, disposición que le permite recrear la melodía de manera grácil al estilo del trabajo de Goodman. En otras palabras, la cantante tiene el control absoluto permitiendo resaltar su rol protagónico en la versión. Sin embargo, el tratamiento rítmico que hace Forrest es desapegado de la estructura rítmica convencional que se escucha en el acompañamiento, le otorga libertad rítmica, algo peculiar del estilo, evoca la propuesta de fraseo que usó Goodman en el solo de clarinete;

[234] Fuente: http://www.ronstadt-linda.com/perfidia.htm. Consulta: marzo 18, 2018. El texto fue traducido por Milton Leeds. Peer Corporation, derechos exclusivos.

sin embargo, como se acotó antes, Forrest cae en los *ictus* fuertes del compás de forma acorde con el tratamiento armónico.



Ejemplo musical 14. Sección A y B de *Perfidia* en la versión de Goodman y Forrest [1'05''- 1'44''][235]

Posteriormente reaparece un interludio [1'58'' – 2'05''] que funciona como una sección reiterativa a nivel rítmico e incorpora las secciones del tema, esta vez un nuevo *tutti* instrumental cuya capa melódica es asignada a los clarinetes duplicados con los saxofones. El clarinete solo se vuelve a escuchar en la sección B [2'33''], la cual vino precedida de una sección que modula de La bemol hacia Fa. El arreglo cierra con la repetición de la sección A en manos de la fila de clarinetes y una coda [3'09''- 3'15''] con un solo improvisado por Goodman.

[235] Transcripción: elaboración propia. Fuente: DAHR.

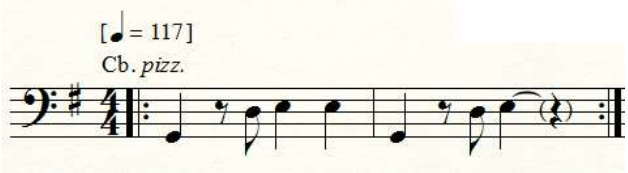
La versión de Goodman de *Perfidia* se atiene al esquema formal del tema original, pero prescinde de la introducción tan característica en el estilo popular. El lenguaje armónico se complejiza en Goodman y gana en la capa melódica. Asimismo, esta grabación posee la vitalidad rítmica característica del género; si bien es menos rica en cuanto a la variedad del timbre que explota la versión Cugat, la presencia vocal en la versión Goodman no solo ayuda a focalizar la atención en la melodía, sino que al estar el texto en inglés, conecta al auditor con la presencia del cantante.

5.5.2 Foxtrot y rumba

En 1939 aparecieron dos grabaciones realizadas en 1935: *The Missouri Waltz* y *Let Me Call You Sweetheart (I'm in Love With You),*[236] la primera interpretada por Don Reid y la segunda por Buddy Clarck. Hasta la aparición de este disco, la proyección de Cugat en el mercado discográfico se alejaba del tango para hibridar la rumba y la conga con temas estadounidenses. *The Missouri Waltz* de John Valentine Eppel (1871-1931) es la canción oficial del estado de Missouri.[237] Que Cugat en los años treinta haya realizado grabaciones de temas que en su origen eran de carácter rural no debe extrañarnos. La grabación de esta música traía de suyo la posibilidad de vender el disco en ambos espacios, pues en la ciudad siempre habría alguien que recordara los sonidos del sur. Además, los cantantes líricos del inicio de la era del fonograma grabaron estos temas, lo que hizo que se expandiera la audiencia acercando el repertorio vernáculo al público urbano. Las implicaciones culturales que trajo la aparición del disco permitieron un intercambio de códigos entre las distintas clases sociales y los distintos espacios. Lo urbano y lo rural comenzaron a convivir indistintamente gracias a la aparición del fonógrafo. Es desde esta concepción que los productores musicales vieron la importancia de producir una música dirigida a las masas. El tema *Let Me Call You…*, también gozaba de popularidad para la fecha en que lo grabó Cugat, y estaba compuesto por Leo Friedman (1869-1927) quien había tenido una reconocida carrera como compositor de temas populares y pertenecía a la generación de compositores que vivieron la transición entre la partitura y el fonograma como soporte de la música.

[236] Victor 26407, (1939). Fuente: BDH-DS/434/30.
[237] Desde 1916 hay registro de este tema interpretado por las orquestas Victor, Joseph C. Smith (1917), Paul Whitman (1927) e incluso por una agrupación de los estados del norte como lo eran los Pennsylvanians (1932). Cfr. "John Valentine Eppel (composer)". Consulta: abril 4, 2018.

Los siguientes discos de Cugat tuvieron el debut discográfico de una de las figuras que cambió la historia de la música latina en los Estados Unidos en los años cuarenta: Francisco Raúl "Machito" Gutierrez Grillo (1908-1984), quien llegó a Nueva York en 1937 y trabajó en distintas agrupaciones en la Gran Manzana como la Orquesta Siboney, el Conjunto Moderno, Cuarteto Caney y la Orquesta del Hotel Waldorf-Astoria.[238] Machito fue una de las figuras más representativas de la música jazz a raíz de su participación en los Afro-Cubans, agrupación de Mario Bauzá que mezclaba la música afrocaribeña con el jazz y en la cual convergieron artistas como Dizzy Gillespie, Stan Kenton, Charlie Parker y George Shearing.[239] A pesar de que años después Machito señaló en una entrevista que Cugat sólo sabía tocar el violín, no sabía nada de música tropical, y que explotaba y mal pagaba a sus músicos,[240] lo cierto es que Machito cedió al músico catalán los derechos de los arreglos en *Negro a rezá*, *Auto-conga,*[241] *Cuba Episode* y *Calientito.*[242]

Negro a rezá no poseía una definición de género dada por el sello Victor, por lo que se asignó *aire de bolero-habanera*. El arreglo es elaborado en la sección de los vientos e inicia con un aire de bolero y el ritmo de habanera en el bajo como se muestra en el ejemplo musical 15:

Ejemplo Musical 15. Acompañamiento rítmico del contrabajo del tema *Negro a rezá*.[243]

La sección de los saxofones está orquestada al estilo de las grandes bandas con armonías de séptima y en disposición abierta. En el gráfico 18 está superpuesto un espectrograma y la transcripción de la voz de Machito, el sonido es cálido de nasalidad compensatoria,

[238] ABREU, 2015A: 148-150.
[239] DELANNOY, 2001: 114-121.
[240] Las declaraciones las hace Machito en una entrevista junto a Tito Puente. El cantante se quejaba que mientras Cugat ganaba 1000 dólares por noche sus músicos recibían 100 dólares de pago; se trata de una apreciación en torno a la plusvalía del trabajo de los músicos latinos en Nueva York. Las aseveraciones de Machito sobre los conocimientos musicales de Cugat son severas. Pese a las declaraciones de Machito, Tito Puente defiende a Cugat en especial cuando de negocios se trataba. Xavier Cugat y Tito Puente mantuvieron una larga amistad que se ve reflejado especialmente en el homenaje que le rinde Puente en la película *Radio Days* (1987) de Woody Allen. Cfr. CONZO y PÉREZ, 2011: 293-299.
[241] Victor 26427, Set P-9 (1939). Fuente: DACL-bid 51711.
[242] Victor 26428, Set P-9 (1939). Fuente: DACL-bid 51712.
[243] Transcripción: elaboración propia. Fuente: DACL-bid 51712.

posee resonancia faríngeo-laríngeo y con profundidad. La voz en la grabación se ubica en primer plano, posee un vibrato pronunciado en las notas largas y un portamento al inicio de la frase que era parte de su distinción como intérprete.

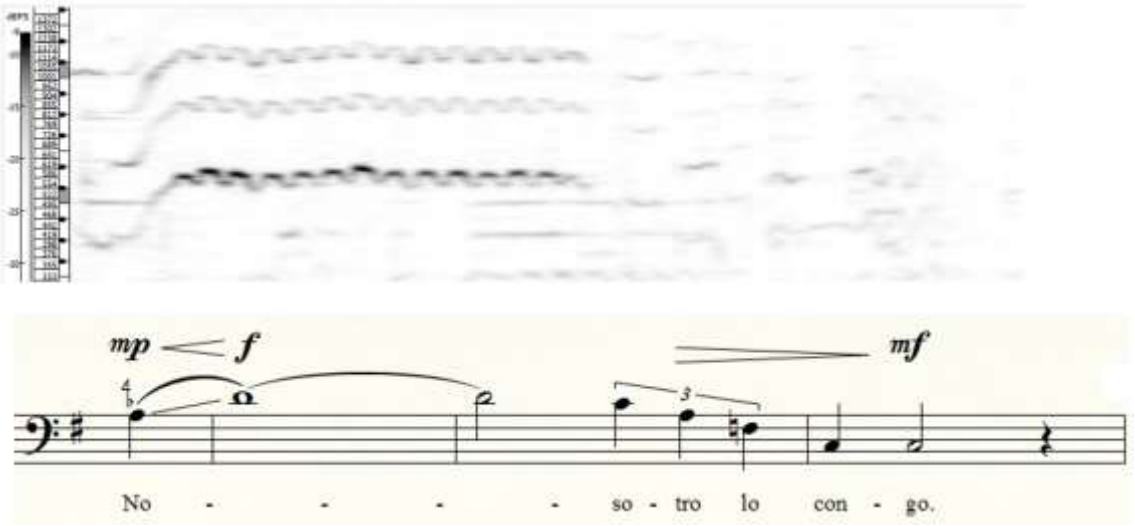
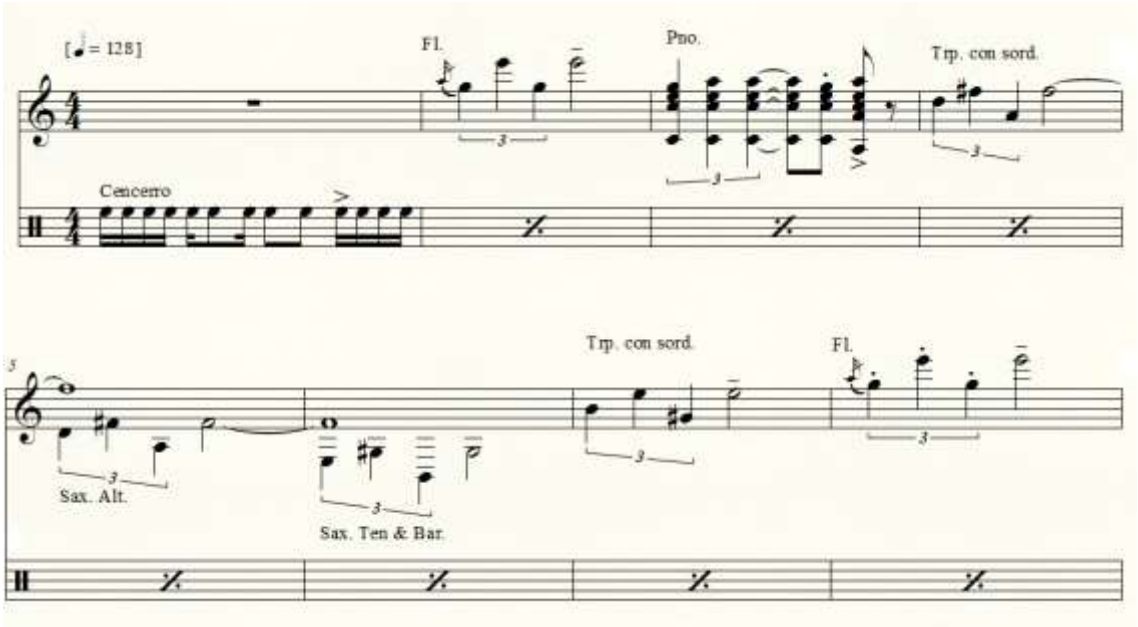


Gráfico 22. Voz de Machito en *Negro rezá* (1939).[244]

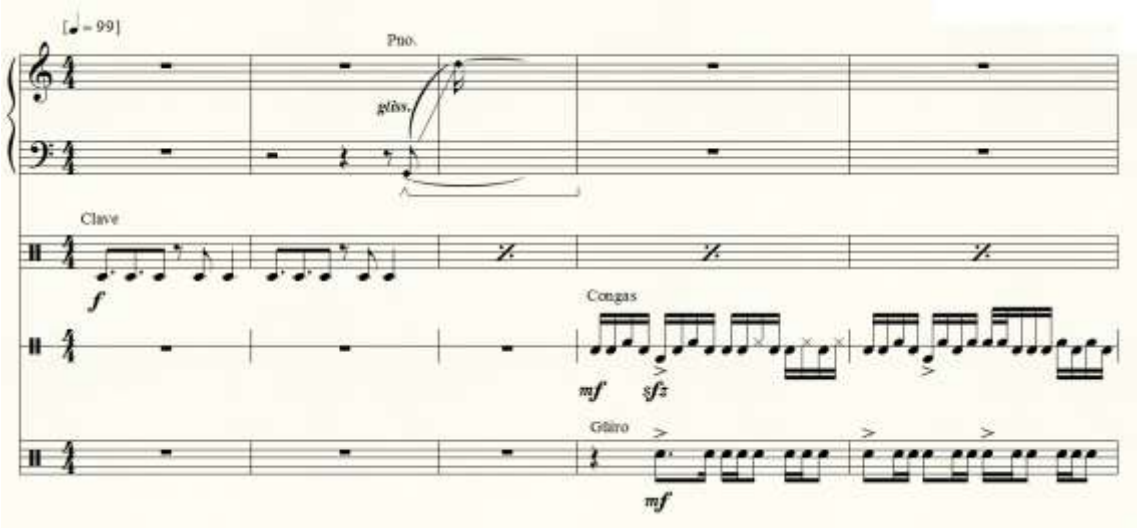
La articulación de las palabras evoca la pronunciación de los africanos esclavizados, sin las "s" o "r" finales como en el texto de la introducción: "*¡Ey, negro! ¡Vamo a rezá!*". Esta forma de evocar el canto afrocaribeño está presente a lo largo de toda la producción discográfica de Cugat de los años cuarenta. La participación de Machito se complementa con el acompañamiento de un coro en el fondo. La forma de *Negro a rezá* posee las características de los primeros temas de las grabaciones de Cugat: una introducción, la exposición del tema instrumental y la incorporación de la voz en la mitad de la canción, estrategias a las que se recurría en las grabaciones de música en idiomas ajenos al inglés. La segunda y última sección de la canción presenta un cambio en los valores del *tempo* llevando la figura de la negra a 147 pulsos por minuto, velocidad que lo acerca a la rumba.

El tema del lado B *Auto-conga* es autoría de Cugat con una introducción más compleja y elaborada que *Negro a rezá.* En el ejemplo musical 16, el piano y la marimba anuncian el carácter rítmico de la conga (c.3). La melodía es presentada desde un amplio espectro entre los saxofones y la trompeta (c. 2-8). Los instrumentos de percusión evocan el aire de calipso de la región de las Antillas.

[244] Transcripción: elaboración propia. Fuente: DACL-bid 51712.

Ejemplo musical 16. Introducción de la *Auto-conga* (1939).[245]

La *Auto-conga* es un tema instrumental que Cugat incorporó en las veladas sociales en donde se presentaba.[246] No es para menos que años después Machito resintiera del éxito de Cugat. Para el momento en que Machito comienza su carrera como solista, Cugat tenía el monopolio del medio, había participado en diversas producciones cinematográficas y tenía el reconocimiento de los medios de comunicación.

La presencia de la música y los músicos cubanos en la Gran Manzana había sido esencial para la consolidación de los estereotipos y sobretodo de los rasgos estilísticos que se repetirían a lo largo de los siguientes años: melodías diatónicas en modo mayor, uso de trompetas con sordinas y el infaltable acompañamiento de la base rítmica, en especial de la clave, la conga, las maracas y el bongó. En *Cuban Episode* y *Calientito*[247] está el aire de son. Una vez más, la voz de Machito es acorde con el estilo de la orquesta de Cugat. *Calientito*, a diferencia de los otros temas, evoca el acompañamiento rítmico que será característico de la salsa entre los años setenta. En el ejemplo musical 17 nótese el uso del *glissando* dentro de la caja armónica del piano, firma sónica que aparece de manera reiterada en las grabaciones de Cugat de este período.

[245] Transcripción: elaboración propia. Fuente: DACL-bid 51712.
[246] MACKENZIE y STONE, 2008: 91.
[247] Victor 26428, Set P-9 (1939). Fuente: DACL-bid 51712.

Ejemplo Musical 17. Inicio del tema *Calientito* (1939) [0' 00'' – 0' 19'']. [248]

En 1940 Cugat era referencia en la orquesta latina. La agrupación poseía un amplio repertorio de rumbas, congas y había incorporado repertorio estadounidense. La instrumentación base es de cuatro saxofones, dos trompetas, marimba, xilófono, piano, bajo y dos intérpretes de percusión; y cuando los arreglos lo ameritaban incluía dos flautas, cinco violines y clarinete. Llama la atención un instrumento que un crítico reseña como inventado por Cugat: el "Congat"; de acuerdo a la reseña es un híbrido de cinco bongós y un xilófono ejecutado con baquetas.[249] Además, Cugat participó en el musical de Broadway *Boys From Syracuse* y en Chicago se presentó junto a las hermanas Andrews, la orquesta de Ray Bolger y Frances Langford. En octubre pasa por Michigan, Ohio y Cincinatti dejando una estela de glamour, música tropical y sobre todo ganancias para los empresarios en presentaciones junto a Lina Romay.[250]

Cugat y Victor terminan su relación en 1940. Las últimas sesiones de grabación ocurrieron en Chicago el 19 de febrero con la participación vocal de Carmen Castillo y Alice Cornet; en los estudios de Nueva York el 27 de mayo y 26 de junio grabó con Dinah

[248] Transcripción: elaboración propia. Fuente: DACL-bid 51712.

[249] "Cugat features a specially invented 'Congat' instrument that looks like five bongos on a pedestal, a giant xylophone. Instead of hammers, Cugat and his two bongoists bang out the rhythms. The five oversized drums technically comprise two bongos, a tres, a tiple and a conga, as the various skinheads are know to musicians. It's a nifty feature of his band." En "Night Club Reviews. Starlight Roof (Waldorf-Astoria, N.Y.)". *Variety*, 3 de julio de 1940 (Vol. 139, N° 4, p. 36).

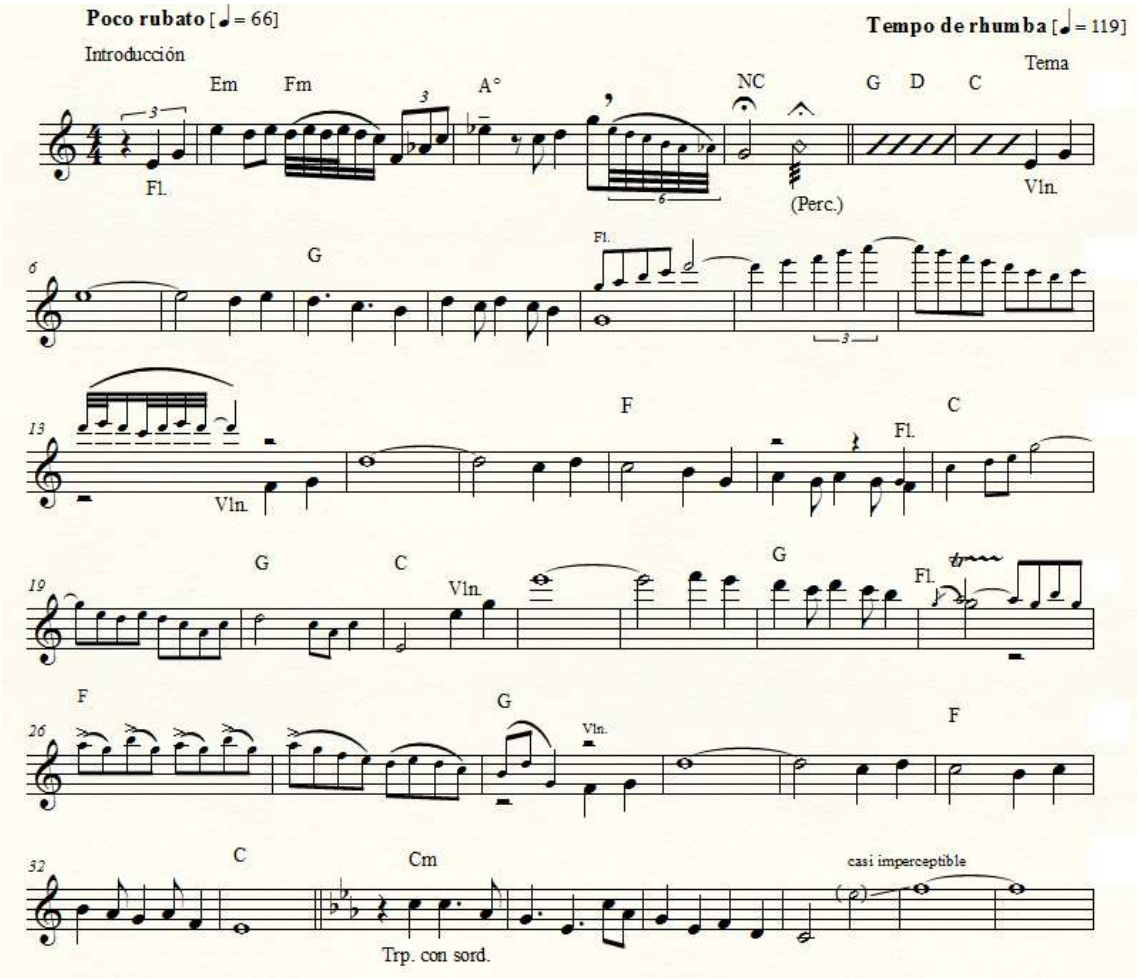
[250] "Syracuse-Bands Low Best on Spotty B'wayWith 51G". *Variety*, 7 de agoto de 1940 (Vol. 139, N° 9, p. 9); "2 Chi Houses Line Up Names". *Variety*, 23 de octubre de 1940 (Vol. 140, N° 7, p. 45); "House Reviews. Colonial, Dayton". *Variety*, 30 de octubre de 1940 (Vol. 140, N° 8, p. 54); "Zorro, $18,000, Detroit Shows Strength". *Variety*, 13 de noviembre de 1940 (Vol.140, N°10, p. 11); "Burma-Bolger-Cugat Fair $16,000 in Buff". *Variety*, 20 de noviembre de 1940 (Vol. 140, N°11, p.10); "Chi Happy; 'Zorro-Cugat-Bolgur 33G". *Variety*, 27 de noviembre de 1940 (Vol. 140, N°12, p. 9).

Shore y Miguelito Valdés; el 27 de agosto, grabó de nuevo con Valdés y Loreta Clemens; el 6 y 28 de septiembre incorporó a Bobby Capó y el 10 de octubre grabó con Lina Romay. A pesar de que la relación llegó a su fin a nivel de producción fonográfica, la compañía se quedó con los derechos de reproducción de todos los fonogramas. Es por ello que, a fines del presente trabajo, se presenta una retrospectiva del trabajo de Cugat bajo el sello Victor hasta 1942.

Gráfico 23. Nota pública de agradecimiento de Lina Romay a Xavier Cugat.[251]

El primer disco en salir en el año de 1940 tuvo los temas *Siboney* y *Mama eu quero*,[252] el primero de Ernesto Lecuona y el segundo un samba de Emilio de Torre Jararaca y Vicente Paiva. Contrario a lo que se puede esperar, la versión de *Siboney* es la menos original de las otras versiones de Cugat.[253] En el ejemplo musical 18, después de una breve introducción de la flauta, domina la melodía en la cuerda con un contracanto en la flauta y melodía en la trompeta con sordina, se aprecia el tema a cargo de los violines y un contracanto improvisado por parte de la flauta solista.

[251] Fuente: *The Billboard*. 22 de abril de 1944 (Vol. 56, N° 17, p. 20).
[252] Victor 26522, (1940). Fuente: BDH-DS/541/13.
[253] Cugat grabó en cinco oportunidades el tema de Lecuona. En 1940 en el código antes reseñado de la Victor; para Decca (23547) en 1945; en 1952 (MG 25149); en 1961 (PPS 2003); en 1971 (CD4W 7002).



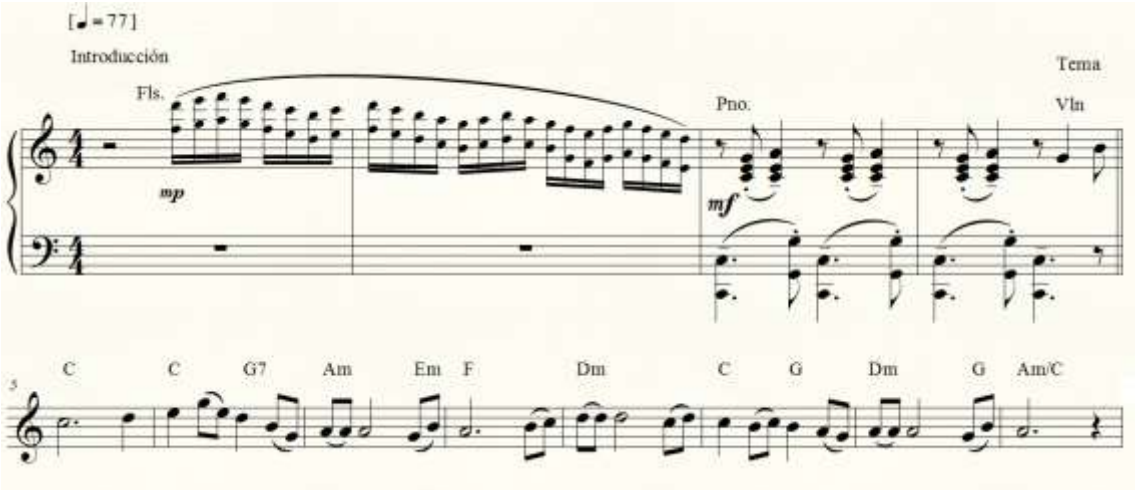
Ejemplo musical 18. Introducción y tema de *Siboney* (1940) [0'00''- 1'15''].[254]

En *Mama eu quero* se aprecia la versatilidad de Cugat para afrontar el samba. El tema había sido compuesto en 1937 y grabado por primera vez para el sello Odeón, esta fue la carta de presentación de Carmen Miranda en la película *Down Argentina Way* (1940). La versión de Cugat es interpretada en español y portugués por Carmen Castillo cuya grabación comienza con una breve introducción en español seguida del tema en portugués. La interpretación de la orquesta es *a tempo*; sin embargo, no es un éxito notable en ventas. El repertorio cantado por Carmen Miranda poseía un público cautivo. Imposibilitado de grabar comercialmente con Miranda por las restricciones del sello discográfico, Cugat acude a la voz de Castillo, quien, si bien no era nativa de lengua

[254] Transcripción: elaboración propia. Fuente: BDH-DS/541/13.

portuguesa, la "cercanía" como lengua latina permitió que el tema formase parte del repertorio de Castillo con Cugat.

Una de las grabaciones que realizó Cugat en Chicago involucró a la cantante Alice Cornet cuya voz no se adaptaba a la rumba, el tango o la conga, por lo cual *Love Live Love* y *At a Time Like This*[255] fueron dos canciones adaptadas al "Continental foxtrot" por el sello discográfico. En un principio sería Dinah Shore quien cantaría los temas, pero para ese momento la agenda Shore era muy complicada y para cumplir con los objetivos pautados por el sello discográfico, se acudió a la participación de Cornet.[256] Xavier Cugat aprovechó una serie de presentaciones en Chicago para preparar los temas con Alice Cornet, presentándose en el programa radial de la NBC en Chicago *Fitch Bandwagon*[257] el 11 de febrero de 1940, ocho días después fue la sesión de Cornet y Cugat para Victor.

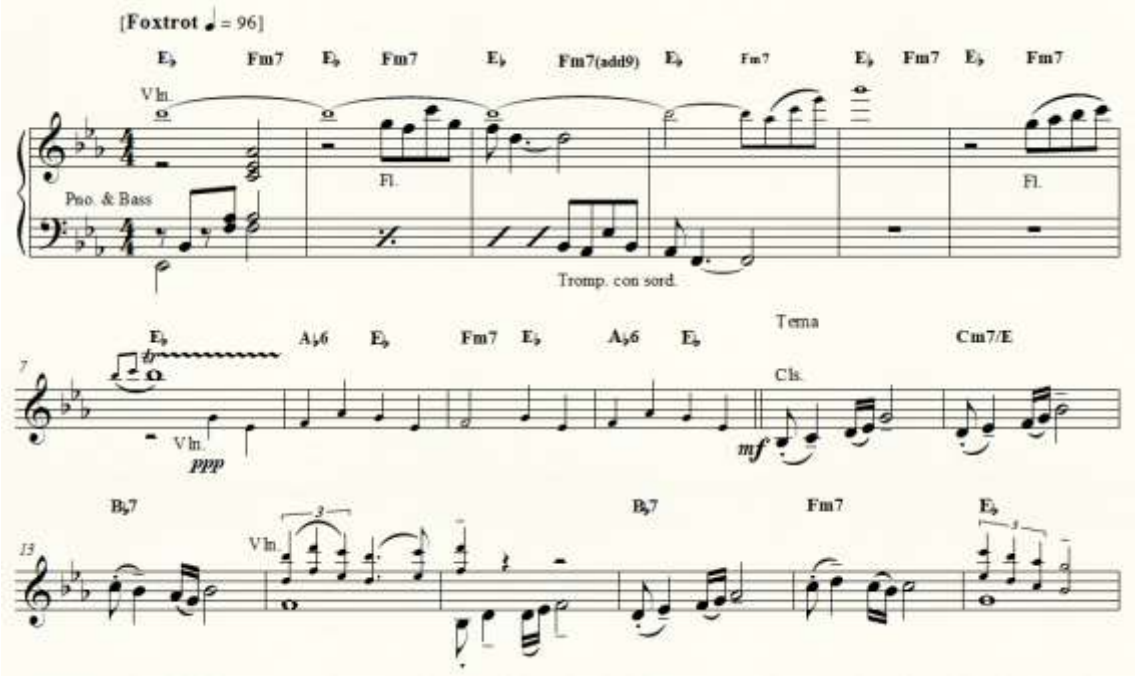
El arreglo de *Love Live Love* es un foxtrot con pequeñas secciones de solos instrumentales en la capa de la textura melódica. En el ejemplo musical 19 el arreglo inicia con un tratamiento florido de las flautas al inicio, seguido de unos compases del piano que evocan el aire de la habanera (c. 3 y ss). Posteriormente, continúa el *tempo* y el acompañamiento de foxtrot intercalado con la participación del piano, la trompeta con sordina y la marimba en la capa melódica. La voz de Cornet es cálida, el arreglo explora el registro grave y medio de la intérprete, quien tiene en el registro grave un *vibrato* muy pronunciado como se aprecia en las líneas onduladas del gráfico 20.

Ejemplo musical 19. Introducción y tema de *Love Live Love* (1940) [0'00''- 0'36''].[258]

[255] Victor 26544, (1940). Fuente: BDH-DS/603/27.
[256] RUST, 1975: 375.
[257] Cugat y la Orquesta del Hotel Waldorf-Astoria acostumbraban presentarse en dicho programa por lo menos una vez al año.
[258] Transcripción: elaboración propia. Fuente: BDH-DS/603/27.

Gráfico 24. Espectrograma de rango melódico de la voz de Alice Cornet [1'35''- 1'42''].[259]

El tema *At a Time Like This* posee una gama de timbres en la capa melódica que fueron tomados del arreglo de *Beguin the Beguine* de 1935. No es descabellado pensar que Cugat recicla de una manera u otro material de anteriores grabaciones. En los años de las grandes bandas, el director de la agrupación era a la vez compositor, arreglista, intérprete y en algunos casos, hasta gerente y productor de sus propias agrupaciones. El hecho de que hoy en día trasciendan nombres como el de Benny Goodman, Glenn Miller o Duke Ellington por encima de otras agrupaciones que existieron en su época, radica, además de razones de originalidad musical, en la capacidad de los directores en colocar a sus agrupaciones en la escena radial, discográfica y cinematográfica dentro y fuera de los Estados Unidos. El compromiso del director era montar temas acordes al estilo y género que estaban en boga. En este sentido, para 1940 la producción discográfica de Xavier Cugat está sometida a un proceso meticuloso de revisión de los elementos que conforman la producción musical de la época: arreglos, interpretación y grabación. Cugat comenzó a grabar arreglos más complejos. Verbigracia, el ejemplo musical 20: las introducciones, que en un principio eran de dos a cuatro compases, se extienden a ocho o dieciséis compases y se demuestra la versatilidad de la paleta instrumental. Asimismo, la armonía se complejiza con acordes de séptima y novena. Por ejemplo, la introducción de *At a Time*…, usa dos acordes: Mi bemol y Fa menor séptima, que otorga un aire modal; sin embargo, el centro tonal Mi bemol se definirá más adelante. Una vez que entra el tema en el compás 11, los acordes duran de uno a dos compases, establecen así el pulso de un

[259] Elaboración propia a partir del software *Sonic Visualiser*. Fuente: BDH-DS/603/27.

ritmo armónico regular. En la introducción el aire de foxtrot no se define, pues el acompañamiento a cargo del piano y el bajo genera inestabilidad en los acentos, aspecto que se modifica de manera sustancial en el acompañamiento rítmico desde el compás 14. Igual sucede con la intervención de la flauta, la trompeta con sordina y los violines en la introducción: la articulación de las corcheas está plena de rubato, lo que desaparece por completo cuando entra el tema y se articula con precisión el ritmo de las figuras (compases 11 en adelante).

Ejemplo musical 20. Introducción y tema de *At Time Like This* (1940) [0'00''- 0'37''].[260]

El siguiente disco posee dos temas compuestos por Xavier Cugat de franco contraste con el "foxtrot continental": *Loca ilusión* y *Pa-ran-pan-pan*,[261] el primero es un bolero con aire de guaguancó y el segundo una rumba. *Loca ilusión* evoca elementos en la textura armónica y del acompañamiento de la grabación *Begin the Beguine* (1935). Asimismo, por el énfasis en los acentos del acompañamiento, recuerda el ritmo de tango. La composición juega con el recurso del manejo tímbrico del acordeón, el piano, los violines, la trompeta con sordina y la flauta. A pesar de aparecer solo Xavier Cugat como autor de *Loca ilusión*, en la biografía de Johnny Mercer escrita por Eskew, lo menciona como

[260] Transcripción: elaboración propia. Fuente: BDH-DS/603/27.
[261] Victor 26565, (1940). Fuente: BDH-DS/620/32.

colaborador de dicho tema.[262] En *Pa-ran-pan-pan* la trompeta con sordina recuerda a *El manisero*. Este tema fue escrito por Cugat en coautoría con Sergio de Karlo (1911-2010), compositor de rumbas y boleros, actor y cantante; de Karlo llegó de Nueva York procedente de Cuba a finales de los años veinte como corista de la orquesta de Ernesto Lecuona; de Karlo consolidó su trayectoria internacional y fue aclamado por el presidente Franklin Delano Roosevelt.[263] A pesar de la fama de Sergio de Karlo, solo se tien su participación en el mundo discográfico en el tema en que es coautor con Cugat.[264]

5.6 Sincretismo ritual: las grabaciones con Miguelito Valdés

Desde su relación profesional con el sello Victor, Xavier Cugat buscó una figura que pudiera consolidarse en el imaginario cultural como artista de lo tropical y que funcionase para el público latino e internacional. Logró éxito parcial usando parejas, por un lado Carmen Castillo era referencia en torno al bolero y el tango; por el otro lado, Dinah Shore quien se decantó por el foxtrot.[265] La aparición de Miguelito Valdés fue un momento importante en la producción discográfica de Cugat. Cantante, rumbero y compositor, después de su breve pasantía por la orquesta del Hotel Waldorf-Astoria bajo la dirección de Cugat, Valdés fue durante muchos años figura internacional de la música tropical; con la presencia de Valdés la orquesta de Cugat ganó un sonido auténticamente caribeño que no volverá a tener.

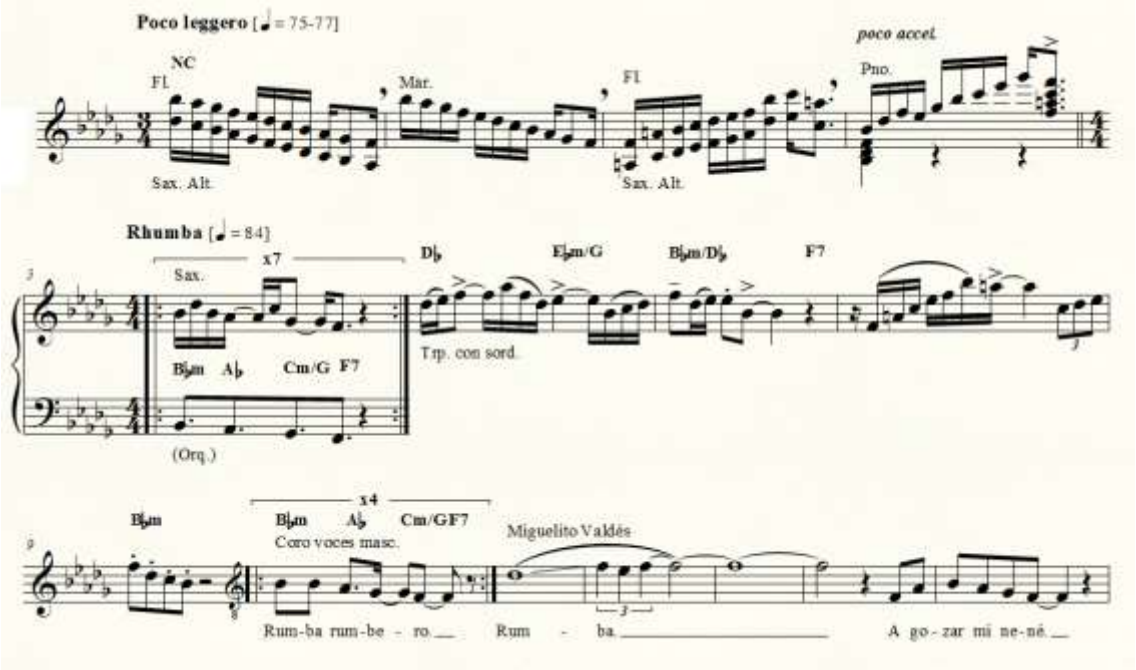
Miguel Ángel Eugenio Lázaro Zacarías Izquierdo Valdés Hernández (1912-1978) había nacido en Cuba y antes de consagrarse como rumbero realizó diversas actividades que iban desde mecánico hasta boxeador. Desde joven se integró a diversas agrupaciones musicales como el Sexteto Habanero Juvenil, el Sexteto Occidente y el Sexteto Jóvenes del Cayo, esta última agrupación fundada por él mismo. A principios de los años treinta se incorpora a una de las agrupaciones más emblemáticas de la música tropical: la Orquesta Casino de la Playa, fundada por Anselmo Sacases. Con dicha agrupación Valdés grabó en Cuba para el sello Victor el tema *Bruca Manigua* de Arsenio Rodríguez. Cuando Valdés graba con Cugat en Nueva York, el cantante tenía un nombre propio dentro del

[262] John Herndon "Johnny" Mercer (1909-1976) compositor y letrista trabajó en Broadway y Hollywood con compositores como Jerome Kern, Harold Arlen, David Raskin, entre otros. Cfr. ESKEW, 2013: 331.
[263] ROCHE, 2010: 2-6.
[264] "Sergio de Karlo (songwriter)". Consulta: abril 13, 2018.
[265] Cfr. Victor 26501, (1939); 26641, (1940) y 26665, (1940). En BDH.

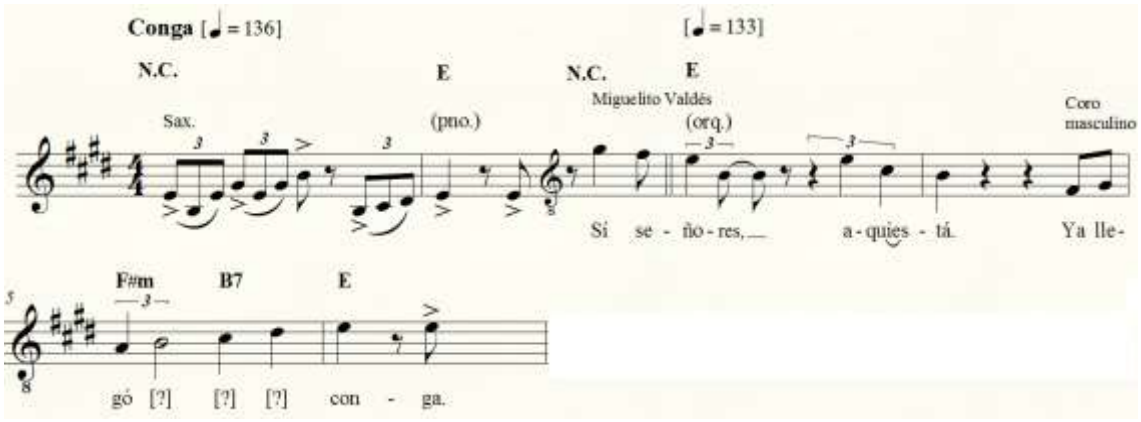
mundo de la música tropical.[266] Con Cugat grabó treinta temas y participó en diversas películas de Hollywood a inicios de los años cuarenta.

El primer disco de Cugat con Valdés contenía los temas *Blen, blen, blen* y *Macurije,*[267] el primero compuesto por Luciano "Chano" Pozo y el segundo de Julio Gutierrez. Ambas grabaciones tienen en común una sonoridad llena, una textura instrumental densa. La voz de Valdés era cálida y se amoldaba al estilo de la rumba. Las fuentes sonoras están estratificadas y resalta el tratamiento de la clave y la campana a lo largo del arreglo. Igualmente, la orquesta como instrumento acompañante mantiene las diferencias tímbricas con un adecuado balance, no hay instrumentos velados y la presencia del bajo es reforzada con acentos en el acompañamiento de saxofones; a partir de allí, se aprecia un equilibrio entre el bajo y el resto del espacio textural. En estos arreglos el sonido es crudo, autóctono y cálido. El balance de los instrumentos y la estratificación de las distintas fuentes sonoras, así como el incesante acompañamiento rítmico, ofrece una paleta de colores tímbricos que parecen configurarse en esta época como elementos inconfundibles del estilo de Cugat.

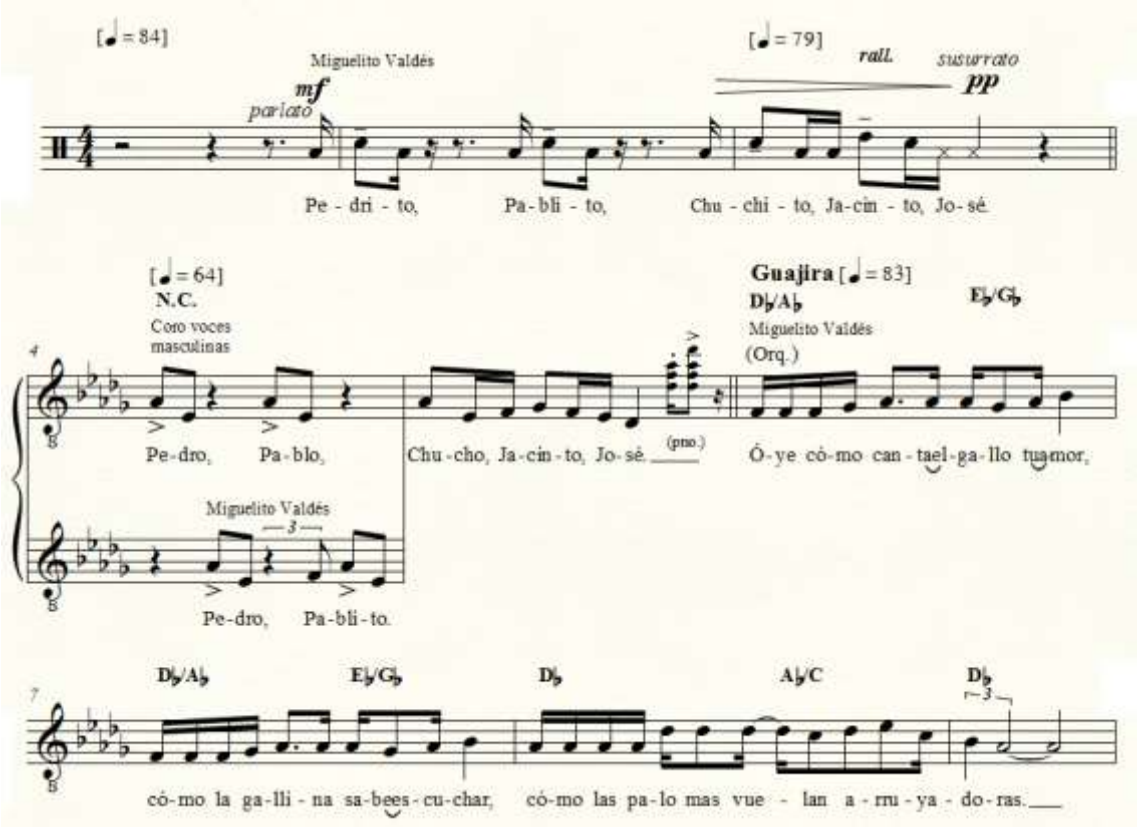
En *Rumba rumbero* y *Nueva conga*[268] se aprecia la misma configuración cálida y estratificación de los instrumentos. En el ejemplo musical 21, el inicio de *Rumba rumbero* inicia con una introducción de cuatro compases de carácter rapsódico y en compás ternario, para posteriormente dar inicio al *tempo* de rumba que recuerda al inicio del tema *Moliendo café* del compositor venezolano Hugo Blanco (c. 1-4). La medida de compás resalta en esta producción discográfica porque en las grabaciones de Cugat casi no es usada. En la grabación se acentúa la voz por encima del conjunto instrumental. La voz masculina en la música tropical de los años cuarenta era potente y poseía la cualidad de un tratamiento rítmico libre, pero con cuadratura en los cambios armónicos (c. 11-15).

[266] Cfr. LOZA, 1999: 54; MOORE, 1997: 143; LEDÓN SÁNCHEZ, 2003: 91-93.
[267] Victor 26661, (1940). Fuente: BDH-DS/620/29.
[268] Victor 26661, (1940). Fuente: BDH-DS/620/29.

Ejemplo musical 21. Transcripción de *Rumba rumbero* (1940) [0'00''- 1'02''].[269]

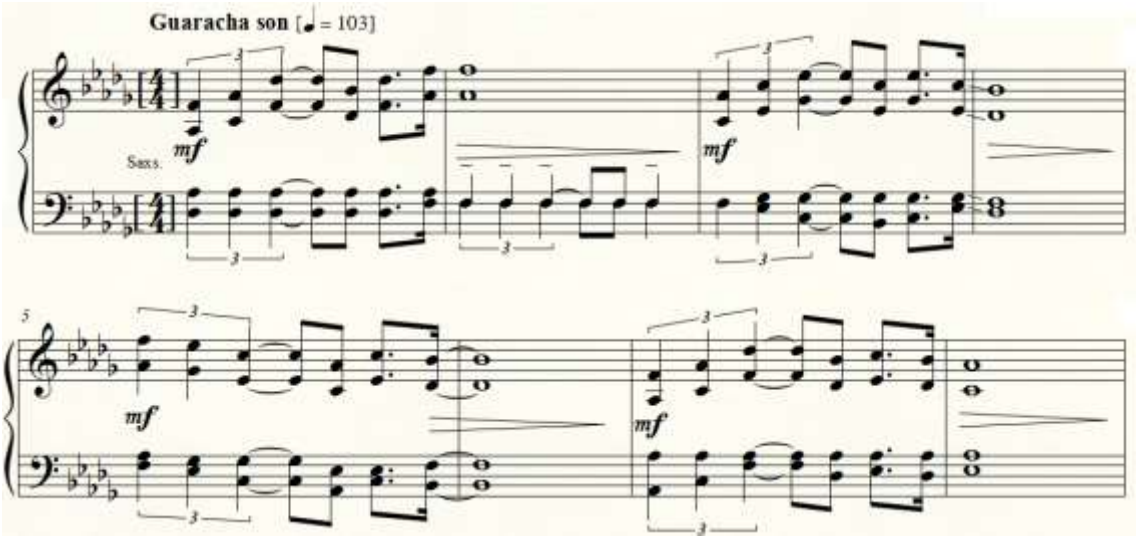
Es de destacar que en las congas interpretadas por Miguelito Valdés como en *Macurije* y *Nueva conga*, el *tempo* es más rápido que en las grabaciones de Cugat antes de incorporar a Valdés. En el ejemplo musical 22, después de una breve introducción en *Nueva conga*, Valdés remarca su voz en el registro medio y agudo con una afinación precisa y sin vibrato. Las composiciones de conga no buscan que se luzca la voz; en este sentido, es todo lo contrario a géneros como el bolero, en el cual la voz es un valor agregado a nivel de texto y contenido melódico. La conga estaba anunciando lo que sería el fenómeno del mambo y del chachachá: una composición instrumental con poco uso de la voz y que funcionase como una pieza para bailar. En este sentido, la coreografía básica de la conga es la participación en fila de las personas que asisten a un baile o celebración, por lo que permite que todos participen sepan o no bailar.

[269] Transcripción: elaboración propia. Fuente: BDH-DS/620/29.

Ejemplo musical 22. Inicio de *Nueva conga* (1940) [0'00''- 0'10''].[270]

En el disco donde aparecen *Mis cinco hijos* y *Tunaré*[271] predominan los ritmos caribeños de la guajira son y la guaracha. En *Mis cinco hijos*, tema del cubano Osvaldo Farrés (1902 - 1985), Cugat mantiene el carácter de la guajira son tal y como se popularizó tema. La designación en la etiqueta del disco como "guajira son" presenta esta composición en un ritmo distinto a la rumba; de hecho, tanto la medida metronómica como en la línea del bajo y los cambios de la armonía (Ej. Mus. 23) ofrece una sensación de ser lenta; pese a ello, es una música difícil de comercializar dentro del mercado norteamericano, prueba de ello es que *Mis cinco hijos* es la primera grabación que se denominó como "guajira" en las grabaciones de Cugat. El tema de Farrés ya había sido grabado a principios del siglo XX en Argentina por la Orquesta Típica de la Victor y a raíz del éxito la Orquesta Casino La Playa la incorporó a su repertorio. La versión grabada por Cugat presenta un equilibrio entre la densidad sonora, la profundidad instrumental y las voces. La estratificación de las fuentes sonoras es equilibrada. Se encuentra en esta grabación un bajo delineado en el fonograma, hay un balance adecuado en todos los elementos instrumentales. Miguelito Valdés inicia con un recitativo sin afinación definida y con un *tempo ad libitum* entre cada compás, lo que sugiere la búsqueda de un *tempo* a raíz de la articulación rítmica de las palabras. En el compás 4 ingresa el coro masculino en contrapunto con la voz de Valdés para dar inicio al carácter rítmico de la guajira en el compás 6. Valdés, al igual que diversos cantantes de los géneros tropicales, evita el rubato manteniendo la precisión del ritmo armónico. La elección de *Mis cinco hijos* obedece al criterio de tener dentro del repertorio una canción que era conocida en la época.

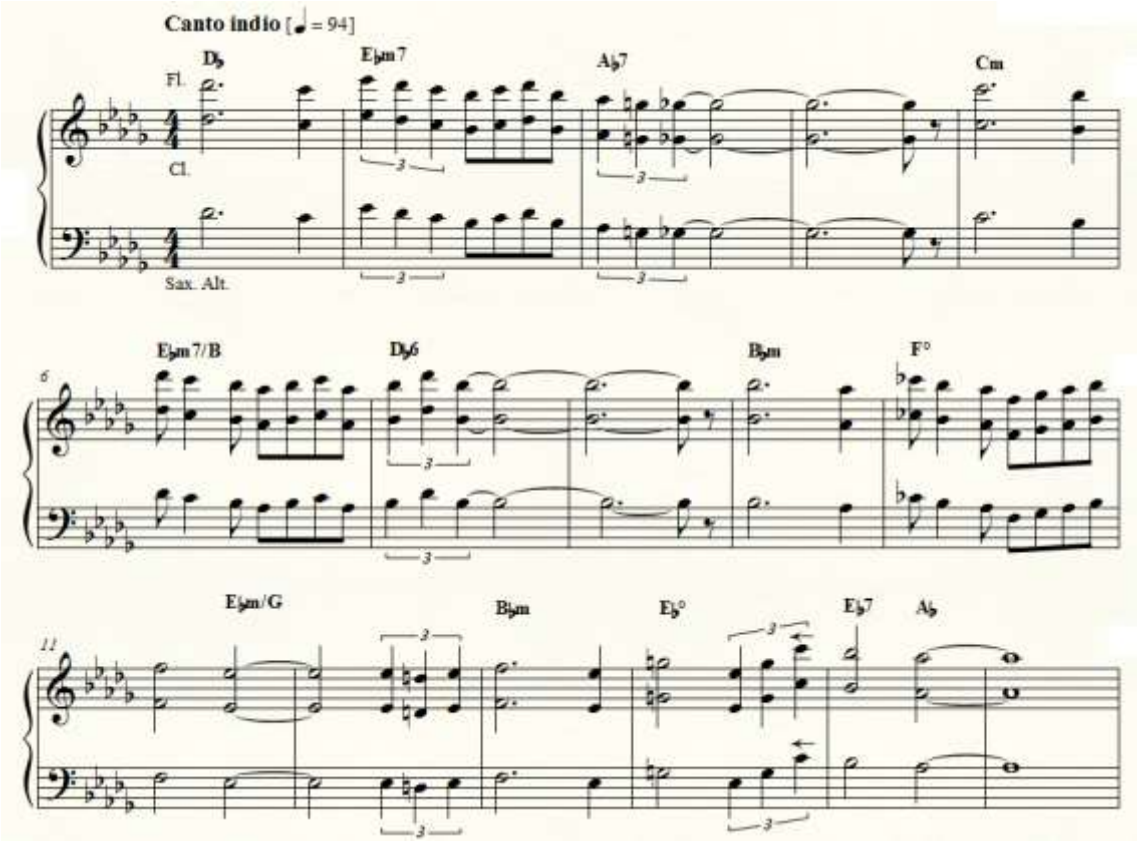
[270] Transcripción: elaboración propia. Fuente: BDH-DS/620/29.
[271] Victor 26697 (1940). Fuente: BDH-DS/661/34.

Ejemplo musical 23. Introducción y tema de *Mis cinco hijos* (1940) [0'00''- 0-22''].[272]

El tema *Tunare* compuesto por Consuelo Bouzá y Xavier Cugat está arreglado al estilo de una guaracha son. A pesar de haber sido grabados el mismo día, el 26 de junio de 1940,[273] se aprecia una mayor densidad del sonido en el tratamiento armónico de los saxofones, los cuales son tratados como un gran bloque de sonido a nivel armónico y melódico (Ej. Mus. 24), lo que permite alcanzar un equilibrio del sonido cuando entra el solo de trompeta y del piano. El tema es etiquetado como guaracha son, pero se aproxima más a una conga que a una guaracha. Hasta el momento de la producción discográfica de Cugat, los temas se acercan directamente a la rumba o la conga, y que para finales de la relación comercial entre Cugat y la Victor serán los géneros más explotados por el artista catalán.

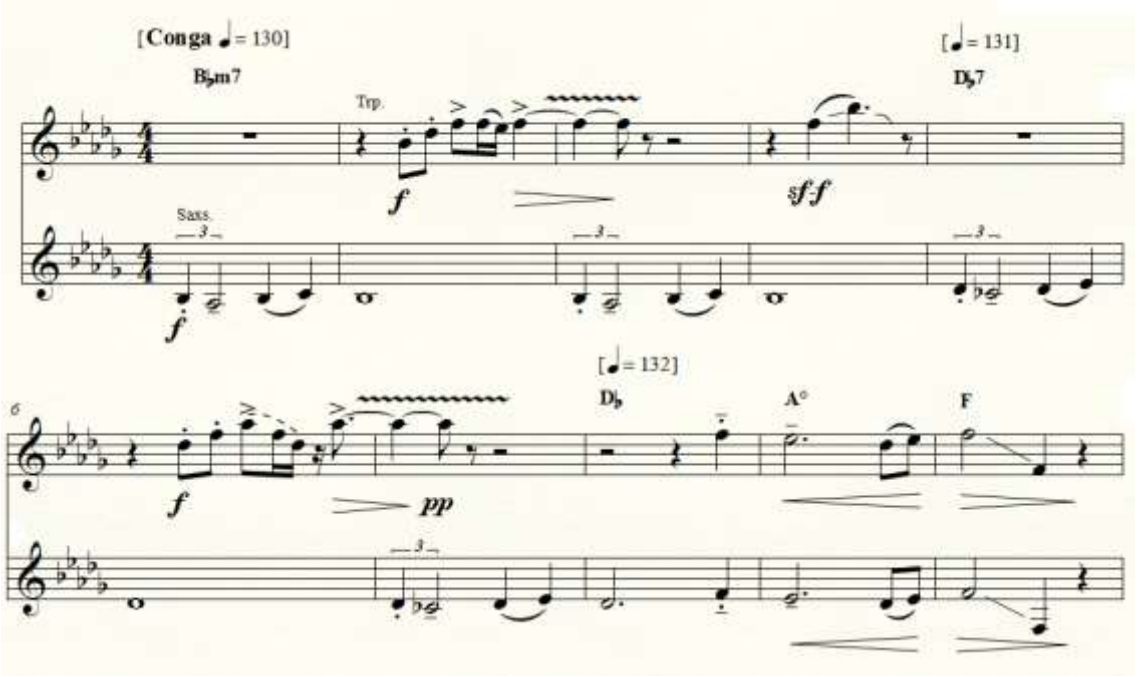
[272] Transcripción: elaboración propia. Fuente: BDH-DS/661/34.
[273] Victor 26697, (1940). Fuente: BDH-DS/661/34.

Ejemplo musical 24. *Tunaré* (1940), entrada de la sección de saxofones [0'18''- 0'36''].[274]

Guaira y *Mi conga* [275] es la primera grabación clasificada por el sello discográfico como un "canto indio" elaborado en un arreglo de rumba, en donde la melodía de los saxofones y clarinetes es de foxtrot. La denominación de "canto indio" obedece a una estrategia de mercado para vender la canción como evocación de lo exótico. El tema se configura como un bolero, con una melodía diatónica con segmentos cromáticos y una delicada ejecución en la capa de acompañamiento. Como es característico en las grabaciones de este período de Cugat hay balance instrumental y la estratificación de las fuentes sonoras y del espacio textural es amplia y sofisticada. *Guaira* fue compuesto por Armando Oréfiche (1911-2000) quien fuese miembro de la Orquesta Lecuona Boys, de la cual se separó para organizar a mediados de los años cuarenta la Havana Cuban Boys.[276] El texto de *Guaira* pertenece al compositor y letrista Salvador Federico Valverde (1895-1975), quien era conocido desde los años veinte como letrista de las canciones *Mañana de niebla* y *La cruz de mayo.*[277] En *Guaira* se aprecian las cualidades vocales de Valdés que son adecuadas a este ritmo suave y acompasado de una rumba. En el ejemplo musical 25 se aprecia cómo Cugat hace uso de la duplicación de instrumentos lo que no era habitual en los temas anteriores. La instrumentación en octavas entre la flauta, el clarinete y el saxo alto confiere un color particular a la orquestación. Hasta el momento, la orquesta de Cugat había interpretado secciones instrumentales en la capa melódica en intervalos de sextas. La disposición aquí transcrita, muestra el rango de amplitud de la plantilla instrumental y

[274] Transcripción: elaboración propia. Fuente: BDH-DS/661/34.
[275] Victor 26725, (1940). Fuente: BDH-DS/682/42.
[276] "Armando Orefiche (composer)". Consulta: abril 25, 2018
[277] "Salvador Valverde (lyricist)". Consulta: abril 25, 2018.

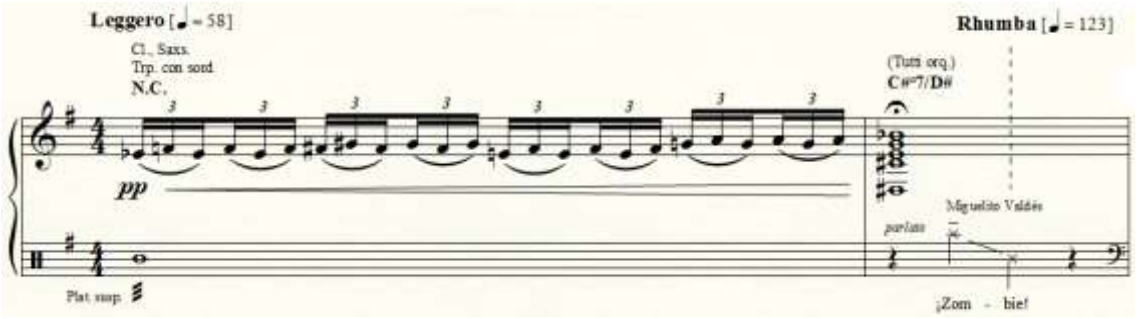
la amalgama de color. Igualmente, destaca el hecho de que, a diferencias de otras rumbas que comenzaban lento y después modificaban el *tempo*, como en *Las palmeras* o *Negro a rezá*, *Guaira* mantiene el *tempo* a lo largo de la grabación.

Ejemplo musical 25. Solo instrumental de *Guaira* (1940) [0'15''- 0'42''].[278]

La transcripción del ejemplo musical 26, revela la influencia del jazz latino que estaba en boga en la Gran Manzana; igualmente, el tratamiento de la armonía es más complejo, pese a ello, como conga, el tratamiento armónico cae rápidamente en un manejo usual del estilo. Un aspecto a destacar es el uso del *fade out* al final del tema. Además de las articulaciones de la trompeta y de la relación de terceras entre los acordes de Si bemol menor 7 (c. 1-4) y Re bemol 7 (c. 5-7) que recuerdan al tratamiento armónico del jazz modal de los años cincuenta, está la articulación incisiva del tempo, el cual inicia en 130 MM y acelera gradualmente hasta los 132 MM (c. 8). A lo largo de toda la grabación hay un constante cambio de *tempo* tanto hacia adelante como hacia atrás.

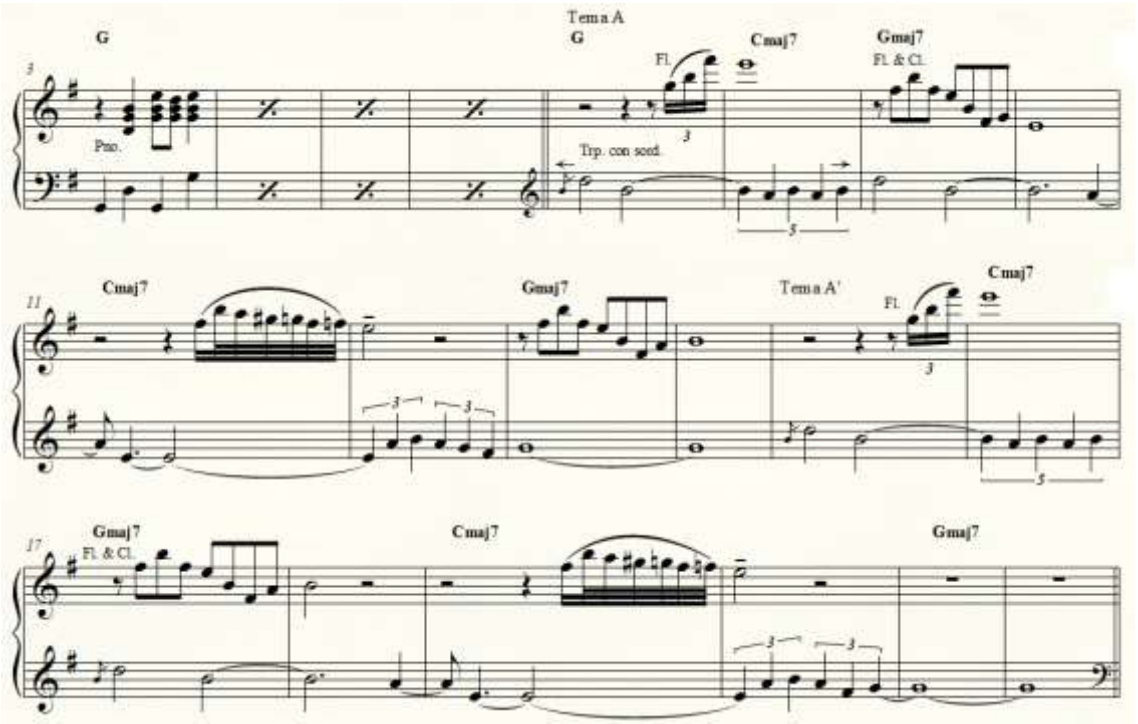
[278] Transcripción: elaboración propia. Fuente: BDH-DS/682/42.

Ejemplo musical 26. Inicio de *Mi conga* (1940) [0'00''- 0'16''].[279]

El siguiente disco tuvo los temas *Zombie* y *Elubé Changó* con Miguelito Valdés como cantante.[280] Ambos aparecen reseñados como "rumba afrocubana": sin embargo, presentan características muy particulares. Desde la aparición en 1939 de *Perfidia*[281] el sello discográfico Victor solo había publicado dos temas instrumentales más: *Siboney* y *Loca ilusión;*[282] la producción discográfica de Cugat estaba entre el foxtrot y los ritmos tropicales; en otras palabras, entre 1939 y 1940 el repertorio de Cugat se definía hacia la rumba, la conga y los estilos "exóticos" como la rumba afrocubana, el canto indio, la "rumba loca" o el foxtrot continental. La grabación de *Zombie* como arreglo instrumental explota la versatilidad de la orquesta en los instrumentos de la textura melódica. Nótese que en el ejemplo musical 27 la pieza comienza con una progresión cromática a cargo de los instrumentos de viento que desemboca en un acorde de Do sostenido disminuido sobre Re sostenido, sonoridad de mucha tensión que es acompañada por el trémolo del platillo suspendido y la posterior incorporación de la voz de Miguelito Valdés diciendo "¡Zombie!" de manera tenebrosa y sin afinación definida.

[279] Transcripción: elaboración propia. Fuente: BDH-DS/682/42.
[280] Victor 26735, (1940). Fuente: BDH-DS/682/51.
[281] Victor 26334, (1939). Fuente: BDH-DS/360/35.
[282] Victor 26522, (1940) y 26565, (1940); respectivamente.

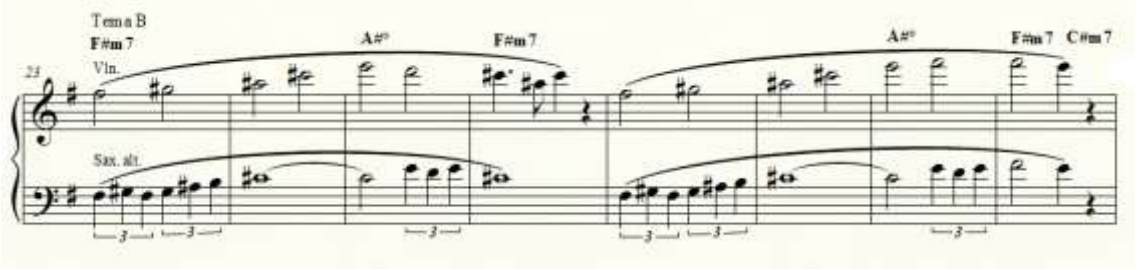


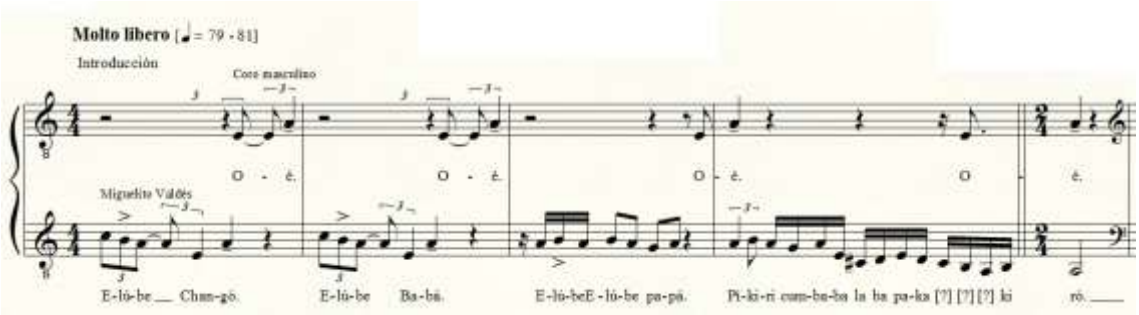
Ejemplo musical 27. Inicio de *Zombie* (1940) [0'00''- 0'08''].[283]

En el ejemplo musical 28, el tema A está a cargo de la trompeta con sordina que es acompañada por el contracanto de la flauta duplicada, en segmentos, por los clarinetes. El acompañamiento rítmico es de rumba lo que le otorga el aire afrocaribeño tan característico.

Ejemplo musical 28. Tema A y A' de *Zombie* (1940) [0'08''- 0'41''].[284]

El tema B presenta un contraste significativo: al estar el campo armónico en la tonalidad de Fa sostenido menor, una modulación por sonido común y sin previo ciclo modulante le confiere un color oscuro a la sección. El tema es otorgado a los saxos altos que son acompañados a su vez por una línea melódica etérea a cargo de los violines en su registro

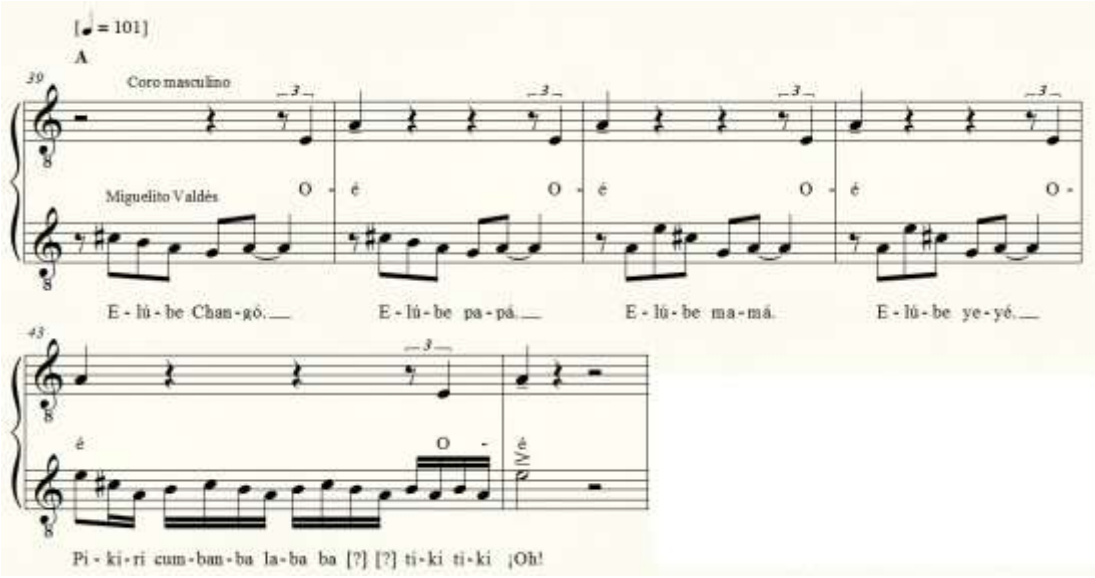
[283] Transcripción: elaboración propia. Fuente: BDH-DS/682/51.
[284] Ibíd.

sobreagudo (Ej. Mus. 29). Posteriormente, en el arreglo se incorporan otros instrumentos como el acordeón que, hasta donde se había expresado, era un instrumento de uso particular en el repertorio de tangos; la marimba una vez más es usada como elemento exótico. *Zombie* evoca a una balada de las grandes bandas con una textura rítmica de rumba.

Ejemplo musical 29. Tema B de *Zombie* (1940) [0'42''- 0'55''].[285]

Por su parte, *Elubé Changó* presenta un *tempo* inicial inestable con una medida de metrónomo moderada, producto del *recitativo* a cargo de la voz de Miguelito Valdés y un coro masculino. Este arreglo ofrece la posibilidad de que el cantante, a través del juego de palabras, luzca sus cualidades vocales como en el recitativo libre del inicio, que fluctúa entre 79 y 81 MM (Ej. Mus. 30, c.1-5), en donde se aprecia el registro de Valdés o la sección en la cual comienza a cantar donde se aprecia la tesitura media y aguda del cantante.

Ejemplo musical 30. *Recitativo* de *Elúbe Changó* (1940) [0'00''- 0'11''].[286]

La orquestación es colorida, efectista; destaca la textura armónica y rítmica. La voz de Valdés es cálida y resalta dentro del balance instrumental del acompañamiento que permanece en segundo plano, a diferencia de las otras grabaciones en que la

[285] Transcripción: elaboración propia. Fuente: BDH-DS/682/51.
[286] Ibíd.

estratificación de las fuentes sonoras permitía dilucidar distancia. En el arreglo de *Elubé Changó* el ensamble instrumental está destinado a acompañar al cantante, hay un cambio de *tempo* en la mitad de la composición que la acerca de manera precisa al estilo de la rumba. La incorporación de la obra de Alberto Rivera en manos de Cugat tiene un sonido crudo: Cugat va en la búsqueda de una sonoridad caribeña autóctona, aunque explota las cualidades vocales de Valdés. Asimismo, en la sección rápida, ya casi al final, se aprecia en el registro medio de Valdés, una cadena fónica que evoca al canto afrocaribeño a través del uso magistral de la configuración rítmica en la voz (Ej. Mus. 31, c. 39 - 44). *Elúbe Changó* presenta una forma de AA'BC, en donde C es la sección rápida en la que finaliza la rumba. El texto es el mismo de la introducción, cambia la configuración rítmica que no es *ad libitum* por lo que mantiene un *tempo* estricto. La repetición de la introducción de esta manera ayuda a homogeneizar la forma del arreglo y le confiere un carácter particular de unidad. En este disco se aprecia la potencia y agilidad vocal de Miguelito Valdés, en la cual el rango de la voz es superior. Por lo general, el registro de Valdés se mantiene en un rango de 16va mayor, desde el La hasta el Fa sostenido (Ej. Mus. 31).

Ejemplo musical 31. Sección rápida de *Elúbe Changó* (1940) [1'48''-1'59''].[287]

[287] Transcripción: elaboración propia. Fuente: BDH-DS/682/42.

5.7 Rumbas y congas. Entre lo instrumental y lo vocal

En *Almendra* y *Cat's Serenade* [288] son dos temas contrastantes: un danzón y un foxtrot, respectivamente. *Almendra* es esencial dentro del repertorio de los danzones. Compuesto por Ernesto Abelardo Valdés (1911-1958) la composición formaba parte del repertorio de las distintas agrupaciones de charanga desde mediados de la década de los años veinte.[289] La versión de Cugat mantiene el intervalo característico del tema de *Almendra* pero no repite la línea melódica completa. Es un arreglo de *latin jazz*, a la manera en que se hacía en Nueva York con Machito. La grabación de Cugat no es más que el registro de una sesión de improvisación de jazz y, a pesar de haber mejorado el balance y las diferencias tímbricas con respecto a las otras grabaciones, en este fonograma la flauta está desbalanceada frente al resto del conjunto instrumental. La sección de trompetas, saxofones y trombones está equilibrada; sin embargo, está enmascarado el acompañamiento instrumental aunque destacan la capa de acompañamiento rítmico de la clave, el bajo y la percusión. No hay un desarrollo melódico estricto en esta versión. Los músicos improvisaron acercando el tema al jazz y alejándose de la función del baile. Por otra parte, *Cat's Serenade* fue compuesto por Eddie Asherman, Xavier Cugat y Al Stillman, e interpretado por Loretta Nellie Clemens Tupper (1906 - 1990), una artista que ejerció los más diversos roles como pianista, cantante y actriz.[290] Tupper y Cugat estaban bajo la égida de Leonard W. Joy, quien notó que, desde la aparición de Miguelito Valdés, el repertorio que producía Cugat era solo tropical y casi exclusivo con artistas latinos —la presencia de Loretta Clemens obedece a razones de mercado—; pese a ello, las siguientes grabaciones de Cugat se concentrarían en la rumba y la conga pero intercalando temas instrumentales con Lina Romay y Bobby Capó.

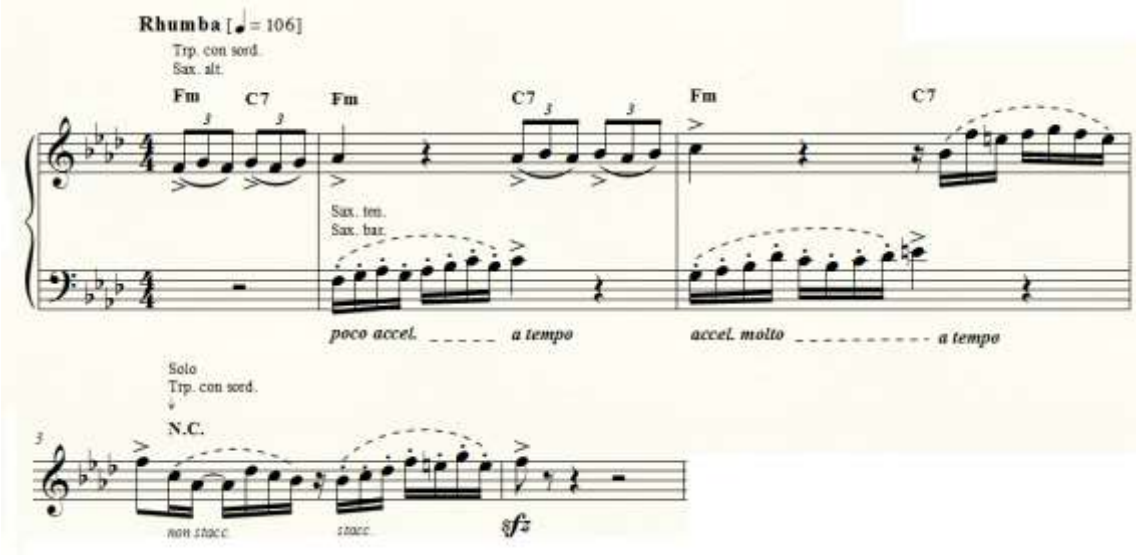
El siguiente disco con las grabaciones de *Cuatro personas* y *Frenesí*[291] presenta también aspectos destacables. El arreglo de *Frenesí* es elaborado a partir de la versión de *Perfidia* de 1938, casi una copia del tratamiento instrumental en la capa melódica. Por otra parte, en *Cuatro personas*, aparece por primera vez en la producción discográfica de Xavier Cugat el cantante y compositor puertorriqueño Bobby Capó. Félix Manuel Rodríguez Capó (1921-1989) inició sus actividades musicales desde muy temprana edad

[288] Victor 26752, (1940). Fuente: BDH-DS/683/14.
[289] De hecho, para 1932 en la película mexicana *Santa*, los asistentes a un cabaret bailan el danzón *Almendra*. Véase también: "Victor matrix BS-055549. Almendra / Xavier Cugat Waldorf-Astoria Orchestra". Consulta: abril 26, 2018; CONZO y PÉREZ, 2011: 215-220.
[290] DUNNING: 1998: 282-283.
[291] Victor 26769, (1940). Fuente: BDH-DS/683/22. *Frenesí* fue grabado luego por Cugat en dos oportunidades: 1957 (Columbia, CL 1016) y en 1963 (Mercury, MG 20798).

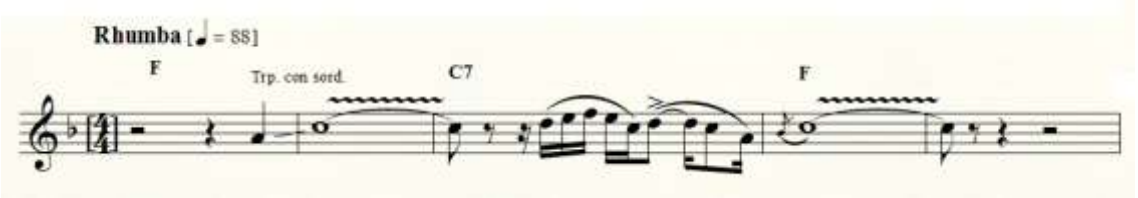
en Puerto Rico, y fue miembro del Cuarteto Victoria, agrupación que dirigía Rafael Hernández con quien logró proyectarse en la radio y en las giras de conciertos en Cuba y México. Sin embargo, la popularidad vino de la mano de Xavier Cugat con quien grabó tres temas que tuvieron repercusión en la escena neoyorquina. Una vez más, como había pasado con Dinah Shore y como sucederá con otros cantantes, Cugat había encontrado en Capó las cualidades vocales de un digno representante de la música tropical.[292]

En *Los hijos de Buda* y *Ni pitos ni flautas*[293] se aprecian una serie de complejidades que a nivel de arreglos no habían estado en las grabaciones de Cugat: estratificación clara de las fuentes de sonido, y una elaboración rítmica mediante la cual la articulación de los tiempos fuertes permiten que el violín y el cantante puedan lucirse melódicamente. Justo en esos segmentos hay una orquestación compleja que utiliza el trino en las flautas y segmentos contrapuntísticos. Los arreglos son intrincados a nivel técnico y el sonido de la grabación es compacta. La voz de Valdés permanece en primer plano con perfecta cuadratura con el ensamble instrumental. El contorno melódico es rico en intercambio de instrumentos como violines en *pizzicato,* marimba, violines con arco, clarinetes y flautas; el piano, a diferencia de las grabaciones anteriores, permanece dentro de la capa de acompañamiento armónico. En *Ni pitos ni flautas* Cugat retoma la rumba con un tema de Bienvenido Julián Gutiérrez (1900 - 1966), compositor cubano que desde 1922 había producido temas para Victor para el Cuarteto Machín.[294] Es curioso que Guitérrez no era un músico en el sentido estricto de la palabra, no tocaba instrumento alguno y no tenía habilidades de lectoescritura musical: cantaba e improvisaba las letras y con la ayuda de un músico escribía los temas.[295] En el ejemplo musical 32 se aprecia que la versión de Cugat es una rumba que comienza con una sección instrumental animosa a cargo de los saxofones y de la trompeta con sordina. La participación de Ñico López en la voz le otorga un sonido cercano al Conjunto de Arsenio Rodriguez y de la Orquesta Casino de la Playa de mediados de los años treinta: una voz profunda, laríngeo-faríngeo —foco de resonancia baja y que se percibe en la garganta—, con poca proyección del sonido en el registro grave-medio de la voz.

[292] MIROS, 2014: 21-26; SPOTTSWOOD, 1990: 1735-1737.
[293] Victor 26791, (1940). Fuente: BDH-DS/683/93.
[294] "Victor matrix BRC-70918. Ojeras / CuartetoMachín". Consulta: abril 27, 2018.
[295] “Bienvenido Julián Gutiérrez (lyricist)." Consulta: abril 27, 2018.



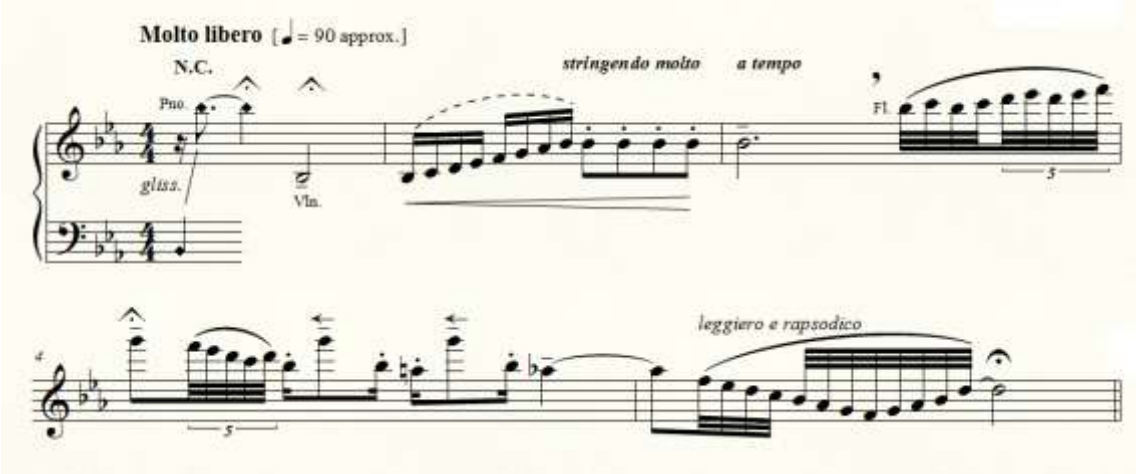
Ejemplo musical 32. *Ni pitos ni flautas* (1940) saxofones, flauta y trompeta [0'00''- 0'08''].[296]

El siguiente disco presenta los temas *Adiós* y *Green Eyes.*[297] *Adiós* es una composición de Enric Madriguera y cuyo inicio del tema evoca a la versión de *Begin the Beguine* de Xavier Cugat de 1937. *Adiós* es una rumba lenta cuya melodía principal evoca a los intervalos de *El manisero.* En el ejemplo musical 33, se aprecia en el intervalo inicial —tercera menor—, así como la fanfarria del tercer compás que evoca a la composición de Simons.

Ejemplo musical 33. *Adiós* (1940) de Enric Madriguera en la versión de Cugat [0'23''- 0'34''].[298]

Enric Madriguera tiene muchas cosas en común a nivel profesional y personal con Cugat: fue compositor y director de bandas, también había nacido en Cataluña, realizó un periplo que lo llevó a Cuba, México y finalmente a los Estados Unidos. Se incorporó al circuito de directores de orquestas de hoteles, casinos y restaurantes, fue director de la Orquesta Casino de La Habana, la Orquesta del Hotel Biltmore, hasta organizar sus propias agrupaciones. Al igual que Cugat, tuvo una importante producción discográfica con los

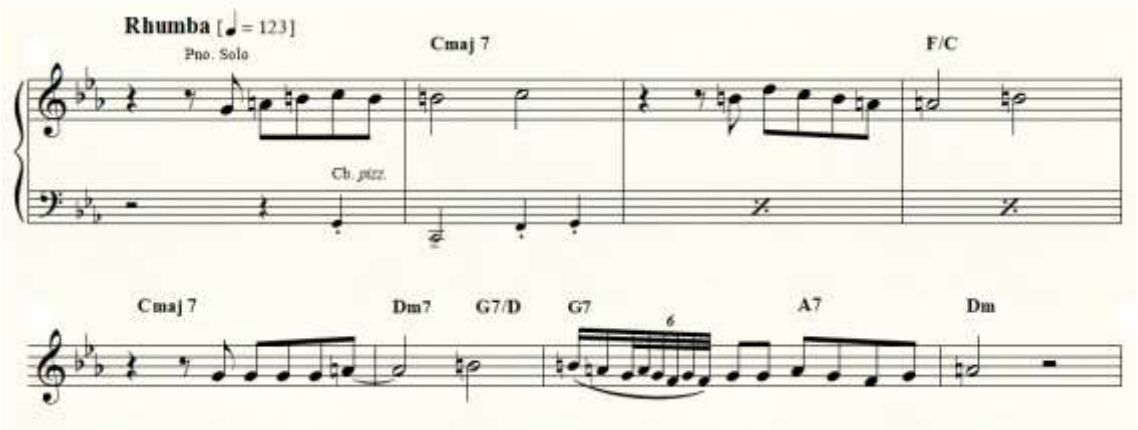
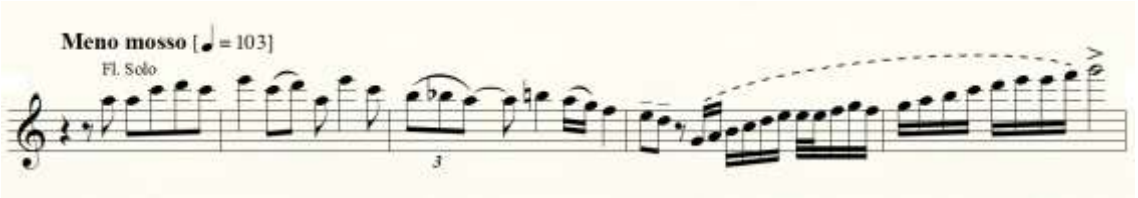
[296] Transcripción: elaboración propia. Fuente: BDH-DS/683/93.
[297] Victor 26794, (1940). Fuente: BDH-DS/683/96.
[298] Transcripción: elaboración propia. Fuente: BDH-DS/683/96.

sellos Victor, Odeón y Columbia.[299] De hecho, antes de que Cugat iniciara su carrera musical, Madriguera había abierto una brecha en el ámbito comercial con grabaciones de rumba con temas de Ernesto Lecuona mezclados con foxtrot.[300] Cuando Cugat hace su versión de *Adiós* usa la versión de Madriguera en el acompañamiento instrumental pero incorpora la marimba en la capa melódica.

El tema *Green Eyes* compuesto por Nilo Menéndez,[301] fue uno de los temas versionados y grabados por Cugat.[302] En el ejemplo musical 34, se transcribe el inicio de la grabación de 1940, la introducción es efectista, se usa un arpegio cromático de tres octavas de Si bemol dentro del arpa del piano; la sensación auditiva es parecida a un instrumento exótico como la cítara. El uso del cromatismo no define la tonalidad mayor o menor hasta que aparece la línea melódica de la introducción. El inicio con el arpegio cromático dentro del arpa del piano será una huella sonora a lo largo de distintas grabaciones de Cugat, el solo de la flauta es improvisado y ejecutado con libertad en medio de los distintos *ictus* que conforman el compás.

Ejemplo musical 34. Solo de flauta de *Green Eyes* (1940) [0'00''- 0'11''].[303]

El tema es presentado por los violines con un acompañamiento de danzón en el bajo. La grabación presenta un balance proporcionado con control del espacio textural. Asimismo, el arreglo de los metales da una sonoridad cálida y profunda. El carácter de danzón se

[299] "Enric Madriguera (composer)". Consulta: mayo 24, 2018.
[300] "Enric Madriguera (leader)". Consulta: mayo 2, 2018.
[301] Pianista de Xavier Cugat desde 1936.
[302] Un total de seis versiones realizó Cugat: en 1940 (Victor 26794); en 1945 (Columbia 36852); en 1952 (Mercury, MG 25120); en 1958 (RCA Victor, LPM 1882); en 1964 (Mercury, MG 20888) y en 1964 (MusicO, MDS 1015).
[303] Transcripción: elaboración propia. Fuente: BDH-DS/683/96.

termina de establecer en el breve solo de piano, y el ejecutante en este caso, es el propio compositor del tema: Nilo Menéndez. En el ejemplo musical 35 se percibe cómo el acompañamiento del bajo refuerza la armonía y el carácter de danzón; sin embargo, el mismo queda opacado con el uso rítmico de clave de rumba; y hacia el final del tema en que cambia la medida de metrónomo y comienza un solo de flauta de considerable envergadura (Ej. Mus. 36).

Ejemplo musical 35. Solo de piano de *Green Eyes* (1940) [2'00''- 2'11''].[304]

Ejemplo musical 36. Solo de flauta al final de *Green Eyes* (1940) [2'38''- 2'48''].[305]

5.8 Las últimas grabaciones para Victor (1941 - 1942)

Xavier Cugat había realizado su última grabación para la Victor el 10 de octubre de 1940; sin embargo, no fue hasta 1941 cuando salieron al mercado estas producciones. El primer disco contenía los temas *Agua agua* y *Visit Panama*,[306] que si bien están identificados como rumba en el catálogo de la Victor, su producción coquetea con el foxtrot. En *Agua agua* aparece por primera vez Lina Romay en la discografía de Cugat, con quien además participó en diversas películas y durante los años cuarenta fue la voz inconfundible en las producciones discográficas de Xavier Cugat.

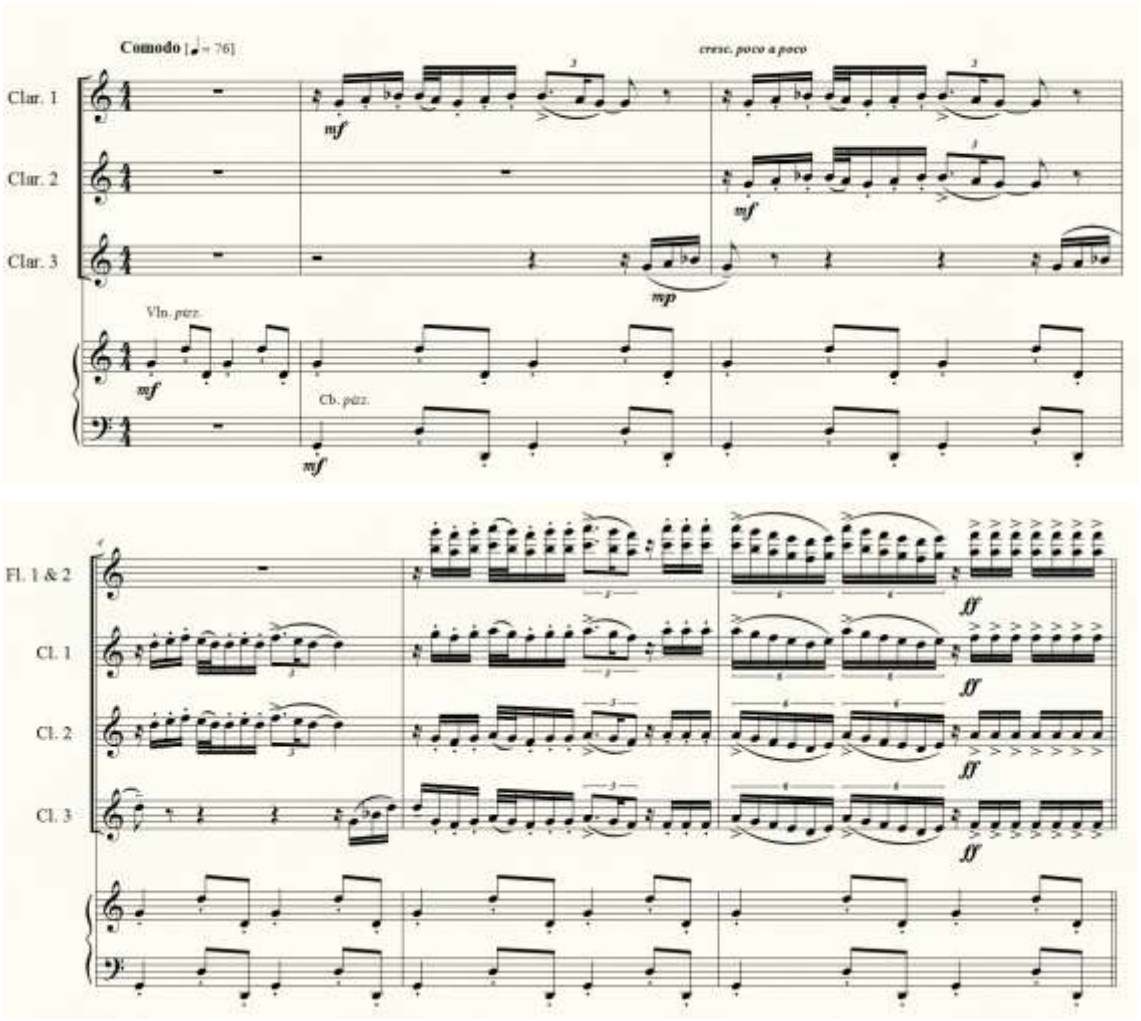
[304] Transcripción: elaboración propia. Fuente: BDH-DS/683/96.
[305] Ibíd.
[306] Victor 27259, (1941). Fuente: BDH-DS/684/37

María Elena "Lina" Romay (1919-2010) hija de un diplomático mexicano con residencia en los Estados Unidos, nació en Brooklyn, Nueva York. Romay mantuvo vivas sus raíces latinas que acentuó en sus presentaciones y en su carrera artística. Para inicios de la década de los años cuarenta se dio a conocer en el programa *Cugat Rumba Revue* que llevaba el artista catalán en la cadena NBC; además, apareció junto a Cugat en los musicales de la Metro Goldwyn Mayer *You Were Never Lovelier* (1942), *Stage Door Canteen* (1943), *Bathing Beauty* (1944) y *Week-End at the Waldorf* (1945). Al igual como sucedió con Dinah Shore o Miguelito Valdés, Romay comenzó una carrera en paralelo con Cugat presentándose con las orquestas de Horace Heidt y Paul Whitman; igualmente, se presentó con notable éxito en series de televisión en las cuales se presentaba indistintamente como cubana o mexicana.[307]

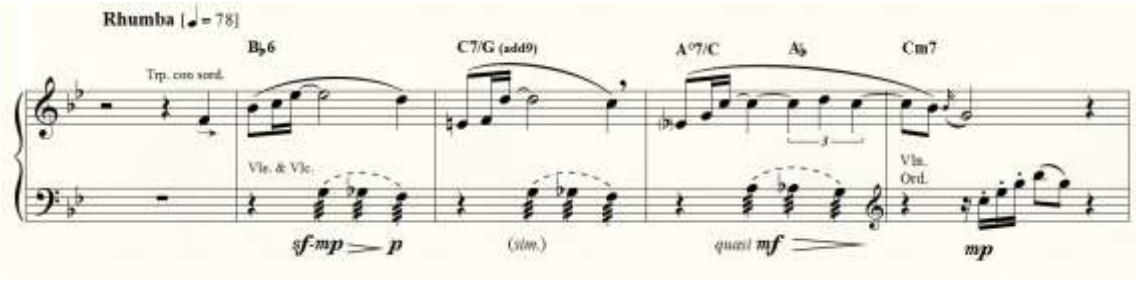
Cugat encontró en Lina Romay a una cantante híbrida para producir discos con alcance en el mercado norteamericano: por una parte, Romay hablaba y cantaba en inglés sin acento, esencial para el gusto norteamericano; igualmente, tenía un castellano perfecto como artista latina; como si estos aspectos no fuesen suficientes, tenía una voz timbrada para la rumba y la conga, era de bailar ligero con las cualidades de una rumbera para el gusto de la sociedad estadounidense: delgada, de figura grácil, rostro perfilado y piel blanca; una cantante con estas particularidades no volverá a aparecer en la carrera de Cugat hasta la llegada de Abbe Lane en los años cincuenta. Que Romay no tuviese acento es un aspecto esencial en la música tropical de la época, pues si bien el acento latino es característico para algunos temas, el público estadounidense preferirá una voz acorde a su idioma. Cugat había intentado con Dinah Shore explorar un repertorio entre lo latino y lo americano, y si bien en temas como *Jungle Drums* lo consigue con notable éxito, el español de Shore no era fluido e imposibilitaba que temas como *Chiu chiu* tuviesen una buena interpretación por esta cantante. La voz y la presencia corporal de Romay refrescó las voces utilizadas en las grabaciones de Cugat; además, la artista tenía la capacidad de bailar y cantar un jarabe tapatío como *Guadalajara* o desempeñarse como una rumbera brasileña o una baladista estadounidense.

Visit Panama de Cole Porter pertenece a la comedia de Broadway *Panama Hattie*, que estuvo en cartelera desde el 30 de octubre de 1940 hasta el 3 de enero de 1942.[308] En el arreglo grabado por Cugat tienen balance los vientos metales y las maderas, lo que permite diferenciar los distintos timbres. Es uno de los temas de mayor colorido orquestal

[307] MIRET y BALAGUÉ, 2009: 105-108; GREEN, 1990: 129-132.
[308] LEFKOVITZ, 2017: 7-8.

de Cugat: uso de instrumentos de cuerda en *pizzicato* o con trémolo (Ej. Mus. 37, c. 1 - 6); asimismo, la duplicación entre los clarinetes y el incremento gradual de las flautas en el registro superior le confiere a la introducción un *crescendo* orquestal colorido y efectista. La introducción muestra un espectro importante de los arreglos elaborados y grabados hasta ahora por Cugat: el uso del ensamble de clarinetes, característica de las bandas y orquestas de música popular de los Estados Unidos. Las maderas tienen un color particular, así como el contracanto que se genera entre los violines y las flautas hace que sea un arreglo con una sonoridad orquestal muy peculiar. Gradualmente, la orquestación en los arreglos grabados por Cugat se complejiza, la capa rítmica queda a cargo de la percusión menor y la armónica de acompañamiento reposa en la cuerda frotada, el bajo en *pizzicato* y el piano (Ej. Mus. 38).

Ejemplo musical 37. Introducción de *Visit Panama* (1941) [0'00''- 0'18''].[309]

[309] Transcripción: elaboración propia. Fuente: BDH-DS/684/37



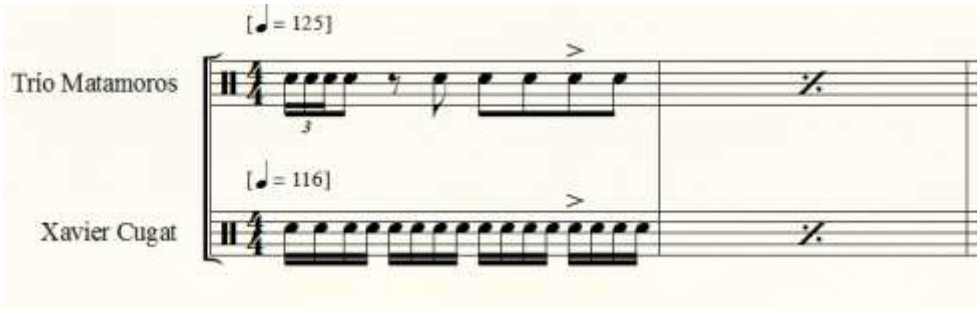
Ejemplo musical 38. Solo de trompeta con sordina de *Visit Panama* (1941) [0'50''- 1'04''].[310]

Al final de la etapa de grabación con Victor, Xavier Cugat se había consolidado en el mercado norteamericano como figura de la música latina. Tenía una presencia permanente a través de la rumba, la conga, géneros híbridos como las rumbas foxtrot, los cantos indios o la rumba afrocubana; etiquetas que, más que establecer una categorización desde el punto de vista musical, otorgaban un símbolo de distinción a la producción discográfica de Cugat. Finalizando este período con Victor, Cugat retoma el tango y prueba con el bolero, género musical que había ganado predilección en la región Caribe, México, Venezuela y Colombia.

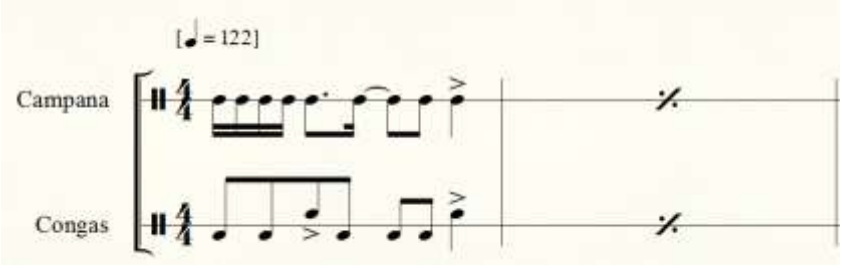
Una producción sincrética salió entre los últimos discos de Victor con la grabación de *Los carnavales de oriente* y *Suena la conga*.[311]*Los carnavales de oriente* es una rumba compuesta por Rafael Cueto Hechavarría (1900 - 1991), contemporáneo con Cugat, quien poseía una férrea formación académica y como guitarrista y cantante fue miembro del Trío Oriental, agrupación con la que realizó giras en América Latina y en los Estados Unidos. La versión de Cugat de *Los carnavales…* hace gala del tratamiento vocal al estilo del trío Matamoros. En la grabación del Trío Matamoros predomina la percusión afrocubana con el estilo particular de la rumba y es una de las pocas entre sus grabaciones en la cual no usan guitarras y domina la percusión con el acento característico de la conga. La versión del Trío Matamoros es de un tempo muy rápido para ser bailado en Estados Unidos, por la que la versión de Cugat simplifica el ritmo y lo lleva a un patrón de semicorcheas con una medida de metrónomo más lenta. En el ejemplo musical 39 se aprecia cómo en ambas versiones, se conserva el acento en el cuarto tiempo del compás que le confiere el aire de conga. Cugat en su grabación mantiene el coro y, a diferencia del Trío Matamoros, mantiene la percusión en segundo plano, destaca el piano y la sección melódica de los saxofones o de la trompeta, según sea el caso. Hay una

[310] Transcripción: elaboración propia. Fuente: BDH-DS/684/37.
[311] Victor 27271, (1941). Fuente: BDH-DS/684/54.

incorporación significativa de los violines en esta versión que se dirige al público americano. El ritmo afrocaribeño en el Trío Matamoros juega con diferencias tímbricas de los otros instrumentos; mientras que, en la grabación del músico catalán, la percusión le otorga el aire de conga. En este arreglo se han cuidado al detalle el equilibrio instrumental y la estratificación de las diferentes fuentes sonoras.



Ejemplo musical 39. Patrones rítmicos de *Los carnavales de oriente* (1941). Versiones del Trío Matamoros y Xavier Cugat.

Suena la conga es un tema de los autores mexicanos Mario Álvarez Jiménez (1898-1988) y Rafael de Paz González (1904-1983), quienes habían sido miembros de la Orquesta Siboney y la Orquesta Lecuona Boys; además, Paz González fue director de la RCA Victor en México y cantó junto a Bobby Capó.[312] En la grabación de Cugat la percusión evoca a la conga pero la presencia de la campana y el cencerro evocan al ritmo del calipso (Ej. Mus. 40). Al igual que el tema anterior, el balance instrumental favorece a los instrumentos de viento en especial a la trompeta en su desenvolvimiento melódico.

Ejemplo musical 40. Patrón rítmico del tema *Suena la conga* (1941) en la versión de Cugat.[313]

[312] DUEÑAS, 1993: 206. PAREYÓN, 2007: 284.
[313] Transcripción: elaboración propia. Fuente: BDH-DS/684/54.

Son dos temas de carácter afrolatino que Cugat arregló a la manera de Don Azpiazú, pero con variedad tímbrica en los instrumentos melódicos. Bobby Capó tiene una breve participación, pues, como se comentó, la participación de un solista en los temas de conga era un signo inequívoco del estilo: una voz latina que otorga un color particular.

Las últimas producciones de Victor se vuelcan a un género que parecía olvidado por Cugat: el tango. En 1941 aparece *La rosita* y *Tiara.*[314] *La rosita* tuvo popularidad entre los años veinte y treinta en Norteamérica. Compuesta por Paul Dupont, quien fue pionero en las grabaciones de grandes bandas en los años veinte, es una sencilla línea melódica con acompañamiento de tango, aspecto que incentivó de forma expedita a la difusión del tema. En 1923 aparece una grabación de Victor con la International Novelty Orchestra, en 1924 la orquesta de Domenico Savino graba una versión también instrumental y a partir de 1925 aparecen versiones vocales como la de la soprano Rosa Penselle o la del tenor José Moriche. En los años treinta comienza una mayor difusión de este tema en las grandes bandas con Carabelli Jazz Band a finales de los años veinte y en 1939 con la orquesta de Tommy Dorsey.[315] Por su parte, *Tiara* fue compuesto por el compositor norteamericano Fabian André (1910 - 1960) quien fue director de bandas para el sello Columbia.[316] En esta ocasión, *Tiara* es señalado en la etiqueta del disco como "tango moderno" y a nivel de producción musical evoca el tango en su estilo y tratamiento instrumental.

Cugat conocía muy bien el tango. No sólo comenzó su carrera musical interpretando este género, sino que además estaba al tanto de los nuevos temas de tango que salían y estaban de moda en Buenos Aires y París. Cugat incluyó estos temas a petición de los productores de la Victor, quienes habían preferido grabar temas conocidos en versiones de Cugat que un repertorio de temas nuevos de rumba o conga.

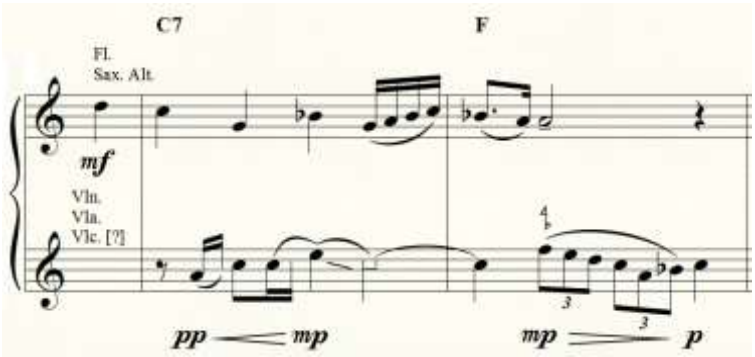
A diferencia de anteriores producciones en las cuales la rumba y la conga se alternaban en ambos lados, en los cuatro últimos discos de Victor hay variedad de estilos. En donde aparecen *Canción del mar* y *Bilongo*[317] se alternan un bolero y una rumba respectivamente. *Canción del mar* es una composición de José Sabré Marroquín, Xavier Cugat ya había grabado en 1939 su tema *Nocturnal.*[318] La grabación de Cugat tiene un

[314] Victor 27329, (1941). Fuente: BDH-DS/686/17.
[315] GRACYK y HOFFMANN, 2008: 113; "Paul Dupont (composer)". Consulta: mayo 9, 2018.
[316] LASSER, 2014: 118; "Fabian Andre (composer)." Consulta: mayo 9, 2018.
[317] Victor 27376, (1941). Fuente: BDH-DS/686/63.
[318] Victor 26167, (1939). Fuente: BDH-DS/469/22.

sonido lleno, una textura densa en especial en el arreglo de los saxofones. Al igual que en en arreglos anteriores, Cugat repite el "motivo" del acompañamiento que había utilizado en el tema de *Begin the Beguine* (Ej. Mus. 41).

Ejemplo musical 41. Motivo rítmico y melódico de *Begin the Beguine* (1935) [0'07''- 0'13'']. [319]

En el arreglo de *Canción del mar* las distintas fuentes sonoras y la orquestación evocan a *Perfidia* (1939).[320] Sin embargo, la grabación está desbalanceada en la duplicación de la cuerda y los saxofones; asimismo, se enmascara el acompañamiento realizado por los violines (Ej. Mus. 42). Pese a ello, la contramelodía en la cuerda presenta en esta grabación desequilibrio en afinación y estratificación de las voces, dicho fenómeno a nivel de producción musical es atribuido a la disposición de los músicos y la microfonía al momento de la grabación; por lo contrario, la trompeta con sordina brinda un sonido cálido y destaca en primer plano. *Bilongo* o *La negra Tomasa* es una rumba de Guillermo Rodríguez Fiffé (1907-1995), miembro del Trío Siboney con quienes realizó giras por el Caribe, México y los Estados Unidos. El *Bilongo* es referencia de la música popular caribeña como uno de los estándares más versionado en pop, jazz y salsa.[321] La versión de Cugat y Capó tiene el acompañamiento de rumba.

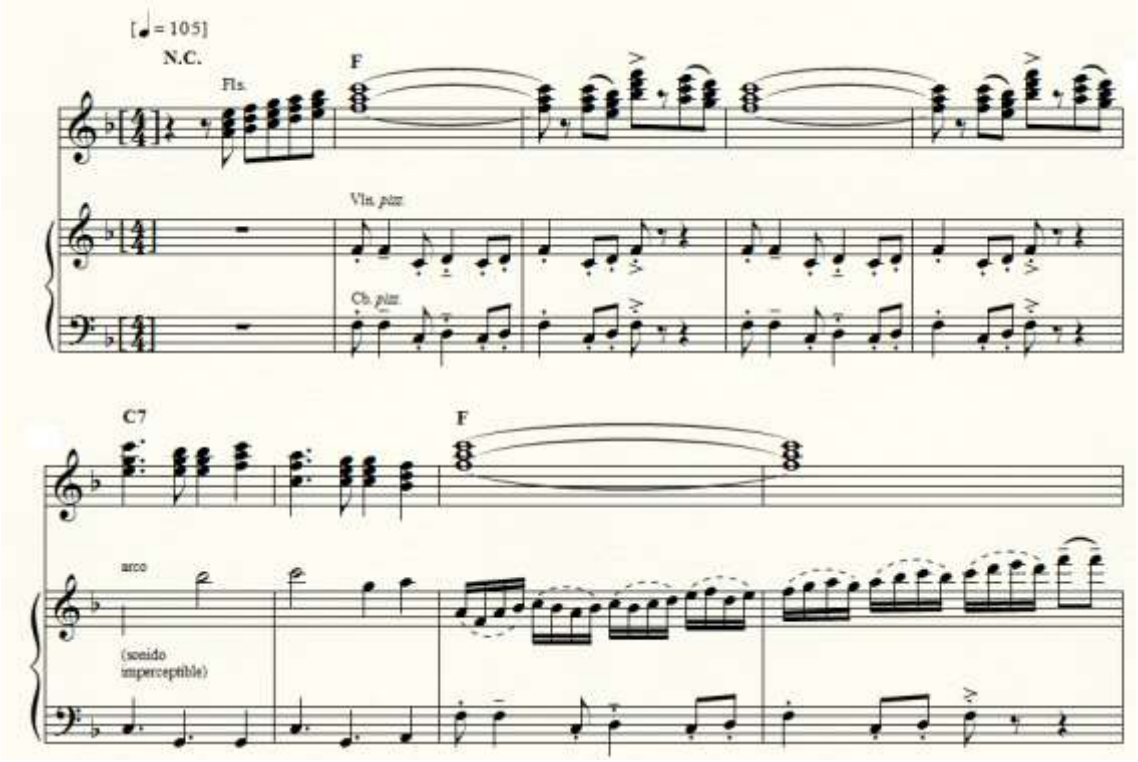


Ejemplo musical 42. Flauta, saxofones y cuerdas en *Canción del mar* (1941) [1'09''- 1'16''].[322]

[319] Transcripción: elaboración propia. Fuente: BDH-DS/469/22.
[320] Victor 26334, (1939). Fuente: BDH-DS/360/35.
[321] MOLINA, 2004: 305-306; ARTEAGA, 1994: 87-88.; MAULEON, 1993: 85; SHER: 1997: 85.
[322] Transcripción: elaboración propia. Fuente: BDH-DS/360/35.

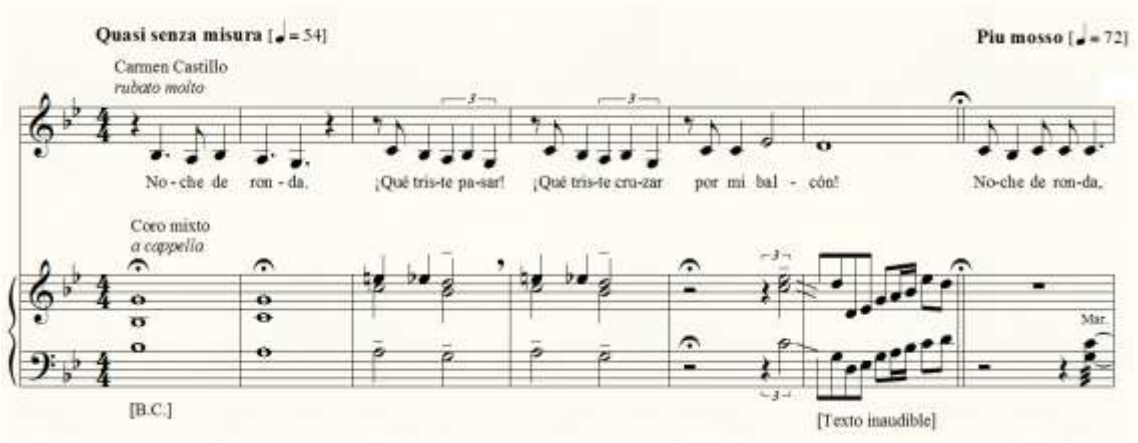
En *Serenata tropical* y *Noche de ronda*,[323] Cugat se aproxima al bolero y al vals mexicano pero diseñada para el mercado latinoamericano y estadounidense. *Serenata tropical* es una grabación con mucha densidad sónica, pero a la vez equilibrada, con estratificación de las distintas fuentes sonoras. En el arreglo hace gala de la amplia paleta instrumental, por ejemplo: en la capa armónica los instrumentos como el piano y el ensamble de vientos se turnan para crear contrastes tímbricos y la textura del arreglo ofrece momentos de complejidad tímbrica y textural (Ej. Mus. 43). Todos los instrumentos poseen balance y destaca la marimba en las texturas de acompañamiento y en la melodía. El tema es ligero, y la percusión no tiene el énfasis rítmico que se aprecia en otras grabaciones de Cugat, como por ejemplo las realizadas con Miguelito Valdés.

La densidad orquestal descansa en el uso casi permanente de la duplicación de la línea melódica en intervalos de terceras y quintas paralelas, en el presente gráfico aparece ejecutado en la sección de las flautas. El acompañamiento de la cuerda es contrastante en el compás seis, los violines retoman el arco y el contrabajo toca el inicio, junto con la clave. En este compás es imperceptible la afinación y la ejecución rítmica de los violines como producto de fallos en la grabación o, mejor dicho, lo esencial en esta grabación es la capa melódica, el bajo y la capa rítmica. En el compás ocho hay otro elemento textural: el uso de las flautas como nota pedal en la voz superior y la contramelodía de los violines, en notas sueltas con arco y el acompañamiento del bajo. Alrededor de este arreglo comienza a enriquecerse la textura orquestal de los nuevos arreglos que grabará Cugat.

[323] Victor 27465, (1941). Fuente: BDH-DS/687/35.

Ejemplo musical 43. Segmento de complejidad tímbrica y textural en *Serenata tropical* (1941) [0'20''- 0'39'']. [324]

Noche de ronda, popularizado por Agustín Lara en la película mexicana del mismo nombre de 1943, es una composición de Maria Teresa Lara Aguirre del Pino (1904 - 1984), hermana menor de Agustín Lara. El tema fue registrado e interpretado por Agustín debido a que su hermana ganaría menos dinero por los derechos de autor por ser mujer. Desde 1933 la Victor había grabado diversos temas de María Teresa Lara como *Cabellera blanca, Hastío, Noche criolla, Janitzio,* entre otras.[325] La versión de Cugat presenta una serie de particularidades: el arreglo comienza con la voz de Carmen Castillo sobre un entramado vocal *a cappella* que la acompaña, la introducción es oscura y las voces tienen un carácter nostálgico con un sonido de pocos armónicos en las voces superiores; estas características son producto de que la densidad en la introducción es etérea, el sonido del acompañamiento vocal no es lleno, y las voces no están en una posición correcta frente al micrófono. La homogeneización tímbrica permite tener control del espacio textural más no de la profundidad, aspecto que se contrasta en la siguiente sección en la cual aparecen los instrumentos acompañantes. Esta introducción posee características únicas en Cugat como el acompañamiento vocal exclusivo de la marimba, que, en vez de referir a lo tropical, es una ayuda para que las voces encuentren la afinación adecuada (Ej. Mus. 44).

[324] Transcripción: elaboración propia. Fuente: BDH-DS/687/35.
[325] "María Teresa Lara (composer)". Consulta: mayo 17, 2018.

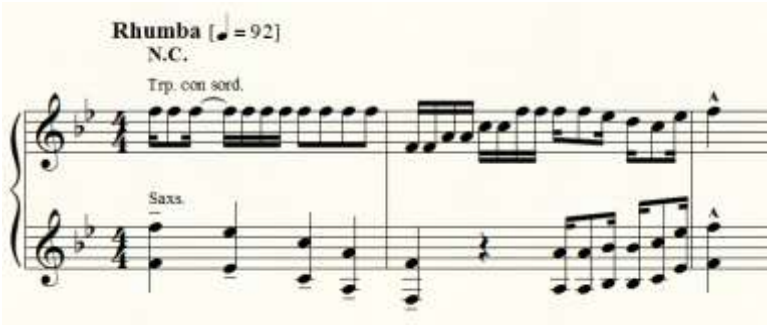
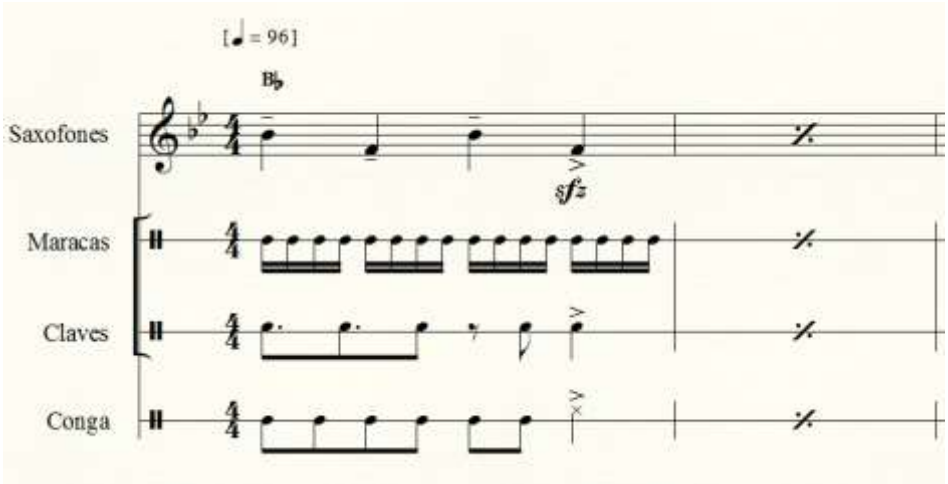
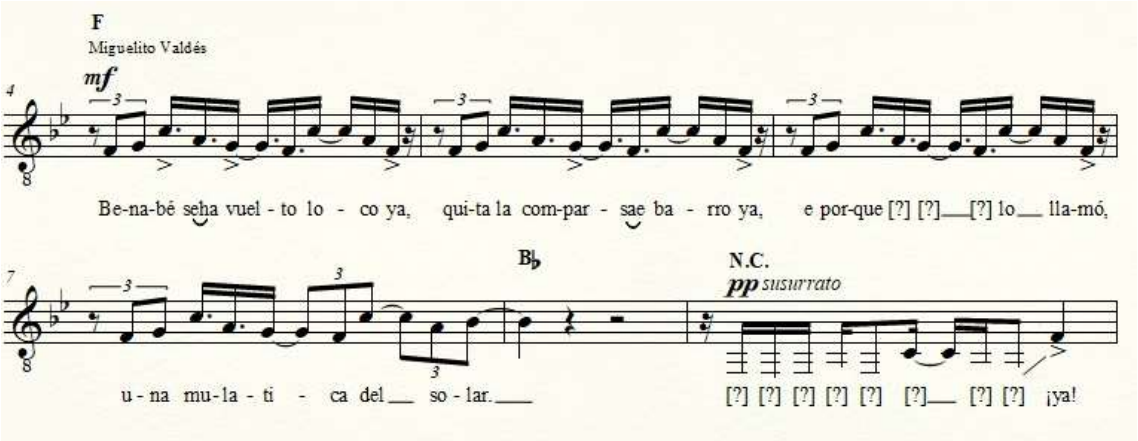
Después de la introducción entra el tema en la voz de Carmen Castillo junto a la orquesta. Este es el primer arreglo de Cugat en el cual, las voces tienen un papel complejo, no es el uso de la voz para acompañar un coro o para hacer el llamado de la conga, las voces son el acompañamiento sobre el cual se genera el balance general de la grabación. Bajo, piano y marimba son los únicos instrumentos que refuerzan las voces. El arreglo es sugestivo y evocador a la manera de una fantasía vocal, mientras que el ritmo de vals y las armonías evocan aspectos de la canción folklórica mexicana. Este disco usa la nostalgia de la canción mexicana para aproximarse a la población latina residente en Estados Unidos como al resto del continente. El acompañamiento *a cappella* es realizado por dos voces femeninas y una voz de tenor, la misma evoca la estructura del *recitativo secco* del estilo italiano sin afinación rigurosa. Hacia el quinto compás se aprecia un *glissandi* de las voces y los cantantes articulan un texto en inglés que es inaudible en la grabación. Los cantantes que acompañan a Castillo poseen unas cualidades especiales: son de origen angloparlante; impostan la voz con mucho vibrato lo que genera un intenso contraste entre la voz nasal y profunda de Castillo. La fórmula de utilizar un coro que acompañe al solista será recurrente en los discos de Cugat en las grabaciones con Columbia.

Ejemplo musical 44. Ensamble vocal de *Noche de ronda* (1941) [0'00''- 0'28''].[326]

La penúltima producción de Victor tuvo los fonogramas de *Salud, dinero y amor*, etiquetada como "vals argentino" e interpretada por Carmen Castillo; y el tema *Benabé*,

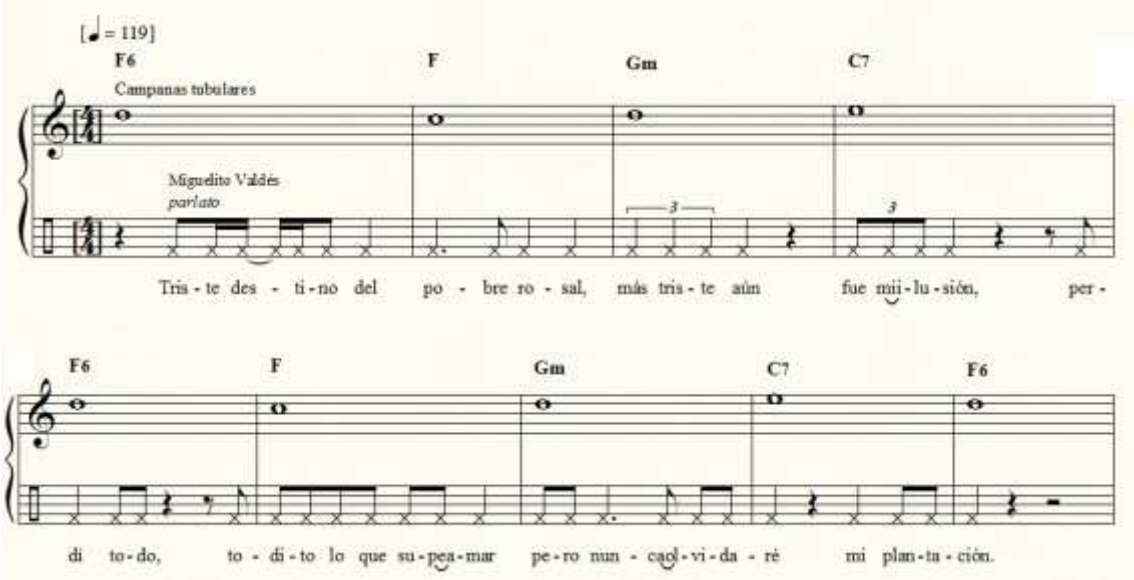
[326] Transcripción: elaboración propia. Fuente: BDH-DS/687/35.

una rumba con la participación de Miguelito Valdés.[327] Este disco fue la última aparición de Castillo dentro del sello discográfico, quien inició su carrera discográfica con el tango *Caminito* y finalizó con otro tema argentino. *Salud, dinero y amor* es del pianista porteño Rodolfo Sciammarella (1902 - 1973), prolífico compositor de tango que a los veinte años de edad era un conocido pianista de la movida tanguera de Buenos Aires.[328] La elección del tema de Sciammarella obedece al mismo esquema que había desarrollado en su producción discográfica Cugat: temas populares en el mundo hispano, adaptados al discurso y estética de la audiencia estadounidense. El sonido de *Salud, dinero y amor* dista de las versiones que pudiese realizar una orquesta típica. El arreglo hace gala de los rasgos típicos de las grabaciones de Cugat para aquel entonces: una capa melódica con bastante variedad tímbrica.

Benabé es un híbrido de foxtrot, rumba y conga. Su introducción evoca al foxtrot reforzado por el timbre de los saxofones y la articulación de las figuras de negras que se desplazan a partir del tercer compás al carácter de rumba (Ej. Mus. 45). Como sucedió con las grabaciones de Cugat en la cual participaba Miguelito Valdés, el arreglo es exclusivo para acompañar al cantante y excluye el virtuosismo instrumental. La obra aparece reseñada en la etiqueta del disco como "modo negro, rumba". Anteriormente, Cugat ya había grabado dos temas de Consuelo Bouza: *Tunare* y *Mi conga.*[329] *Benabé* es una rumba que se acerca a la conga, las figuras de negras que aparecen en la introducción de los saxofones, son retomadas en esta sección acentuando el cuarto tiempo. Las maracas mantienen un acompañamiento uniforme en corcheas, la clave enfatiza el aire de rumba y las congas refuerzan especialmente el cuarto tiempo. Igualmente, producto del permanente énfasis del acento del tiempo cuatro la medida de metrónomo en la interpretación llega a alcanzar hasta los 96 MM. (Ej. Mus. 46). De todas las grabaciones realizadas con Valdés hasta ahora, en *Benabé* se encuentra un tratamiento mucho más gutural en la voz del cantante, se aprecia la rigurosidad rítmica de Valdés con el conjunto orquestal y la amplitud de su rango vocal. Esto es motivado por un carácter que pretendía resaltar el acento afrocubano del tema (Ej. Mus. 47).

[327] Victor 27583, (1941). Fuente: BDH-DS/688/23.
[328] "Rodolfo Sciammarella (composer)". Consulta: mayo 18, 2018.
[329] Bouza, de origen cubano, tenía fama de dedicarse a la santería, de hecho, en la biografía sobre Tito Puente escrita por Powell, se señala que la casa de Miguelito Valdés estaba llena de imágenes y elementos de la santería inducido por Bouza. POWELL, 2007: 255.

Ejemplo musical 45. Introducción del arreglo de *Benabé* (1941) [0'00''- 0'05''].[330]

Ejemplo musical 46. Fragmento rítmico de la sección rítmica del arreglo de *Benabé* (1941) [0'30''-0'36''].[331]

Ejemplo musical 47. Fragmento de la intervención vocal de Miguelito Valdés en *Benabé* (1941) [0'06''- 0'19''].[332]

[330] Transcripción: elaboración propia. Fuente: BDH-DS/688/23.
[331] Ibíd.
[332] Ibíd.

La última grabación editada por Victor tiene los temas *Adversidad* y *En la plantación.*[333] Las grabaciones tienen el equilibrio característico de ésta última etapa de Cugat y su orquesta. El arreglo explora la riqueza instrumental a través del intercambio en la capa melódica de los instrumentos de viento, la marimba, la cuerda y el acordeón; asimismo, Cugat hace uso de la contramelodía para hacer atractivo el arreglo. *En la plantación*, catalogada por el sello discográfico como "rumba suave", aparece el acompañamiento de campanas tubulares al final del tema, justo cuando Valdés realiza un breve recitado; esto le otorga mayor colorido instrumental a la agrupación. El recitativo final evoca al dramatismo de la radio novela cubana e incluso a la recitación de poesías que para el oyente era parte habitual en la programación radial. A nivel musical, se enriquece el discurso de lo tropicala nivel tímbrico, formal y sónico. El motivo interválico de las campanas tubulares es similar al usado en *Begin the Beguine* (Ej. Mus. 48).

Ejemplo musical 48. Sección final del tema *En la plantación* (1942) [2'47''- 3'03''].[334]

Para 1942 Xavier Cugat era una estrella de la música tropical y de las grandes bandas en los Estados Unidos. A principios de ese año se anuncia su presencia en diversos clubes nocturnos de Chicago con gran efusión, siendo reseñado como la orquesta que inaugurará las temporadas de los salones Palmer House y Empire Room de esa ciudad. Cugat compartía escena con la orquesta de Eddy Duchin y sus bailarines impartían lecciones de

[333] Victor 27973, (1942). Fuente: BDH-DS/690/11.
[334] Transcripción: elaboración propia. Fuente: BDH-DS/690/11.

tango y rumba. El músico catalán mezclaba la música latina con repertorio popular americano con notable éxito.[335]

5.9 La transición a Columbia

Los rumores son una forma de ejercer presión. Desde julio de 1940 Cugat y su equipo de trabajo, esparcieron el rumor en los medios impresos y en la radio, de que el músico catalán firmaría un contrato con Columbia, si conseguía ventajas financieras.[336] El contrato de Cugat con la Victor vencía en octubre; el director de la Waldorf-Astoria se había reunido en varias ocasiones con los ejecutivos de ambos sellos discográficos, y la decisión final fue cambiarse a Columbia. Cugat reveló a la prensa que estaba insatisfecho por los porcentajes de ganancia que le otorgaba la RCA Victor. A través de la Music Corporation of America, empresa que lo representaba, negoció con Columbia grabar un mínimo de 40 temas al año a un precio de 275 dólares cada uno.[337] Para el momento, RCA Victor le pagaba a Cugat 175 dólares por cada fonograma. Columbia aseguró a la estrella de música latina por un contrato en que se le pagaría 350 dólares por cada grabación y 50 centavos por cada disco que se vendía en el mercado.[338] Cugat alegó que era un trato justo pues su agrupación era la más reconocida de todas las orquestas de rumba y conga.[339]

La RCA Victor sabía que había perdido una pieza importante de la música tropical; para llenar este vacío, los gerentes firmaron un contrato con Enric Madriguera.[340] Sin embargo, Madriguera se mantuvo en un estilo sobrio de foxtrot con ligeros toques de acompañamiento de clave o, por el contrario, versionaba en estilo *swing* los temas latinos.

La separación de Victor tuvo publicidad en los medios y trajo consecuencias para ambas partes. Por ejemplo, Paul Whitman comenzó un litigio contra la compañía argumentando insatisfacción en el manejo de sus producciones, aspecto que Cugat expuso primero, sólo que Whitman lo llevó hasta la Corte Suprema de los Estados Unidos.[341] Por

---

[335] "Palmer House, Empire Room, Chicago". *The Billboard*, 17 de enero de 1942 (Vol. 45, N° 13, p. 20).
[336] "Cugat May Go Columbia". *Variety*, 3 de julio de 1940 (Vol. 139, N° 4, p. 35).
[337] Eso daría la sumatoria de $11.000 USD por año, cifra astronómica si se considera que, diez años después, Miles Davis llegó a cobrar $162 USD por disco. WATERS, 2011: 15-20.
[338] "Cugat Finally Shifts to Columbia Records After Threat of Legal Suit". *Variety*, 18 de septiembre de 1940 (Vol. 140, N° 2, p. 35).
[339] Si bien puede parecer exagerado, no lo es; para aquel entonces era enorme la cantidad de agrupaciones que se conformaron a raíz de la migración de latinos a Nueva York y Cugat se había destacado.
[340] "Madriguera on Victor". *Variety*, 11 de diciembre de1940 (Vol. 141, N° 1, p.53).
[341] "Supreme Court Declines to Listen. Mutual Disappointment in Paul Whitman vs. RCA Disc Litigation". *Variety*, 18 de diciembre de 1940 (Vol. 141, N° 2, p. 41).

otra parte, el contrato de Cugat con Victor le impedía usar los temas que había grabado con el sello en otras compañías discográficas, esto desembocó en una larga, agotadora y costosa querella legal.[342]

Los abogados de Victor y Columbia entablaron una disputa que a veces avanzaba y, en la mayoría de las veces, retrocedía. En la Corte Suprema de Nueva York se negoció que Cugat grabase ocho temas que habían sido producidos para la Victor. Los contratos de esta casa discográfica establecían un criterio de exclusividad de las composiciones que grababan sus artistas, por lo que no permitían que los temas se volviesen a grabar en la competencia en un lapso de cinco años. Los temas que deseaba grabar Cugat serían junto a Frank Sinatra y producidos por Columbia, esto era el centro de la disputa.[343] Columbia perdió el caso. El juez Benedict Dineen además de fallar a favor de RCA Victor, les invitó a demandar por daños y perjuicios a Columbia. El juez alegó que Cugat estuvo bajo contrato con Victor entre 1933 y 1940, que el músico conocía que no podía grabar los mismos temas con otra compañía y, como si fuera poco, Cugat no estuvo en la audiencia alegando compromisos artísticos en California, cuando en realidad estaba de vacaciones.[344] Esto trajo como consecuencia que las sesiones de grabación Cugat-Sinatra no salieran al mercado y se convirtieran en joyas para coleccionistas y expertos.[345] En 1948 su socio en Pemora Music, José Morand, volvió a realizar conversaciones infructuosas para tratar de liberar los derechos de los temas que había grabado Cugat con la Victor.[346]

En la etapa de transición hacia Columbia, Xavier Cugat produce y conduce un programa radial que contó con notable éxito: *Cugat Rumba Revue*, el cual era transmitido por la cadena NBC desde el Teatro Paramount de Nueva York y contaba con el auspicio de la marca de cigarrillos *Camel*. En dicho programa Cugat se presentaba con la Orquesta del Hotel Waldorf-Astoria y participaban cantantes que estaban en pleno proceso de producción musical junto al director catalán como Miguelito Valdés, Lina Romay y Carmen Castillo, entre otros.[347] Estos programas radiales no sólo le permitían a Xavier

[342] "Recording Co. s 'In Perpetuity' Ba non Competitive Use of Theme Song by Xavier Cugat". *Variety*, 13 de agosto de 1941 (Vol. 143, N° 10, p.49).
[343] "RCA Files Suit Vs. Col., Cugat". *Variety*, 30 de enero de 1946 (Vol. 161, Nº 8, p.42).
[344] "RCA Wins Step In Suit Vs. Col." *Variety*, 30 de enero de 1946 (Vol.161, Nº 8, p.42).
[345] Sin embargo, en el siguiente capítulo se analizan estas producciones que salieron al mercado a finales de 1996.
[346] "Cugat, Morand In Squeeze Song Play". *Variety*, 24 de marzo de 1948 (Vol. 170, Nº 3, p. 48).
[347] SALAZAR, 2010: 45-48.

Cugat mantenerse en la conciencia del radioescucha, sino que al mismo tiempo le daba la posibilidad de poner en práctica el repertorio que grabaría para el sello Columbia.

Muchos de los temas grabados para la Victor reaparecerían en otros sellos discográficos. Este tipo de procedimiento será una práctica habitual de los sellos discográficos desde sus inicios. Al artista le queda un porcentaje por las regalías del fonograma y al ser la compañía discográfica quien hace el fonograma —coloca productores, equipo técnico y humano, así como el estudio de grabación y la elaboración industrial del disco—, se queda con el mayor porcentaje que produzca el fonograma y como dueño exclusivo del mismo, por lo que continúa explotando a nivel comercial la grabación. Xavier Cugat no escapará de esta realidad, en los años sesenta la producción discográfica de Cugat saldrá de nuevo al mercado a través de distintas reediciones.

5.9.1 Aspectos musicométricos

Con la RCA Victor, Xavier Cugat produjo un total de 125 fonogramas, de los cuales, 36 fueron dedicados a la rumba y 23 al tango; el género que aparece en tercer lugar es la conga con un total de 17 grabaciones. Sin embargo, destaca la exploración de otros géneros de la música popular, como el son, el vals mexicano, la guaracha, entre otros. Asimismo, desde 1934 el sello discográfico y el músico catalán comenzaron a mezclar géneros como el tango-rumba, bolero-rumba, rumba-son y rumba-conga. Dentro de lo que cabe, las propuestas de mezcla las hizo una o dos veces, lo que denota que el sello discográficó optó por conservar una línea de producción apartado de propuestas experimentales o innovadoras.

Cugat había comenzado su producción en 1933 con 4 grabaciones y llegó a su punto climático con 28 grabaciones en 1940. Esto obedece a que la RCA Victor preveía las dificultades de producción, distribución y consumo a partir de la incorporación de los Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial. En este año, Cugat grabó el mayor número de rumbas (8), pero también incorporó otros géneros que no había grabado, como el samba, el continental fox, y un amplio espectro de ritmos de origen afrocubano como la guajira son (2), canto indio (1), la guaracha (1) y la rumba son (1); en otras palabras, los productores de RCA Victor se decantaron por aprovechar los músicos con que contaba Cugat, entre los cuales destacaba Miguelito Valdés.

Con la RCA Victor, Cugat grabó un total de 28 temas instrumentales, el cantante que posee más reiteraciones ha sido Miguelito Valdés (12), seguido de Carmen Castillo (10); sin embargo, Castillo aumentaría a 16, si se cuentan los duetos en los que participó

junto a Pedro Berríos, Charito, Chacha Aguilar y Nico López. Pero, como se ha expresado en su momento, el período con la RCA Victor constituye una época de exploración técnica y estilística en Cugat. Durante la relación con este sello discográfico, Cugat mezcló cantantes de origen latino con intérpretes estadounidenses y franceses. De hecho, en 1940, año de la mayor cantidad de grabaciones, la cantidad de cantantes que se incorporaron a las sesiones de grabación fueron considerables: Alice Cornet (2), Carmen Castillo y Nico López (1), Loreta Clemens (1), Bobby Capó (1), Dinah Shore (4); es el año en que más grabó con Miguelito Valdés (10), sin contar la participación de Castillo como solista (1) y los temas instrumentales (6). Pese a lo anterior, se aprecia en el Anexo 2, que desde 1933 el músico catalán incorporó cantantes que, en la mayoría de las ocasiones, grabaron una sola vez. Cada año los productores de la RCA y Xavier Cugat apostaron por un tipo de cantante, de esta manera, ofrecían variedad en el catálogo y se medía el impacto de cada intérprete; un ejercicio de ensayo y error que, en ocasiones, permitía descubrir estrellas como Dinah Shore, Lina Romay o Miguelito Valdés.

5.10 Conclusiones del capítulo

Durante el período con Victor, Cugat grabó un total de 125 temas, salieron al mercado un total de 63 discos de 78 rpm desde 1933 hasta 1942, realizó las grabaciones en los estudios de Victor en Nueva York y posteriormente en los estudios de Hollywood y Chicago.[348] La Victor lanzaría reediciones de distintos temas en durante la aparición del LP y del EP lanzaría una serie de recopilaciones siendo agrupadas por temas: tangos, congas y rumbas.

Durante los años de producción musical bajo la Víctor, Cugat estuvo en la búsqueda de un estilo propio entre el tango y la rumba. Al mismo tiempo, es el período en que consolida su nombre en la industria cultural de la época. Estos años fueron intensos en actividades de carácter convencional, como las presentaciones en el salón del Hotel Waldorf-Astoria, en la radio y en el ámbito discográfico. Como músico y director buscó proyección a través de sus producciones con Víctor. Hay en este período una búsqueda estilística propia que en las últimas grabaciones anuncia lo que será el sonido de la agrupación. Cuando Cugat se incorpora a Columbia, la industria discográfica, como corporación, mercado y comercio ya está establecida. La música tropical se ha refinado, los artistas se han posicionado en su imagen y la aceptación del público es parte de las estrategias de mercado que se erigen dentro de los sellos discográficos. A partir de los

[348] 7 de agosto de 1936 y 19 de febrero de 1940, respectivamente.

años siguientes, los procesos de grabación musical se perfeccionaron, al igual que el repertorio, los arreglos y la concepción de lo tropical en el ámbito de la música popular.

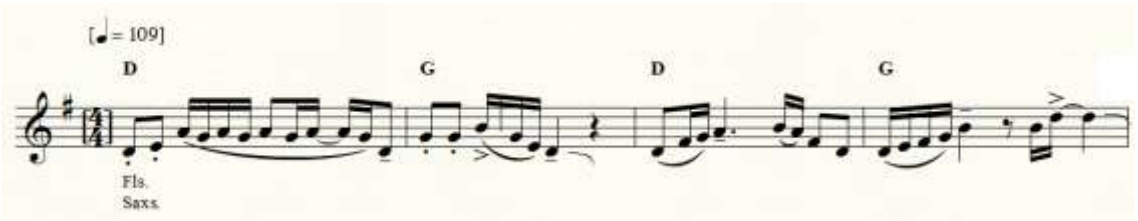
CAPÍTULO 6

VERSATILIDAD ESTILÍSTICA: LA PRODUCCIÓN DISCOGRÁFICA DE XAVIER CUGAT CON COLUMBIA (1940 - 1950)

6.0 Introducción

En el presente capítulo se exponen la actividad musical, discográfica e incursiones en empresas de varias de Xavier Cugat. El músico catalán y Columbia iniciaron su relación el 14 de octubre de 1940 cuando no había pasado una semana de haber terminado su contrato con la Victor. Hay dos períodos definidos entre Cugat y Columbia: el primero que abarca la producción de discos de 78 rpm, estudiado en el presente trabajo hasta 1950 y, una segunda etapa de discos EP y LP entre 1951 y 1957. El primer período, analizado aquí, es la época de mayor actividad de Cugat en los musicales de Hollywood; a nivel de producción musical es segmento de experimentación de estilos con resultados disímiles en la grabación. Columbia explotó la versatilidad de Cugat y su orquesta: temas de películas, de la música popular americana, música latinoamericana, de Italia, España y Filipinas. La versatilidad estilística es el signo de distinción de Xavier Cugat a partir de los años cuarenta.

6.1 Primeras grabaciones con Columbia (1940 – 1942)

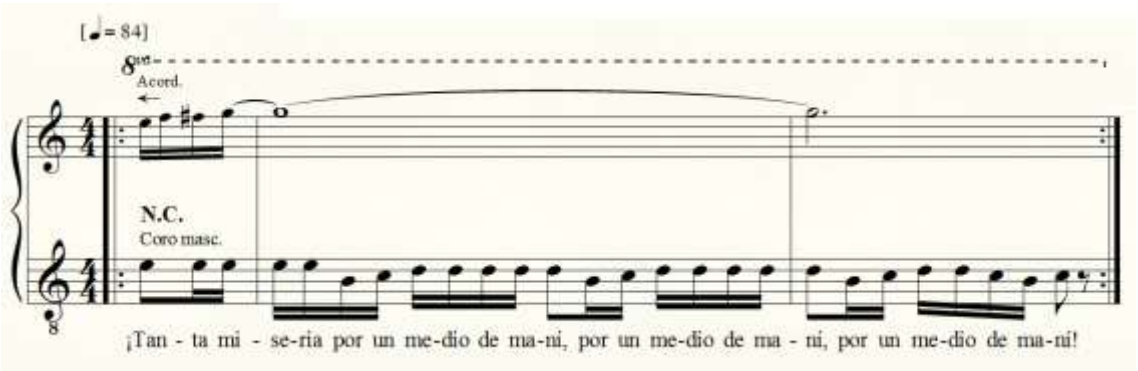
Cugat grabó seis temas en la primera sesión de grabación con el nuevo sello discográfico.[1] Había mejorado sustancialmente el sonido y la reverberación a raíz del nuevo estudio de grabación, los estudios de la Victor eran pequeños comparados con los de Columbia. En 1940 aparecen *Ali Baba* y *Make It Another Old Fashioned, Please*.[2] Columbia usó como estrategia mezclar temas latinos, como el de Lecuona, junto a reconocidos temas nacionales como el de Cole Porter. En los arreglos, Cugat incorporó los ritmos de la rumba en el beguine. Las diferencias tímbricas son notables y está definido de manera clara el formato instrumental, así como la melodía en los saxofones (Ej. Mus. 49).

Ejemplo musical 49. Solo de flautas y saxofones del tema *Ali Babá* (1940) [1'28''- 1'35''].[3]

[1] Los temas fueron: *Kashmiri Love Song*, *In a Persian Market*, *Make It Another Old Fashioned, Please*, *The Peanut Vendor*, *Alí Babá*, *Mama Inez.*

[2] Columbia 35789, (1940). Fuente: IA GBIA0068455. *Ali Baba* es una rumba compuesta por Ernesto Lecuona y *Make It Another Old-Fashioned, Please* es un tema de Cole Porter grabado el mismo año por las orquestas de Leo Reisman y Mitchell Ayres. Luego lo grabaron Ann Sothern (1942), Julie London (1962) y Ernestine Anderson (1962).

[3] Transcripción: elaboración propia. Fuente: IA GBIA0068455.

En la siguiente producción se hace énfasis en el carácter latino: *Mama Inés* y *The Peanut Vendor*.[4] *The Peanut Vendor –El manisero–*, es la rumba compuesta por Moisés Simmons que causó un inusitado furor entre el público estadounidense en los años treinta.[5] *El manisero* comenzó su periplo en 1927 cuando Rita Montaner, primera esposa de Cugat, realizó la primera versión grabada.[6] En 1928 Eduardo Vigil y Robles junto a Miguel De Grande realizan una segunda grabación y, al año siguiente, el Trío Matamoros y el Sexteto Machín graban el tema. Pero fue en 1930, como ya se indicó en el capítulo 2, cuando se popularizó en la versión de Don Azpiazú y la Orquesta del Casino de La Habana. Desde entonces, fue grabado en 1931 por el trío vocal California Ramblers, el Sexteto Okeh y la Rumba Orchestra; en 1932 por Tito Shipa y Carlos Sabajno y en 1934 por Juan Arvizu y su orquesta. En 1940 lo graban Diosa Costello y Miguelito Valdés. El tema fue versionado por artistas americanos como Chet Atkins, Louis Armstrong y Stan Kenton, entre otros.

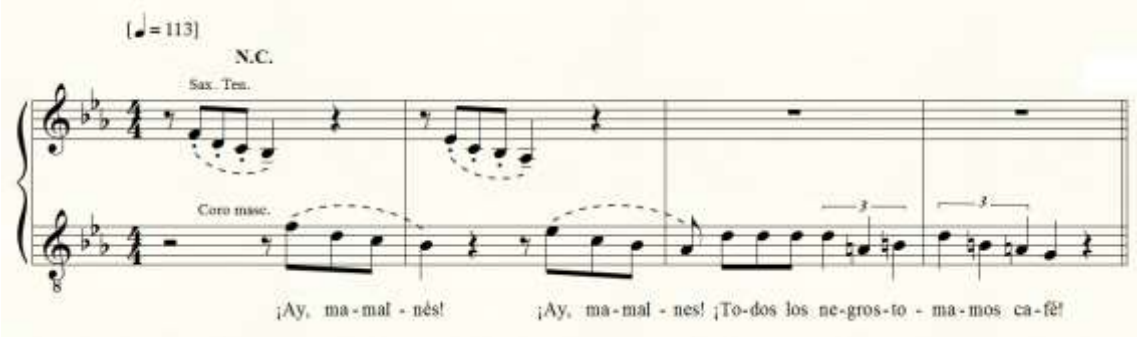
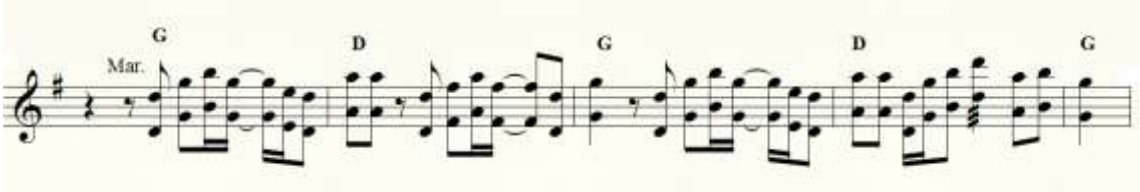
La versión de Cugat de *El manisero* difiere de todas las antes mencionadas. En primer lugar, en el ejemplo 50 el coro inicia con un texto que no está en el tema original. El coro es acompañado por un pedal en el G6 del acordeón, el inciso del inicio evoca el sonido del silbato de los pregoneros. Contrario a como se podría pensar, la versión de Cugat rompe con la estructura original del tema. En esta versión, la armonía y el intervalo melódico de tercera menor sirven de excusa para la improvisación que realizará Fausto Curbelo en la sección media y final de la grabación [2'03''- 2'52''].

Ejemplo musical 50. Inicio de *El manisero* (1940) en la versión de Cugat [0'00''- 0'12''].[7]

[4] Columbia 35799, (1940). Fuente: IA GBIA0030522. Xavier Cugat grabó en cuatro ocasiones *El manisero*: en 1940 con Columbia; en 1951 (Columbia, CL 6213); en 1961 (Mercury, PPS 2003); y en 1971 (Victor Japón, CD4W 7002).

[5] Véase el capítulo 2 del presente trabajo.

[6] El matrimonio duró entre 1918 y 1920. El repertorio de Rita Montaner fue escrito para ella por Roig, Simons y Lecuona.

[7] Transcripción: elaboración propia. Fuente: IA GBIA0030522.

Cugat genera una nueva obra partir de segmentos de la composición original.[8] Durante el acompañamiento, el tema aparece sólo para generar variaciones donde lo único presente de la idea original será el intervalo melódico de tercera menor. La armonía es la más atrevida de las versiones de la época y es la primera en donde destaca la improvisación. En este sentido, en la grabación el piano difiere a nivel tímbrico de los demás instrumentos; pese a ello, destacan las frecuencias graves del contrabajo y la región media-aguda de los violines. Hay variedad tímbrica en la capa melódica, lo que, en las versiones siguientes tendrá más relevante por la amplitud de la orquesta. En *Mama Inés* aparece de nuevo el pregón como idea central de la composición (Ej. Mus. 51). En el arreglo grabado por Cugat se mantiene el ritmo y los giros melódicos originales de Eliseo Grenet, pero creando variaciones sobre la rumba a partir de la idea original (Ej. Mus. 52). La grabación es transparente y se aprecia el conjunto instrumental en su totalidad. La distribución del cuerpo sonoro es menor en *Mama Inés* que en *El manisero*; Cugat junto al ingeniero de audio modificaron la colocación de los instrumentos para favorecer el sonido de la marimba y el acordeón.

Ejemplo musical 51. Inicio en forma de pregón de *Mamá Inés* (1940) [0'00''- 0'08''].[9]

Ejemplo musical 52. Solo de marimba de *Mamá Inés* (1940) [0'36''- 0'44'']

[8] Al respecto, una hipótesis es que Cugat quizás se negó a realizar una buena versión del tema debido a que estaba dedicado a su primera esposa: Rita Montaner, quien además la popularizó.
[9] Transcripción: elaboración propia. Fuente: IA GBIA0030522.

6.1.1 Exotismo oriental desde la tradición escrita

Kashimiri Song y *In a Persian Market*,[10] son temas de aire exótico, eran conocidos dentro del mercado estadounidense en forma de partitura.[11] La compositora, Amy Woodforde-Finden (1860-1919) era el pseudónimo de Amelia Rowe Ward, nacida en Chile, pero de padres estadounidenses. A la edad de 34 años se casó con un militar británico quien ejerció su carrera en la India, lugar en donde Woodforde-Finden compuso *Kashimiri Song.* Este tema fue grabado en distintas oportunidades entre 1923 y 1932. La obra se hizo célebre cuando en 1923 Rodolfo Valentino la grabó para el sello Brunswick en Nueva York. La versión de Cugat tiene el sonido de las grabaciones de inicio de los años cuarenta: un entorno acústico preciso con un primer plano de los violines y desbalance en la reverberación de los vientos con respecto al piano.

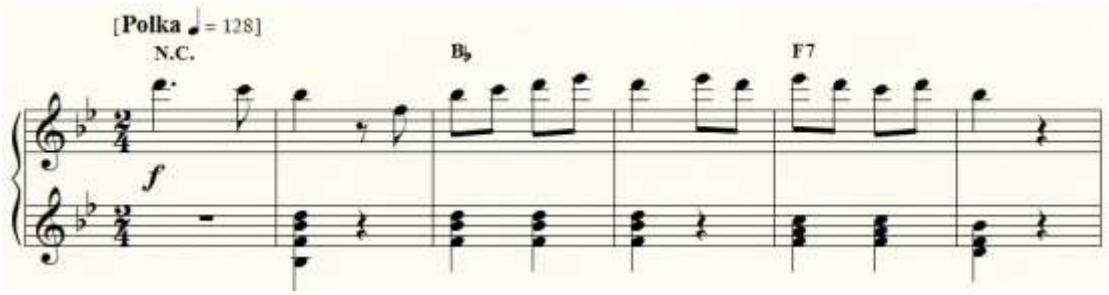
In a Persian Market es un ejercicio compositivo que evoca las melodías de compositores rusos como Rimsky-Korsakoff, Glazunov o Borodin. Albert William Ketelby (1875-1959) fue un compositor inglés, pianista y director de orquesta con estudios en el Trinity College of Music quien, pese a tener una férrea educación de índole académica, hizo carrera dentro del vodevil y como arreglador y director para el sello discográfico Columbia. *In a Persian Market* es uno de sus temas más populares, el cual se encuentra relacionado con otras composiciones de carácter exótico como *In Monastery Garden* (1915); *In a Chinese Temple Garden* (1923) e *In the Mystic Land of Egypt* (1931). Con las obras de Woodforde-Finden y Ketelby, Cugat combina el exotismo del medio oriente con lo latino. Conjunción de dos imaginarios con amplios recursos tímbricos.

En el siguiente disco Cugat grabó temas que estaban en boga en el circuito radial y que también se conocían desde la partitura: *Two Dreams Met* y *A Million Dreams Ago.*[12] *Two Dreams Met*, es el ejemplo del resultado de la migración europea de principios del siglo XX. Marck Gordon, nacido en Polonia como Morris Gittler (1904-1959), llegó a los Estados Unidos siendo niño y en 1943 ganó un Oscar por la música de la película *Hello, Frisco, Hello.* Por su parte Harry Warren, nacido en Estados Unidos como Salvatore Antonio Guarama (1893-1981), era hijo de inmigrantes italianos y compuso más de ochocientas canciones para la Warner Brothers. *A Million Dreams Ago* fue compuesto por Dick Jungers con los letristas Lew Quadlong y Eddy Howard. Jungers fue director de orquesta, compositor y arreglador de la compañía Decca. En la grabación de Cugat hay

[10] Columbia 35821, (1940). Fuente: IA GBIA0041411.
[11] WOODFORDE-FINDEN, 1902; KETELBY, 1920.
[12] Columbia 35857, (1940). Fuente: GBIA0068394.

equilibrio en la reverberación tanto del conjunto instrumental como vocal, esto permite apreciar la versatilidad interpretativa de Lina Romay: naturalidad frente al repertorio cantado en español o inglés sin acentos ambivalentes. Columbia buscaba un equilibrio en el repertorio producido por Cugat: temas instrumentales de América Latina intercalados con grabaciones cantadas en inglés. Sin embargo, en el siguiente disco domina el español.

Cuatro vidas y *Échale cinco pa'l piano*[13] salieron al mercado con un detalle curioso: la intérprete era Carmen Castillo pero en las etiquetas del disco se señala su nombre como Carmen Carreras. No es un error. Para la fecha, Castillo continuaba bajo la tutela de RCA Victor, se debe considerar que la fama de Carmen Castillo precedía a la del compositor y director catalán. Así como en diversas ocasiones Cugat usó el pseudónimo de Albert De Bruc para evitar la disputa legal con sellos discográficos y su verdadero nombre, la misma situación afrontó Columbia para esta fecha, pues la Victor había publicado las grabaciones que había realizado Cugat.[14]

En esta producción el entorno acústico es preciso y se destacan las frecuencias medias y agudas en el balance de la reverberación. Salvo en la participación vocal de Castillo con excesivo vibrato, la transparencia de la misma varía a lo largo del fonograma. Hay control del espacio textural y las fuentes de sonido están diferenciadas entre sí. El tema *Échale cinco al piano* es una "polka mexicana" en la cual se aprecia el ritmo del corrido mexicano más cercano a la ranchera que a la polka (Ej. Mus. 53).

Ejemplo musical 53. Inicio de *Échale cinco al piano* (1940).[15]

Que la etiqueta señale el género como "polka mexicana" destaca la importancia de identificar los géneros latinos con referentes que estuviesen en la memoria colectiva, como el vals, la mazurka o la polka, a pesar que el corrido era conocido en los Estados

[13] Columbia 35872, (1940). Fuente: AI GBIA0034544.
[14] Por ejemplo, *Noche de ronda*, (Victor 27465) o *Salud, dinero y amor* (Victor 27583).
[15] Transcripción: elaboración propia. Fuente: AI GBIA0034544.

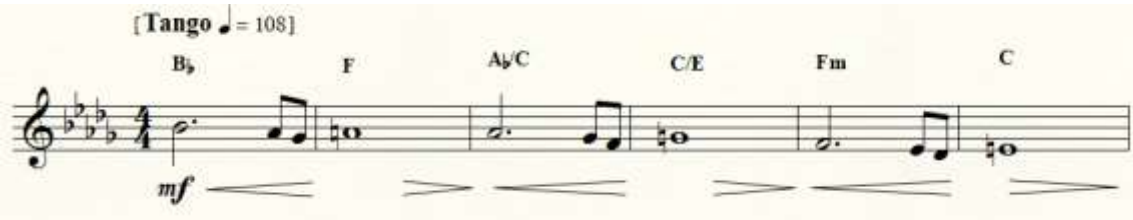
Unidos desde la interpretación de Lydia Mendoza.[16] En la grabación de Cugat, la voz de Carmen Castillo pierde su característico vibrato, debido al *tempo* de interpretación que oscila entre 124 y 128 MM. Las agrupaciones de corrido se caracterizaban por el uso de instrumentos de viento y de la tuba, que suplanta al bajo, Cugat hace un arreglo plétorico de colorido instrumental, con el aire de la música folklórica mexicana. Es de destacar que Cugat y Castillo no tenían nexos consaguíneos con México, por lo cual, la interpretación del estilo y del género demuestra lo mucho que conocían esta música.[17]

En el siguiente disco el músico catalán es el compositor de ambos temas: *Swing Conga* y *Cuba libre*[18] dos fonogramas que tienen un sonido con clara estratificación de las fuentes sonoras, es decir, se identifican sin ningún problema los instrumentos dentro de la grabación. En ciertos momentos la voz de Lina Romay satura la grabación y opaca el conjunto instrumental. Estos temas se produjeron en la segunda y tercera sesión que Cugat realizó para Columbia en Chicago. El 25 de noviembre de 1940 Cugat grabó ocho temas entre los cuales participaron Lina Romay, Carmen Castillo y la realización de temas instrumentales.[19] Al día siguiente, el 26 de noviembre de 1940, Cugat grabó seis temas más en los cuales aparecieron las voces de Lina Romay, Miguelito Valdés y Antonio López.[20] En esta época se grababan varios arreglos en una sola sesión porque, como se trataba de repertorio habitual de la orquesta, le permitía a Cugat hacer cambios durante la sesión que consistían en pequeñas modificaciones de la melodía, instrumentos, *tempo* y dinámicas.

Cugat era también un hombre del cine y Columbia promovió la grabación de bandas sonoras de Hollywood actuase o no el músico catalán. Además, *Temptation* y *Orchids in the Moonlight*[21] eran dos tangos, género que conocía el músico catalán y que pertenecían a las películas *Going Hollywood* (1933) de Raoul Walsh y *Flying Down to Rio* (1933), filmes de contenido latino.[22] Ambas grabaciones de 1940 poseen el entorno

[16] BROYLES-GONZALEZ, 2001.
[17] Cugat fue un asiduo visitante de México por negocios y placer. Tras el divorcio, Carmen Castillo vivió una larga temporada en Ciudad de México.
[18] Columbia 35902, (1940). Fuente: GBIA0152049. *Cuba libre* fue grabado de nuevo en 1963 (Mercury, MG 20803).
[19] Con Lina Romay grabó *Two Dream Met* y *A Million Dreams Ago*, en inglés. Carmen Castillo grabó *Cuatro vidas*, *Échale cinco al piano* y *Duerme*, en español; los temas instrumentales serían *La comparsa*, *Is it Taboo* y *Triste camino.*
[20] Lina Romay grabó *Cuba libre*, Miguelito Valdés *Tumbao* y Antonio López *Gypsy Conga*. Con coros grabó *Swing Conga* y *Temptation; Orchids in the Moonlight* es instrumental.
[21] Columbia 35923, (1941). Fuente: GBIA0291021. *Temptation* fue grabado una segunda vez por Cugat en 1969 (MusicO MDS 1015) y también se grabó por segunda vez *Orchids in the Moonlight* en 1958 (Columbia CL 1094).
[22] Cfr. BOTTARO, 1995; ADINOLFI, 2008; KERMITV, 2004: 1356-1359.

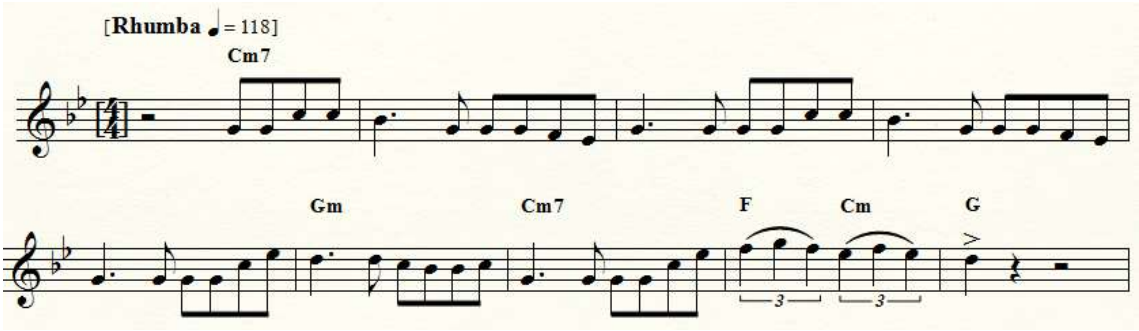
acústico y de reverberación de los tangos que grabó Cugat entre los años de 1933 y 1934. ¿Cómo es posible si se trata de un estudio de grabación completamente distinto? El resultado sonoro de la grabación es consecuencia de las deciciones estéticas de Cugat; es decir, el sonido oscuro era una referencia de las grabaciones de tango de los años treinta. Pese a ello, la captura de armónicos en las grabaciones con Columbia es mayor que en los fonogramas de Victor; igualmente, la localización del sonido es precisa y, el rango armónico de los medios y agudos es superior. Hay que destacar la estabilidad y claridad de la línea del bajo, que en las primeras grabaciones de Cugat eran imprecisas y difusas. A nivel musical, la orquestación tiene más variedad tímbrica, pero el resultado sonoro es homogéneo. En la capa textural melódica hay énfasis del acordeón. Los saxofones otorgan un color en la capa armónica; destaca el timbre del saxo barítono a nivel melódico al final de la pieza y del trémolo de la marimba quienes repiten el tema del acordeón (Ej. Mus. 54).



Ejemplo musical 54. Tema en el acordeón de *Temptations* (1941) [1'36''- 1'48''].[23]

En *María la O* y *I Hear a Rhapsody*[24] se cruzan dos géneros y autores completamente distintos. La primera del cubano Ernesto Lecuona y compuesta en 1930;[25] la segunda, *I Heard a Rhapsody* se popularizó en 1941 con la grabación de Jimmy Dorsey y la voz de Bob Eberly.[26] Ambas grabaciones de Cugat poseen un entorno acústico concreto y óptima calidad en la transparencia de la grabación.

[23] Transcripción: elaboración propia. Fuente: AI GBIA0034544.
[24] Columbia 35933, (1941). Fuente: GBIA0259784. *María la O* fue grabada en cuatro ocasiones por Cugat: en 1941 en la versión que se comenta aquí con la voz de Carmen Castillo; en 1952 el mismo arreglo salió en un disco de 45 rpm en Mercury (70024). En 1957 (Columbia CL 1016) y en 1964 (Mercury, MG 20936).
[25] Con libreto de Gustavo Sánchez Galarraga y basado en la novela de Cirilo Villaverde. Se estrenó el 01 de marzo de 1930 en el Teatro Payret de La Habana. Cfr. THOMAS, 2009.
[26] Decca 68461. Hubo otras versiones como las de Dinah Shore (Bluebird 11003); Charlie Bernet con Bob Carroll (Bluebird 10934) y Al Donahue con Phil Brito (Okeh 28832). Fuente: DAHR.



Ejemplo musical 55. Tema de *María la O* (1941) en la versión de Cugat [0'14''- 0'30''].[27]

El arreglo de *María la O* es el mismo del disco de los Lecuona Cuban Boys a mediado de los años treinta,[28] pero con acompañamiento de "rumba beguine". ¿Era el beguine el estilo que permitía fusionar la música latina? El arreglo es una rumba con marcado aire de habanera; la textura melódica es lírica y expresiva (Ej. Mus. 55). La *María la O* del sainete lírico hace uso de ritmos afrocubanos; la versión de Cugat, prescinde de la percusión caribeña, la marimba y el bajo síncopado; sin embargo, fue popular y en 1941, Cugat editó un arreglo para orquesta hecho por Fabian André.[29] Por otra parte, *I Heard a Rhapsody* es una balada americana interpretada por Lina Romay en el registro medio de la cantante con una perfecta dicción del inglés y voz hipernasal, es decir, con el sonido proyectado en la cavidad nasal. En este sentido, Cugat se desenvolvía con igual soltura en los géneros latinos y en el repertorio de la música popular estadounidense.

El siguiente disco fue estelarizado por Lina Romay, con dos temas del musical *Meet the People*:[30] *In Chi Chi Castenango* y *Let's Steal a Tune from Offenbach*,[31] con música del compositor migrante Jay Gorney y letra de Henry Myers. Gorney había nacido en Rusia[32] con el nombre de Abraham Jacob Gornetzsky (1894 - 1990); de ascendencia judía, llegó a Estados Unidos cuando tenía dos años de edad, fue abogado y compositor del *Tin Pan Alley*. Por su parte Henry Myers (1893 - 1975), además de escribir para la música popular fue guionista en Hollywood. El musical de Gorney y Myers explotaba lo exótico del mundo latino a través del baile y la música.[33] Por otro lado, *Let's Steal a Tune*

[27] Transcripción: elaboración propia. Fuente: IA GBIA0259784.
[28] Columbia CL 5685, (1930). Fuente: DAHR.
[29] Fabian André fue compositor y arreglista muy cercano a Cugat, sería el compositor de la rumba *Cuban Episode* en 1939 (Victor 26428) y del tango *Tiara* de 1941 (Victor 27329). LECUONA, 1941.
[30] Se presentó en Broadway más de 160 veces.
[31] Columbia 35964, (1941). Fuente: IA GBIA0104623.
[32] Nació en el poblado de Bialistok, hoy en día del lado de Polonia.
[33] Cfr. HISCHAK, 2007: 316-322. Chichicastenango es un municipio del departamento de Quiché, en Guatemala, alcanzó notoriedad en los años treinta por haber sido la locación de la película *The New Adventures of Tarzan* (1935) de Edward Kull.

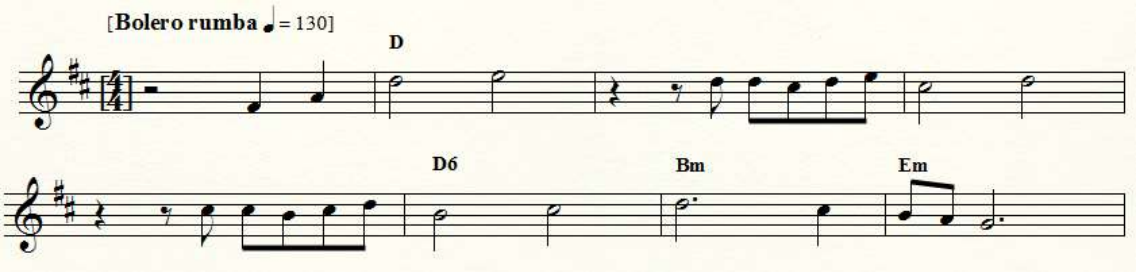
from Offenbach es un foxtrot que en la versión de Cugat toma un nuevo matiz a través del acompañamiento afrocaribeño.

Los temas de bandas sonoras también son recurrentes, es así que el siguiente disco se centra en la música del film *That Night in Rio* (1941) de Irving Cummings, composiciones conocidas gracias a las versiones de Carmen Miranda. *Chica-chica-boom-chic* y *I, Yi, Yi, Yi, Yi.*[34] En la versión de Cugat ambos arreglos son de samba y están en la misma la misma tonalidad (Bb mayor), *tempo* y acompañamiento rítmico y se grabaron uno detrás de otro en la misma sesión,[35] se reutilizó la base rítmica sin complejizar los arreglos. Es inevitable comparar la calidad de las grabaciones: en los fonogramas de Miranda el tiempo de reverberación es mayor que en el caso de las de Romay. Esto se debe al fin último que tiene la grabación: Miranda graba para el cine, Romay para el disco.

Una reseña crítica de esta grabación se halla en *Variety*:

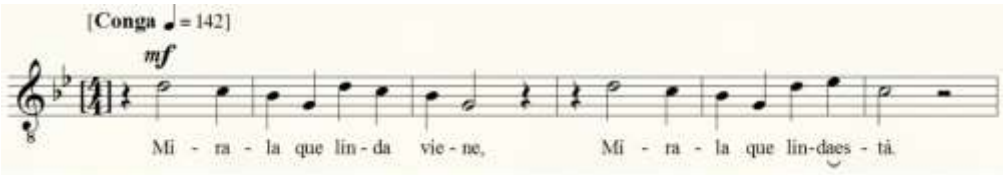
> Esta versión de "Chica" es la más aceptable hasta ahora. La cantante Lena (sic.) Romay evita la rígidez de palabras que obstaculicen y por una vez las líneas suenan como si hubiera una razón para que se escribieran. La ejecución del *tempo* latino está bien, pero Cugat lo ha hecho mejor. La única diferencia del acoplamiento es otra melodía. Está buena.[36]

Lo latino está mejor definido, aunque con el mismo sonido, en las grabaciones de *Amapola* y *The Can Can Conga*.[37] Cugat transforma el bolero de José María Lacalle en un bolero-rumba con una instrumentación brillante en los vientos. El tema de Amapola es utilizado primero con flauta sola [0'20''- 0'33''], luego con la trompeta con sordina [0'34''- 0'47''] y continúa generando mayor densidad en la instrumentación con el ensamble de saxofones al únisono [0'48''- 1'00'']; esto le otorga variedad, color y contraste recursos propios del arreglo (Ej. Mus. 56).

[34] Columbia 35995, (1941). Fuente: GBIA0029928. Los temas del disco de Cugat fueron compuestos por Marck Gordon y Harry Warren, compositor y letrista previamente analizados.
[35] 24 de enero de 1941 en los estudios de Columbia en Nueva York.
[36] Original en inglés: "This version of 'Chica' is the most acceptable so far. Lena Romay's vocal avoids the stiff get-the-words-right interpretation which has hampered other tries and for once the lines sound like there was reason for their being written. Latin tempoed playing is okay, but Cugat has done better. Coupling's only difference is it's another melody. It's okay". En *Variety*, "Coin-Catching Possibilities" 19 de marzo de 1941 (Vol. 142, N° 2, p. 42).
[37] Columbia 36013, (1941). Fuente: IA GBIA0030137. Cugat grabó en tres ocasiones *Amapola*: 1961 (Mercury, PPS 2015); 1969 (MusicO MDS 1015) y en 1971 (Victor CDRW 7002).

Ejemplo musical 56. Tema de *Amapola* (1941) [0'20''- 0'33''].[38]

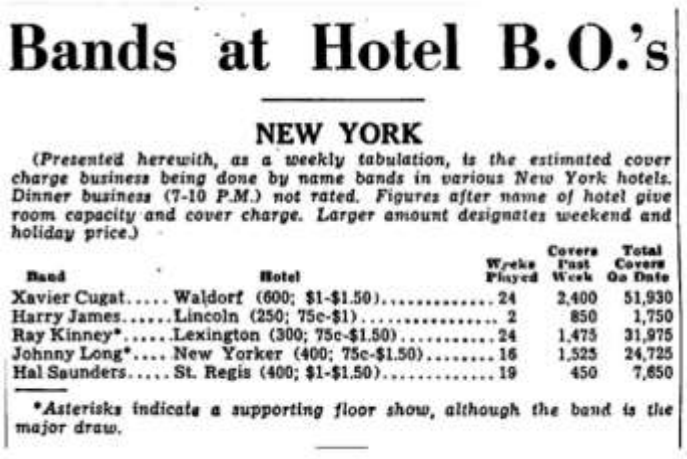
Asimismo, la duplicación de vientos y cuerdas le otorga densidad a la textura melódica. Sin embargo, la voz de Carmen Castillo es débil con respecto a las grabaciones precedentes, dicho fenómeno obedece a las decisiones sobre el arreglo. *Amapola* es sinfónico-coral y el arreglo funciona sin la voz, aspecto que Cugat comprendió y la versionó instrumental en los siguientes fonogramas. En esta grabación el sonido del coro posee la huella de los musicales de Hollywood: una gran masa coral cuando en realidad es un pequeño ensamble vocal cuyo tiempo de reverberación es amplio y crea la ilusión de que canta una multitud. Los cantantes del coro son angloparlantes y contrastan con el rasgo latino de la voz de Castillo. En la grabación se distinguen tres colores del sonido producto del arreglo y de la disposición de los instrumentos en el estudio. El primer color es brillante y ocurre desde el inicio de la grabación hasta la entrada vocal de Castillo [0'00' – 1'15''], dicha sección destaca por los vientos en la capa melódica. El segundo color del sonido se da en la sección en la que canta Castillo y se simplifica el acompañamiento apenas con el piano y la marimba. Como se comentó, la voz de Castillo no es explotada en toda su dimensión [1'16''- 2'09'']; a pesar de ello, no deja de ser una voz expresiva. El último cambio de color se aprecia hacia la sección final [2'10'' – 3'20''] en el cual la masa coral opaca la calidad del sonido y su texto es inteligible. Durante la producción musical de este fonograma, Castillo tuvo un micrófono muy cerca de sí; además, el coro estaba colocado muy alejado de los instrumentos y fue captado a través de un micrófono que recogía todo el ambiente.

En *The Can Can Conga* Cugat busca un sonido exótico para el público norteamericano. La participación vocal de Machito le otorga el toque latino con un sonido profundo (Ej. Mus. 57).

[38] Transcripción: elaboración propia. Fuente: IA GBIA0030137.

Ejemplo musical 57. Participación vocal de Machito en el tema *The Can Can Conga* (1941) [1'25'' – 1'32''].[39]

Al llegar a este punto, en 1941 hay una transformación significativa en los resultados de la producción discográfica de Cugat. En primer lugar, el sonido de las grabaciones es más nítido, el balance es equilibrado y, salvo detalles en algunas grabaciones, el color tiende a ser homogéneo. Asimismo, la instrumentación es la misma, pero los arreglos se han enriquecido a través del uso de unísonos y duplicaciones en octava entre los vientos y la cuerda, de igual forma, la técnica contrapuntística es compleja en la sección de los vientos. En general, ha aumentado la calidad sónica y musical de la orquesta, así como el contenido de frecuencias y espectro de armónicos. En otras palabras, la energía y el sonido de las grandes bandas se incorporó a la producción de Cugat con las falencias que se presentan en su caso.[40]

En esta época, la orquesta de Xavier Cugat era una de las más rentables como se puede aprecia en el gráfico 25 de la revista *Variety*:



Bands at Hotel B.O.'s

NEW YORK

(Presented herewith, as a weekly tabulation, is the estimated cover charge business being done by name bands in various New York hotels. Dinner business (7-10 P.M.) not rated. Figures after name of hotel give room capacity and cover charge. Larger amount designates weekend and holiday price.)

Band	Hotel	Weeks Played	Covers Past Week	Total Covers to Date
Xavier Cugat	Waldorf (600; $1-$1.50)	24	2,400	51,930
Harry James	Lincoln (250; 75c-$1)	2	850	1,750
Ray Kinney*	Lexington (300; 75c-$1.50)	24	1,475	31,975
Johnny Long*	New Yorker (400; 75c-$1.50)	16	1,525	24,725
Hal Saunders	St. Regis (400; $1-$1.50)	19	450	7,650

**Asterisks indicate a supporting floor show, although the band is the major draw.*

Gráfico 25. Lista de rentabilidad de las orquestas de hotel en 1941.[41]

Cada orquesta tenía su personalidad y su público. Cugat incorporó una diversidad de géneros latinos menos populares en su momento como el beguine e inventó mezclas como

[39] Transcripción: elaboración propia. Fuente: IA GBIA0030137.
[40] "Different Dance Styles. One of Most Unexplainable Phenomena of Band Biz". *Variety*, 1 de octubre de 1941 (Vol. 144, N° 4, p. 57).
[41] "Bands at Hotel B.O.s". *Variety*, 1 de octubre de 1941 (Vol. 144, N° 4, p. 82).

la "rumba foxtrot" o el "modo negro".[42] Esto le permitía generar nuevos arreglos para firmar un contrato con la Warner Bros y promocionar de forma exclusiva la música latina en Estados Unidos. Por su parte, para su propio respaldo institucional el director catalán funda North & South American Music Co., subsidiaria de Warner Bros y desde la cual, como socio mayoritario, controlaba las regalías.[43]

En *Intermezzo* y *A rendez vous in Rio*,[44] se incorpora un coro que se articula como rasgo estilístico de la época de Cugat con Columbia. El entorno acústico de los instrumentos está definido en la grabación, pero no así las voces. Se aprecia profundidad, pero el sonido es inestable [2'17''- 2'30'']. ¿Por qué en estas grabaciones con coro, el sonido de los mismos es opaco con respecto al timbre de la orquesta? La respuesta está en el arreglo y la producción. El ensamble vocal no es el típico conjunto de carácter popular de las grabaciones de la RCA, en esta oportunidad, los cantantes son profesionales y, además, el repertorio no tenía un carácter sinfónico-coral en el sentido estricto del término: el resultado final es el contraste entre una orquesta "latina" y las voces estadounidenses. Estas composiciones formaron parte del repertorio que en julio de 1941 se hizo en el Teatro Paramount de Nueva York[45] y cuya orquesta estaba constituida por cuatro saxofones, tres trompetas, violines, piano, contrabajo y ensamble de percusión, mientras que los saxofonistas ejecutaban otros instrumentos como la flauta y el clarinete. Con Cugat participaron Raoul Soler, pianista clásico; Lina Romay, quien cantaba el repertorio latino o estadounidense; Carmen Castillo y Miguelito Valdés.[46]

[42] Sobre el beguine apenas hay rastros de estudios musicológicos en donde se le nombra. El que fue dado a conocer por Cole Porter es una rumba suave. BOTTARO (2012) hace una exposición sobre la biguine de Martinica. Véase también NEWMARK (1997), DESROCHES (2014) y TAREAU (2016). Un conjunto de danzas fue grabado en *Golden Age of Beguine* (2009).
[43] "Latin Music Subsides Multiply". *Variety*, 18 de junio de 1941 (Vol. 143, N° 2, p. 41).
[44] Columbia 36041, (1941). Fuente: IA GBIA0030511. *Intermezzo* fue compuesta por Henning Prevost (1890-1959), compositor nacido en Viena y que se trasladó a los Estados Unidos. Fue parte de la banda sonora *A Love Story* (1939) dirigida por Gregory Ratoff.
[45] Cugat y Charles Boyer idearon una revista musical en la que aparecían temas como *Aquellos ojos verdes*, *Perfidia*, *Mama eo quero*, *Intermezzo*, *A rendez vous in Rio*, entre otros.
[46] "Paramount, N.Y." *Variety*,18 de septiembre de 1941 (Vol. 144, N° 5, p.46).

Gráfico 26. Cartel de los artistas del teatro Paramount de Nueva York (1941).[47]

Gráfico 27. Publicidad de Cugat en el Teatro Paramount de Nueva York (1941).[48]

[47] Fuente: *Variety*. 8 de enero de 1941 (Vol. 141, N° 5, p.139).
[48] Fuente: *Variety*, 15 de octubre de 1941 (Vol. 144, N° 6, p. 42).

Xavier Cugat fue condecorado como "el rey de la conga" en 1941 por el gobierno de Cuba en una ceremonia encabezada por Elisa Godinez Gómez de Batista, primera esposa del entonces presidente de la isla Fulgencio Batista. La ceremonia tuvo lugar en el Hotel Waldorf-Astoria, Cugat recibió la Gran Cruz de Carlos Manuel, reconocimiento dado por otorgar empleo a los emigrados cubanos en Nueva York. Como celebridad, Cugat suspendía sus conciertos en el Carnegie Hall porque le era más rentable presentarse en el Teatro Paramount situado a cuatro calles de allí.[49]

Una característica de las grabaciones de Cugat con Columbia es la amplitud de la orquestación. En el período con la RCA Victor hubo un proceso gradual de amplitud orquestal, pero no fue hasta que cerró su relación con este sello discográfico que la orquesta de Cugat tuvo una conformación homogénea. La mejor descripción la hace un crítico de la época:

> [La orquesta de] Cugat tiene cuatro saxos, tres trompetas, dos parejas de violines normales, sin contar el suyo; percusión, guitarra, bajo, piano, maracas y la cabeza del esqueleto de algún animal que cuando se toca con una baqueta produce un gran efecto.[50] Además, tiene un xilofonista que dobla a la cuerda, así como los saxofonistas que hacen lo mismo. Eso le da en ocasiones seis violines, y tocan sus ritmos de rhumba con esmero. Respaldado por el coro Ken Christie, cinco hombres y cuatro mujeres, con un micrófono especial para cada sección, la música siempre es algo para calmar el oído con tempos atrevidos.[51]

Con *Babalú*, la amalgama sonora se aprecia en el repertorio de rumba.[52] Es sincretismo musical y cultural afrocaribeño, grabado y producido en los Estados Unidos. Con esta composición ritual y festiva se hizo famoso Miguelito Valdés en sus presentaciones con la Orquesta Casino de La Habana y luego con Cugat.[53] La grabación del director catalán es de las mejores para Columbia hasta este momento: densidad en el sonido, estratificación precisa de las fuentes sonoras. La participación del coro es breve, pero a diferencia de *Intermezzo*, se encuentra un equilibrio de timbre, no hay diferencia entre las

[49] No se ofrece mayores detalles, salvo que sería una recepción oficial de carácter íntimo y privado. *Variety*, 1 de octubre de 1941 (Vol. 144, N° 5, p. 46); "Cugat's Kudos for Congas". *Variety*, 24 de septiembre de 1941 (Vol. 144, N° 3, p. 1); "B'Way Par Booking Jams Xavier Cugat's Concert; Into Carnegie Later". *Variety*, 24 de septiembre de 1941 (Vol. 144, N° 3, p. 39).

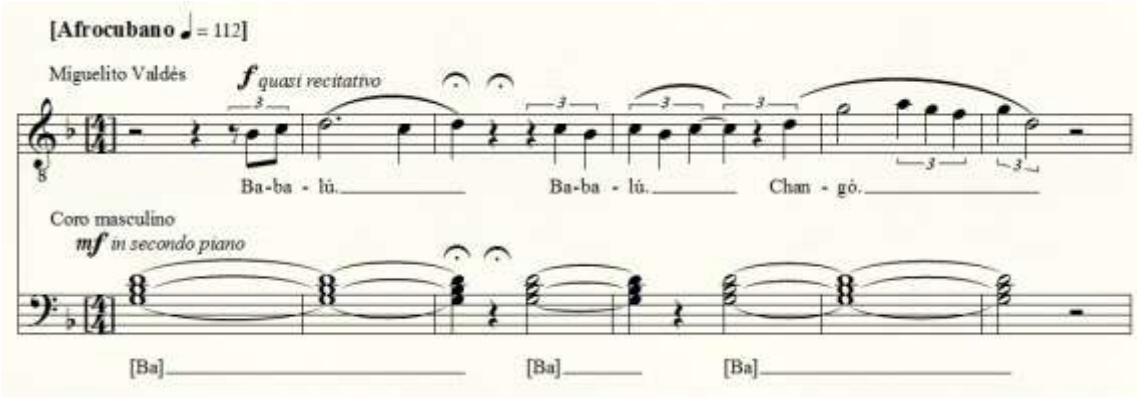
[50] El crítico hace referencia a la quijada de burro.

[51] Original en inglés: "Cugat carries four saxes, three brasses, couples of regular fiddles, not counting his own; drum, guitar, bass, piano, maracas and skeleton head of some animal that when stroked with a stick produces a great effect. In addition, he has a xylophonist who doubles on strings as well as two sax players who do the same. That gives him on occasion six violins, and they strike his rhumba rhythms neatly. Backed up by Ken Christie Choir, five men and four girls, with a special mike for each section, the music is always something to lull the earwith daring tempos". Cfr. "House Reviews. Stanley, Pitt". *Variety*. 5 de noviembre de 1941. Vol. 144, N°9, p.54.

[52] Columbia 36068, (1941). Fuente: IA GBIA0186867. Cugat grabó por segunda vez *Babalú* en 1952 (Mercury MG 25149).

[53] TORRES, 1998: 110-111.

voces, la orquesta y la voz de Valdés. Tanto Cugat como los técnicos de la Columbia han alcanzado el manejo técnico para obtener el balance adecuado. Babalú Ayé en lengua yoruba significa literalmente Padre y señor de la tierra. Dentro de la cosmovisión de esta religión africana se le asigna el control de las enfermedades venéreas, de las pestes y las miserias; dentro del sincretismo producido entre la religión católica y las tradiciones africanas, los esclavos asignaron a San Lázaro como la representación de Babalú Ayé. En Cuba, la devoción a San Lázaro es la segunda más importante después de la de la Virgen de la Caridad del Cobre (Ej. Mus. 58).



Ejemplo musical 58. Entrada de Miguelito Valdés y un coro masculino en *Babalú* (1941) [0'14'' – 0'27'']. [54]

La grabación tiene un sonido menos elaborado que en las producciones destinadas al público estadounidense. Con Columbia, la sonoridad de la orquesta de Cugat es polifacética y sus arreglos poliestilísticos. El fonograma de *Bambarito*, a diferencia de *Babalú*, posee desbalance entre la voz principal, los coros y el ensamble instrumental. La impresión del entorno acústico es difusa durante la participación simultánea del coro y del solista.

La obra inicia con un solo de carácter cromático a cargo del piano con ímpetu. Es de destacar que el estilo de música latina de Cugat es dominado por un tratamiento de líneas melódicas y armonías diatónicas. El uso del cromatismo es excepcional. Una vez que entra la voz de Valdés, la armonía es diatónica. En *Bambarito*, la orquestación es sobria, distinta a las anteriores y producto del engranaje musical entre el solista con el coro.

[54] FERAUDY ESPINO, 2002: 116-118. Transcripción, elaboración propia. Fuente: IA GBIA0186867.

En *La cucaracha* y *Tony's Wife*[55] el sonido de la grabación posee un color natural en todo el fonograma. La Chata canta en inglés y en español en busca del mercado latino y estadounidense. A nivel musical, el arreglo tiene intensidad en las trompetas y maderas, este último aspecto se hará contante en los siguientes arreglos (Ej. Mus. 59).

Ejemplo musical 59. Dúo de trompeta y flauta en *La cucaracha* (1941) [0' 15''- 0'23''].[56]

Vale la pena destacar el pedal de notas en armónicos de la cuerda al inicio del tema, y en las secciones que sirven de puente, lo que denota la aplicación de técnicas de carácter sinfónico dentro del arreglo. Al entrar la solista el acompañamiento orquestal es simple. Por otra parte, la sección instrumental después del solo, está lleno de ímpetu rítmico y variedad instrumental [1'45'' – 1'50''].[57] Cugat la convierte en una rumba que el mismo Burton Lane consideró como "la mejor versión" que había escuchado.[58]

6.1.2 *Rhumba with Cugat*

El contraste de las producciones no sólo era entre cantantes de distinto origen, sino también entre estilos como el disco en el que están *Cachita* de Rafael Hernández y *Duerme* de Gonzalo Curiel interpretados por Francisco "Machito" Bauzá y Carmen Castillo, respectivamente.[59] En *Cachita* el arreglo explota el recurso del trino en

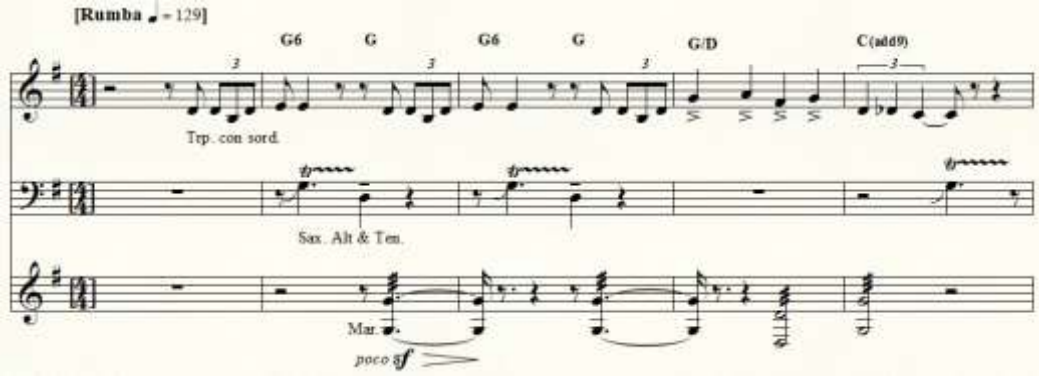
[55] Columbia 36091, (1941). Fuente: IA GBIA0034292. Xavier Cugat grabó en cuatro ocasiones el tema de *La cucaracha.* La primera vez con Columbia en 1941 que, de todas las versiones, tiene el color más original y el tinte entre lo folclórico con banda. Posteriormente, la volvió a grabar en 1952 (Mercury MG 25120); en 1959 (RCA Victor LPM 1987) y en 1977 (Intersound ISST 106).

[56] Transcripción: elaboración propia. Fuente: Columbia 36091, (1941). Fuente: IA GBIA0034292. *La cucaracha* es un tema de origen español que se popularizó en México durante la Revolución mexicana (1910-1920). La letra aparece reflejada en el texto de Francisco Díaz Marín *Cantos populares españoles* (1981). *La cucaracha* es un ejemplo de cómo desde el seno de un conflicto bélico puede aparecer una simple melodía que en su momento tuvo un carácter político y que se convertirá en parte del imaginario cultural de México.

[57] *Tony's Wife* es un tema de Burton Lane y Harold Adamson Burton Lane (1912-1997) nacido como Morris Hyman Kushner, fue letrista y compositor en Broadway. Fue el descubridor de Judy Garland. Por su parte, Harold Adamson (1906-1980) es recordado por haber compuesto el tema de la comedia de televisión *I Love Lucy*. Cfr. WHORF, 2012: 21-26. La música había sido grabada en una versión para banda por Rico's Creole Band, agrupación de músicos cubanos que hacían vida en París entre los años de 1920 y 1930.

[58] BURTON, Jack. "The Honor Roll of Popular Song Writers: Burton Lane". *The Billboard*, 26 de agosto de 1950 (Vol. 62, N° 34, p. 35).

[59] Columbia 36095 Set C-54, (1941). Fuente: IA GBIA0349084.

saxofones y marimba, efecto de timbre y color que genera una textura compleja y diferente con respecto a los anteriores temas grabados por Cugat (Ej. Mus. 60).

Ejemplo musical 60. Textura compleja en *Cachita* (1941) [0'12''- 0'19''].[60]

Asimismo, en la repetición del tema [0'32''] la sección de metales es arreglada con efectos puntillistas que acompañan a la marimba. En *Duerme* se aprecia la hibridación de géneros de la música popular en una producción musical. En la etiqueta del disco se indica "bolero"; sin embargo, el sonido de la guitarra solista evoca a las líneas melódicas de la guitarra de jazz de los años treinta al estilo de Django Reinhardt, entre el foxtrot y el *gypsy jazz* (Ej. Mus. 61). Al inicio hay una breve participación vocal que suena algo difuso e impreciso, pese a ello, la grabación transcurre con calidez y calidad sonora. La voz de Castillo posee en esta grabación la particularidad de poseer poco vibrato, elemento que era particular de las primeras grabaciones. En el piano el rítmo y la armónia evocan al tango. La orquestación es sutil con solos sin duplicaciones de instrumentos [61]

Ejemplo musical 61. Inicio de *Duerme* (1941) [0'00''- 0'16''].[62]

La presencia cubana de los años treinta en Nueva York presionó a que Cugat enfatizase lo afrocubano, en *Anna Boroco Tinde* de Luciano "Chano" Pozo y *Yo ta enamorá* de

[60] Transcripción: elaboración propia. Fuente: IA GBIA0349084.
[61] Los términos aparecen por ejemplo en *Amapola* (Columbia 36013) y *En la plantación* (Victor 27973), respectivamente.
[62] Transcripción: elaboración propia. Fuente: IA GBIA0349084.

Arsenio Rodriguez,[63] ambos interpretados por Miguelito Valdés y con la participación de un ensamble vocal que tiene relevancia en esta producción. En *Anna Boroco Tinde* el coro está en un plano más profundo con una localización estable y tiene un rol fundamental dentro de la textura de acompañamiento. [64] En ambas grabaciones destaca la potencia y agilidad de la voz de Miguelito Valdés y son arreglos de rumbas pero con un sonido rítmico y armónico simple; pero, en un contrasentido, un sonido estadounidense en los vientos.

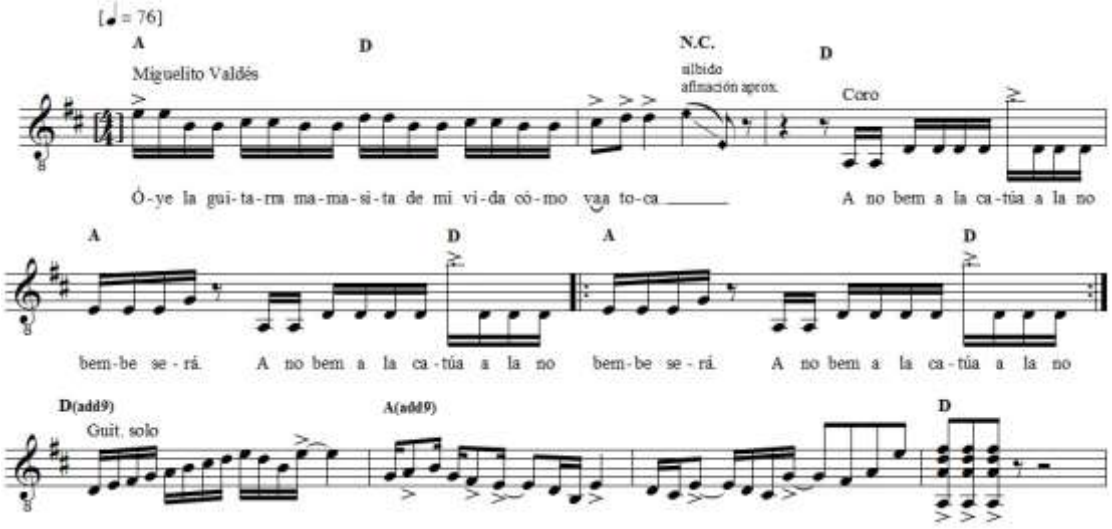
En 1941 estaba consolidado el discurso sobre "lo tropical" como género y estilo; la rumba era una forma de esparcimiento social y una manera de ganarse la vida. En este período lo "afrocubano" llenaba a Nueva York en agrupaciones como Machito y sus Afrocubanos. Esta situación afectó de manera directa a Cugat, pues si bien Machito y Cugat eran directores de distintos repertorios y públicos, alrededor de Cugat comenzó la competencia de orquestas donde los rasgos latinos mutaban para conquistar otras audiencias desde lo "afrocubano"; el músico catalán lo sabía y lo incorporó a su repertorio.[65] Cugat en el mercado musical de la época creó un monopolio debido a las condiciones y características de la competencia, convirtió a la Orquesta del Hotel Waldorf-Astoria en una orquesta latina, tanto en su repertorio como en sus integrantes. La presencia de los músicos latinos permitió que hacia 1940 se extendiera la participación de los mismos en distintas orquestas.

Para los años cuarenta el bolero era un fenómeno dentro de América Latina,[66] de esta manera, el siguiente disco estuvo dedicado al híbrido del bolero-rumba en *Acércate más* de Osvaldo Farrés e *Incertidumbre* de Gonzálo Curiel. En ambos arreglos la orquestación es densa producto de las duplicaciones, como se aprecia en el caso de saxofones y violines [0'17''- 0'32'']. La armonía se aproxima al jazz de las grandes bandas; a pesar de ello, se usa la marimba y la trompeta con sordina como referencia de lo exótico. En esta época, los arregladores comenzaron a usar el vibráfono que ofrecía nuevas posibilidades tímbricas como el pedal y el eco, que brinda profundidad, destreza y brillo en la interpretación. La producción musical se ha complejizado, hay un nuevo sonido que está emergiendo y en el cual el arreglador muestra sus habilidades junto a los

[63] Columbia 36096 Set C-54 (1941). Fuente: IA GBIA0002473.
[64] Este tema era del repertorio de Miguelito Valdés con la Orquesta Casino de la Playa; esta última realizó entre 1939 y 1942 diversas grabaciones con un sonido "afrocubano". Cfr. REYES FORTÚN, 2016: 34.
[65] FLETCHER, 2009: 20.
[66] DELGADO SANTAMARÍA 2006 y 2014.

técnicos de grabación.[67] La voz de Castillo ocupa el primer plano en ambas grabaciones, pero hay un aspecto relevante: su técnica vocal ha cambiado. Desde sus primeras grabaciones con Cugat la cantante estaba más acorde al repertorio camarístico académico que al tango o la rumba; pero en estas últimas producciones se aleja del espectro lírico y se acerca al sonido de Dinah Shore. Castillo cambia su técnica vocal por exigencias de Cugat, Columbia y el mercado musical. Gracias al avance tecnológico su voz ha dejado de ser captada por un micrófono general y ahora la cantante posee su propio micrófono ecualizado desde la mesa de mezclas. La energía que transmite Castillo es cercana a la sensualidad latina, alejada del rasgo nostálgico de los primeros tangos que grabó en los años treinta.

En *La Cumparsa* y *Negra Leonor*[68] se introduce la idea del carnaval como otro rasgo de lo latino con el primer tema, aspecto que se reforzará en el siguiente disco y continuará con lo afrocubano en el segundo. El arreglo de *La Cumparsa* es instrumental, pero en la grabación los violines saturan el fonograma producto de una mala técnica de microfonía. Por otra parte, en la *Negra Leonor* la grabación es balanceada y destaca el arreglo en función de una gran capa textural de acompañamiento. El tema inicia con un solo de trompeta con sordina [0'03''- 0'23''] que evoca a los danzones de los años treinta. Las voces de Valdés y el coro imitan el canto negro con acentos e impostación de la voz; uno de los elementos característicos de este tema es el solo de guitarra que es anunciado de forma retórica por Valdés (Ej. Mus. 62).



Ejemplo musical 62. Parte vocal de Miguelito Valdés en la *Negra Leonor* (1941) [1'40''- 2'10''].[69]

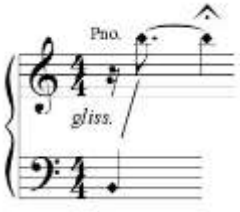
[67] Ver Supra.
[68] Columbia 36098 Set C-54, (1941). Fuente: IA GBIA0002473. Cugat grabó luego en otros años: *La Cumparsa* en 1964 (Mercury, MG 20936); *Negra Leonor* en 1952 (Mercury 5849).
[69] Transcripción: elaboración propia. Fuente: IA GBIA0002473.

6.1.3 Radio, cine y flujos migratorios

El impacto de la radio, el cine y los flujos migratorios aparecen en los siguientes discos.[70] *Minnie From Trinidad* se creó para el ámbito cinematográfico, es una marcha de carnaval con toques de rumba; por otra parte, *Aurora* es un samba que conecta con elementos autóctonos de Brasil, pero concebida para el disco. En ambas grabaciones interpreta Margot, sobrina política de Cugat con quien realizaba presentaciones en vivo desde 1934.[71] Margot tiene una voz cálida, hipernasal en el registro medio, gruesa y profunda en el registro grave. Por otro lado, en *Madreselva*[72] evoca al tango de la película argentina que lleva ese nombre de 1938, la composición era de un argentino y un uruguayo, ambos de origen italiano cuyos padres llegaron a la Argentina a principios del siglo XX: Luis César Amadori (1902 - 1977), quien fue el responsable del doblaje en español de las películas de Walt Disney y, Francisco Canaro (1888 - 1964), uruguayo de ascendencia italiana, compositor y director de orquesta. *Nostalgias* fue compuesta en 1935 por Cadicamo y Cobian[73] y grabado por Libertad Lamarque, el Sexteto Mayor y la Orquesta de Terig Tucci, entre otros. La incorporación de este repertorio en la orquesta de Cugat fue una estrategia para mantener su presencia musical en la Argentina.[74] Hay ocho años de diferencia entre la primera grabación de Cugat y ésta, es evidente que las producciones cuidan los detalles y la calidad. Los sellos discográficos se perfeccionan junto con sus intérpretes.

En *It's Taboo* y *Rhumba Rapsody*[75] reaparece Cugat como compositor bajo el pseudónimo de Albert De Bru, ambos temas son interpretados por Miguelito Valdés. *It´s Taboo* inicia con un arpegio que se encuentra en varios temas de Cugat y que es una firma sónica en los fonogramas de esta época (Ej. Mus. 63). La grabación[76] es un foxtrot que

[70] Columbia 36139, (1941). Fuente: IA GBIA0030507. *Minnie from Trinidad* pertenece a la banda sonora de la película *Ziegfeld Girl* (1941) de Robert Z. Leonard. *Aurora* fue compuesta por Roberto Roberti (1915-2004) y Mario Lago (1911-2002), compositores y letristas brasileños que trabajaron para Carmen Miranda.
[71] María Marguerita Guadalupe Teresa Estela Bolado Castilla y O'Donell (1917-1985) comenzó su carrera como bailarina con Eduardo Cansino, padre de Rita Hayworth. Cfr. POLO, 2009: 17-9. "Margo and Cugat Orch." *Variety*, 27 de febrero de 1935 (Vol. 117, N° 11, p.56).
[72] Columbia 36191, (1941). Fuente: IA GBIA0041623.
[73] Enrique Domingo Cadicamo (1900-1999), hijo de inmigrantes italianos, letrista de tangos, de los cuales están los primeros tangos grabados por Carlos Gardel. Carlos Cobian (1896-1953) fue compositor, pianista y director de orquesta, miembro del Sexteto de Osvaldo Fresedo, participó desde joven en grabaciones para la RCA Victor.
[74] JOSEPHS, Ray. "Shortwave Infuses Argentineans With Yankee Swing Enthusiasms; Locals Help to Their Orchestras". *Variety*, 26 de marzo de 1941 (Vol. 142, N° 3, p. 39).
[75] Columbia 36230, (1941). IA GBIA0052379. *It's Taboo* fue coescrito con el compositor Edgar Leslie (1885-1976), compositor ligado al Tin Pan Alley. Cfr. HOWEY y REIMER, 2006: 533.
[76] Éste tema fue grabado en el mismo año por Dinah Shore (Bluebird B-11322) y Artie Shaw (Victor 27641-A). Fuente: DAHR.

se adapta a cualquier género que tenga compases de cuatro *ictus,* por lo cual, el acompañamiento del fonograma es de habanera junto a la clave de rumba. *Rumba Rhapsody* tiene un ensamble vocal masculino que se escucha desbalanceado del conjunto instrumental [2'07''- 2'19'']. El piano es ejecutado de manera rigurosa en sus *ictus* contrastando con el rubato *alla espagnola* de Valdés.

Ejemplo musical 63. Firma sónica de Cugat. La nota de inicio y fin varía en función de la tonalidad del tema.[77]

La presencia de Miguelito Valdés es determinante en la conformación del sonido y arreglos en grabaciones como *Pa-ram-pan-pin* y *Tumbando caña*[78] que tienen una atmósfera cálida, una orquestación densa en los *tutti* y trompetas sin sordina que generan una línea melódica con mayor presencia de armónicos. Ambos temas poseen mucha energía musical con rasgos afro. La dicotomía de estilos se presenta en *Llora timbero* y *Misirlou*:[79] por un lado, *Llora timbero* es una rumba y *Misirlou* un tema exótico que evoca a la mujer desde la cultura oriental. En estas dos últimas grabaciones hay elementos difusos y poco transparentes. Hay duplicación de la flauta y el saxo barítono a tres octavas de distancia [0'21''- 0'39''], disposición que brinda profundidad y que implica una técnica orquestal que no había sido usada hasta ahora.[80] Asimismo, la textura del acompañamiento con el uso del *pizzicato* en la cuerda con la línea melódica, genera una textura musical compleja.[81]

Columbia elegía con cuidado los temas a publicar en los discos de 78 rpm, con ello buscaba garantizar la venta del producto por una grabación u otra, por ello en *Mama-María* y *Moon and Sand*[82] el disco tiene géneros e intérpretes disímiles: una rumba foxtrot y una balada cantados por Dick Gilbert y Carmen Castillo respectivamente. Dick

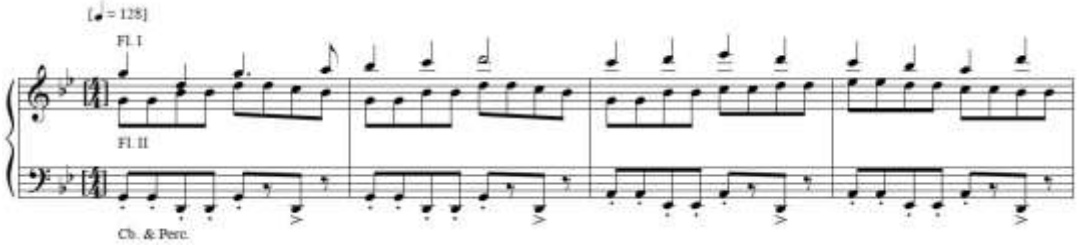
[77] Transcripción: elaboración propia. Fuente: IA GBIA0112834.
[78] Columbia 36270, (1941). Fuente: IA GBIA0112921.
[79] Columbia 36360, (1941). Fuente: IA GBIA0069037. *Misirlou* lo grabó Cugat en tres ocasiones: en 1941, para Columbia y que se presenta aquí; y dos versiones para Mercury, una de 1953 (Mercury 70145) y otra de 1961 (Mercury, PPS 2015).
[80] Técnica semejante se aprecia entre la flauta y el clarinete bajo en la obra de Prokofiev: *Ivan The Terrible, Op. 116* (1944).
[81] En *Misirlou* [0'47''- 0'58'']
[82] Columbia 36381, (1941). Fuente: IA GBIA0112924.

Gilbert era un cantante de Boston que trabajó y realizó grabaciones con Cugat, no se dedicó al canto pero era una de sus tantas facetas.[83] Lo poco que cantó eran híbridos como "rumba suave", "rumba-foxtrot" y baladas americanas con toques latinos. Ser estadounidense y trabajar con la orquesta de Cugat traía consigo la posibilidad de difusión. Gilbert se presentaba en vivo pocas veces con la Orquesta de Cugat, pues su prioridad fue la radio y el disco; justo áreas en las que no radicaban las ganancias de Cugat. Gilbert tenía un programa en la emisora WHN en el que colocaba música latina y entrevistaba a Cugat con frecuencia. Fundó a mediados de 1944 el sello discográfico Dix donde grabó su primer disco con los mismos músicos de la Orquesta del Hotel Waldorf-Astoria,[84] lamentablemente, la empresa y las grabaciones no sobrevivieron a la era del mambo en donde lo instrumental estaba por encima del cantante.[85]

Por otra parte, *Moon and Sand* es una rumba foxtrot cuyo tema posee una complejidad armónica mayor enfatizada en la orquestación; la versión de Cugat se adapta fielmente al *Real Book*, enriqueciendo el arreglo solo en la parte instrumental.[86] La voz de Castillo en esta grabación vuelve al vibrato habitual, producto de la tonalidad del arreglo y la tendencia del tema en finalizar en el registro grave. Canta en inglés con buena dicción; sin embargo, tiene una pronunciación dura de las "r" que a nivel auditivo evidencia a una mujer latina.[87]

La trayectoria discográfica de Cugat comenzó con el tango y recorrió un amplio repertorio de música popular de Norteamérica y América Latina. Paralelo a esto, Cugat realizó versiones del repertorio académico centroeuropeo en arreglos ligeros como en el disco basado en obras de Félix Mendelsohnn y Georges Bizet con las composiciones *Spring Song* y *Farandola*.[88] A nivel de producción musical ambos fonogramas son deficientes. El coro enmascara a los instrumentos y, entre estos, hay desbalance cuando participa el piano como solista [0'31''- 0'52'']. El coro interpreta con la boca cerrada

[83] El cantante de radio participaba con una orquesta en vivo, era uno de los momentos más esperados por la audiencia, Bing Crosby fue quien introdujo la escucha directa del disco con una breve entrevista. Esto trajo de suyo la desaparición de los músicos en vivo en la radio.
[84] ORODENKER, M. H. "Popular Record Reviews". *The Billboard*, 25 de abril de 1944 (Vol. 56, N° 16, p. 42); "Cugat, Dick Gilbert Join In Dance Promotions". *Variety*, 8 de diciembre de 1943 (Vol. 152, N° 13, p. 34); "Xavier Cugat Scheduling Initial Dance 1 – Niters". *Variety*, 31 de mayo de 1944 (Vol. 154, Nº 12, p.46); "Dick Gilbert's (WHN) Own 'Dix' Disc Label". *Variety*, 12 de abril de 1944 (Vol. 154, Nº 5, p. 33). La información de la compañía discográfica solo existe en la referencia hemerográfica, no hay registro de dicha empresa en trabajos como en HOFFMAN, 2004.
[85] LÓPEZ CANO, 2009.
[86] SHER, 1997, 249.
[87] Este es el inicio de una serie de grabaciones en los cuales Castillo interpreta en inglés.
[88] Columbia 36385 Set C-74, (1941). Fuente: IA GBIA0195862.

líneas melódicas sin texto al estilo *vocalise* y en el tema de *Spring Song* utiliza el recurso de los *glissandi* [1'30''- 1'39'']. Justamente, son los aspectos anteriores los que brindan alteraciones de color a lo largo de la grabación. Ambos temas son desarrollados desde el concepto de la conga con énfasis en el uso de la marimba y de la guitarra. En la *Farandola* los vientos acompañan la melodía principal y generan un interesante *collage*: en el arreglo de los vientos se mezcla lo académico y lo popular, siendo este último basado en el acompañamiento rítmico de conga y la sección de flautas con acompañamiento rítmico y bajo, nótese el énfasis rítmico de la conga en clave de fa (Ej. Mus. 64). Ambos temas formaban parte del repertorio habitual de la agrupación.

Ejemplo musical 64. Acompañamiento de la *Farandola* (1941) [0'57''- 1'09''].[89]

Los siguientes discos de Cugat estarán dedicados a la conga, género que junto a la rumba causaba furor en la sociedad norteamericana.

6.1.4 Caminando en la fiesta: teoría y praxis de la conga

El éxito de la conga radicó en la simplicidad de la danza que consiste en una fila india que recorre los espacios en donde se realiza la fiesta. El fenómeno de la conga cuenta con un vestigio interesante de la mano del mismo Cugat. A finales de 1941 la revista *Variety* publica un dossier titulado *Conga Uninhibits America,*[90] en la cual aparece una faceta que se desconocía de Cugat: el articulista.

Cugat expresa que gracias a las relaciones entre los Estados Unidos y los Buenos Vecinos la rumba y la conga se internacionalizaron,[91] porque "la conga y la rumba —como el amor y los impuestos— son instituciones permanentes de los Yanquis".[92] A partir

[89] Transcripción: elaboración propia. Fuente: IA GBIA0195862.
[90] "La Conga desinhibe a América". Traducción propia.
[91] La primera conga que aparece en la producción discográfica de Cugat es de 1936: *Para Vigo me voy* (Victor 25237) de Ernesto Lecuona. Véase capítulo 5 del presente trabajo.
[92] CUGAT, Xavier. "Femmes Especially Favor the Opportunity for Solo Display Of Form and Gown". *Variety*, 1 de octubre de 1941 (Vol. 144, N° 4, p. 37).

de allí, la Orquesta del Hotel Waldorf-Astoria estableció un esquema comercial para proyectarse desde el auge de la música latina en Nueva York.

Cugat define la conga como "un *swing* rápido con énfasis en el cuarto tiempo".[93] El furor de este género se expandió gracias a la presencia mediatica de Desi Arnaz, pero fue el músico catalán quien comercializó este género. Cugat consideraba que las melodías de foxtrot se podían revestir con insinuaciones rítmicas y tímbricas de la clave y las maracas.[94] Este dato es revelador, pues si bien, diversos musicólogos han criticado a Cugat por hacer una música que no representa lo latino,[95] el artículo de la revista devela que Cugat nunca pretendió hacer música autóctona, no sobreviviría en el mercado comercial de la época.[96] Como la rumba y la conga eran un éxito comercial en ventas de discos, Cugat incluyó sesiones de conga todos los viernes en las sesiones de baile del hotel Waldorf-Astoria.[97] Cugat consideraba que gracias a estos géneros la sociedad estadounidense se desinhibió y modificó el vestir para exagerar el movimiento de cadera.[98]

Según Cugat estos géneros se afianzaron gracias a la cantidad de profesionales que se dedicaban a la enseñanza del baile; además, las producciones discográficas combinaban el inglés y el español lo que permitía mayor difusión de la música afrocaribeña, como en el caso de *Kee-kee-ree-kee-kee* y *I Love the Conga.*[99] Con respecto a esto, Cugat habla de los espacios de difusión de la música latina: en tanto los discursos musicales se generan y desarrollan en ambientes determinados, son las grandes ciudades los sitios ideales para presentar espectáculos de este tipo. Al mismo tiempo, "lo panamericano" como concepto permite que la música tenga un circuito más amplio.[100] Los vínculos comerciales y culturales con los Estados Unidos permitieron la movilidad de turistas y de agrupaciones musicales que conocieron *in situ* el fenómeno de "lo

[93] En inglés: "The Conga is just a fast-tempoed swing, with emphasis on the fourth bar". Ibíd.
[94] "This is really a slow American foxtrot. I played melodic foxes and gradually insinuated the claves and maracas to soften them". Ibíd.
[95] Verbigracia: ELI, 2009; CARPENTIER, 1988.
[96] Cfr. ELI, 2009 Y 2010; BOGGS, 1987.
[97] La afirmaciójn es del propio Cugat: "as we are to bango ut conga for 1,200 people, forming pehaps the world's longest conga-line, as we did when playing the Chase Hotel, St. Louis". Ibíd.
[98] Cugat hace referencia a la mujer estadounidense que frecuentaba el Hotel Waldorf-Astoria quienes representaban a un sector muy pequeño de la población. Expresa Cugat: "To begin with, the girls love it [la conga y la rumba]. They dance away from their partners, as we all know, and it gives'em a chance to show off their form, their new party dresses, their polite little wiggles, etc". Ibíd.
[99] Columbia 36386 Set C-74, (1941). Fuente: IA GBIA0263976. CUGAT, Xavier. "Femmes Especially Favor the Opportunity for Solo Display Of Form and Gown". *Variety,* 1 de octubre de 1941 (Vol. 144, N° 4, p. 37).
[100] Cugat no menciona a México, país que para la fecha tenía más de mil centros nocturnos. Cfr. PÉREZ VALERO, 2017: 11.

tropical", esto contribuyó al crecimiento del repertorio, estilos y difusión de esta música.[101] Cugat grabó temas creados por el *Tin Pan Alley* pero resaltando el aura y la atmosfera de lo latino, no su realidad.[102]

Cugat tomó como punto de partida distintos estilos de música latina. Es indispensable presentar la siguiente cita:

> Desde luego, la conga y la rumba son las mejores. El tango argentino ha sido durante mucho tiempo una graciosa importación y conocido en las capitales mundiales, en ambos hemisferios, mucho antes de la moda conga y la rumba. El samba (brasileña) aún no ha alcanzado la popularidad que promete. En primer lugar; porque el ritmo es un poco más intrincado que la rumba, y luego porque los pasos de baile están más sincopados. En segundo lugar, veo poco valor confundir al público estadounidense que baila con muchas danzas nuevas, especialmente cuando la rumba y la conga están cada vez más firmes y atrincheradas cada día. Cuando siento que el público está cómodo bailando rumba, conga y tango, tocaremos sambas cada vez que podamos y veré a las parejas que giran lenta y graciosamente hacia esta hermosa danza brasileña. El joropo venezolano, por razones similares, es tradicional a partir de una especie de folklore musical local, pero eso es todo.[103]

Xavier Cugat deja claro que el joropo venezolano no es comercial,[104] su ritmo es complicado para ser aprendido en una sola sesión de baile. Pese a ello, el exotismo de lo latinoamericano y su discurso en Estados Unidos ayudó a concretar la carrera de Cugat quien conocía a su público que también consumía foxtrot y baladas; estableció un mercado e incorporó temas de Broadway, del cine y de la música popular de los Estados Unidos, y monopolizó durante el período en estudio la rumba y la conga.

El siguiente disco tiene dos congas interpretadas por Miguelito Valdés y que eran habituales en su repertorio: *El mondonguero* y *Son los dandis*[105] tienen equilibrio instrumental con coros de tímbre nasalidad mixta, es decir, proyección del sonido tanto desde la nariz, como de boca y gargante, sin impostación, lo que permite el intercambio

---

[101] CUGAT, Xavier. "Femmes Especially Favor the Opportunity for Solo Display Of Form and Gown". *Variety*, 1 de octubre de 1941 (Vol. 144, N° 4, p. 37).
[102] En inglés: "No question that we import the best bands and exponents, but just the same, the foreign aura and atmosphere, the Moonlight and perhaps a tropical drink or two, does emphasize the Latin appel". Ibíd.
[103] En inglés: "Of course the conga and rhumba are tops. The Argentine tango has long been graceful importation and known in world capitals, in both hemispheres, long before the conga-rhumba vogue. The samba (Brazilian) has not yet attained the popularity it promises. Firstly; because the rhythm is a bit more inricate than the rhumba, and then because the dance steps are more syncopated. Secondly, I see little value in confusing the American dancing public with many new dances, especially when the rhumba and conga are becoming more firmly entreched each day. When I feel that the public is at ease dancing rhumba, conga and tango, then we will play sambas every time we play and you shall see the couples gyrating slowly and gracefully to this beautiful Brazilian dance. The Venezuelan joropo, for similar reasons, is traditional from a local musical folklore sort of a way, but that's all". (Xavier Cugat. "Femmes Especially Favor the Opportunity for Solo Display Of Form and Gown". *Variety*, 01 de octubre de 1941, Vol. 144, N°4, p. 37.)
[104] No en vano, en la película *Bathing Beauty* (1944) presenta un arreglo del *Alma llanera* de Pedro Elías Gutiérrez. Véase también CAMPBELL, 2012: 185.
[105] Columbia 36387, (1941). Fuente: IA GBIA0263975.

de texturas y armónicos acordes con el estilo. *Gypsy conga* y *Tumbao*[106] tienen un entorno acústico impreciso al inicio de la grabación con rasgos latinos acentuados en la percusión. En *Gypsy Conga* Valdés usa la técnica del *scat* y los *glissandi* bajo un acompañamiento afrocubano [0'44''- 0'52''].

6.1.5 Congas, bandas sonoras y temas contrastantes

La banda sonora de la película *A Week-End in Havana* (1941) de Walter Lang[107] fue compuesto por Harry Warren y Marck Gordon con arreglos del estereotipo hollywoodense; Cugat grabó las partes solistas con Lina Romay, quien ofrece una interpretación impecable, Carmen Castillo presenta una buena dicción del inglés aunque enfatizando la excesiva nasalidad en palabras como *Temptation* o *fascination*.[108]

A Gay Ranchero y *Moonlight Masquerade*[109] son temas contrastantes. *Las alteñitas*, título original de *A Gay Ranchero*, es un corrido mexicano de Juan José Espinoza que alcanzó popularidad en la primera mitad del siglo XX y que fue grabado por agrupaciones tan disímiles como la orquesta de Tito Guizar o Connie Boswell.[110] Cugat buscó en la grabación un sonido de banda del Norte de México; la voz de Castillo es potente y contrasta con la textura que había logrado en las anteriores producciones en las cuales cantaba en inglés. Por su parte, *Moonlight Masquerade* es una composición de Isaac Albeniz que alcanzó popularidad en los años cuarenta en el arreglo de Salvatore Camarata (1913-2005), con texto en inglés de Jack Lawrence;[111] en el mundo del piano académico apenas es conocida. En 1941 fue grabado por Jan Savitt y Top Hatters en una versión de foxtrot para banda;[112] Jimmy Dorsey[113] y Vaughan Monroe hicieron sus grabaciones.[114] Cugat realizó con *Moonlight Masquerade* una versión desde el beguine

[106] Columbia 36388, (1941). Fuente: IA GBIA0263974.
[107] Columbia 36404, (1941). Fuente: IA GBIA0264012.
[108] Ibíd.
[109] Columbia 36424 (1941). Fuente: IA GBIA0179422. Cugat grabó *A Gay Ranchero* en tres ocasiones. En 1941, versión que se comenta en el presente párrafo; en 1952 (Mercury MG 25120) y en 1959 como parte de un popurrí instrumental.
[110] Victor 83729, (1941); Decca 3858, (1941). El texto en inglés fue adaptado por Abe Turim y Francia Luban.
[111] Salvatore Camarata. *Moonlight Masquerade* (New York: T.B. Arms, 1941). Salvatore Camarata fue arreglador de Jimmy Dorsey, Benny Goodman, Billie Holiday y Louis Armstrong. Por su parte Jack Lawrence realizó adaptaciones de texto entre para Jim Harkins, Jack Leonard, Tommy y Jimmy Dorsey, Artie Shaw y Dinah Shore.
[112] Victor 27699, (1940).
[113] Decca 3991 A, (1941).
[114] Bluebird B-11303-A, (1941).

con Castillo cantando en inglés, la producción ejecutiva quería que circulara el disco en el mercado estadounidense.

El siguiente disco fue atípico. *Desesperadamente* y *Tonight We Love*[115] son un bolero y la versión popular de un tema académico. En *Desesperadamente* se aprecian las cualidades vocales de Carmen Castillo en su idioma nativo y el sonido de los instrumentos está en segundo plano, salvo por la intervención de la cuerda y la marimba que destacan en el registro medio y agudo. Este tema fue compuesto por Gabriel Ruiz Galindo (1908 - 1999), figura importante de la canción mexicana, y la letra pertenece al poeta Ricardo López Méndez.[116] Al tratarse de textos evocativos, bucólicos y románticos, como productor y músico Cugat abordó estos temas que en México y en el resto del continente eran populares. Por otra parte, a finales de 1941 una melodía de Tchaikovsky con texto en inglés y ritmo de foxtrot permaneció varias semanas en el puesto n°5 de las canciones más escuchadas.[117] *Tonight We Love* fue como se renombró a la melodía del *Concierto para piano en Eb* del compositor ruso en el arreglo de Freddy Martin y Ray Austin con letra de Bobby Worth, la grabación de Freddy Martin cantado por Clyde Rogers[118] alcanzó popularidad. En cada versión que hacía Cugat buscaba dejar su sello personal; sin embargo, en esta ocasión Cugat grabó el mismo arreglo de Freddy Martin, pero de carácter instrumental y con el pianista Raoul Soler como solista. Los miembros del *Tin Pan Alley* y de ASCAP no estaban a gusto con el éxito de la partitura de un compositor ruso: en primer lugar Estados Unidos estaba en guerra y apoyar el repertorio del enemigo no era patriótico; y lo más importante: la partitura de Tchaikovsky no pagaba derechos de autor dentro de los Estados Unidos, lo que podía convertirse en una tendencia rehacer temas similares y acarrear cuantiosas pérdidas.[119]

Si bien el bolero apareció desde un principio en la discografía de Cugat,[120] fue a partir de los años cuarenta un género habitual en su repertorio. Los temas *Triste camino* de Agustín Lara y *Por tí aprendí a querer* de Lorenzo Barcelata Castro[121] conforman un disco con boleros de la época.[122] El sello discográfico produjo un disco en el cual el

[115] Columbia 36436, (1941). Fuente: IA GBIA0179617.
[116] Así como Ruiz Galindo musicalizó *Desesperadamente*, otros importantes compositores como Curiel y Agustin Lara también tomaron los versos de López Méndez convirtiéndolos en éxitos musicales.
[117] "Inside Stuff- Music". *Variety*, 20 de mayo de 1942 (Vol. 146, N° 11, p. 44).
[118] Bluebird B-11320-A, (1941).
[119] "Inside Stuff- Music". *Variety*, 20 de mayo de 1942 (Vol. 146, N° 11, p. 44).
[120] Cfr. *Silencio* de Rafael Hernández grabado en 1933 (Victor 24508).
[121] Columbia 36447, (1941). Fuente: IA GBIA0155149. Nacido en México, Lorenz Barcelta Castro (1889 - 1943) fue director de la radio mexicana XEFO.
[122] CABRUJAS, 2003; DELGADO SANTAMARIA, 2006 y 2014.

género era presentado de dos maneras: uno, de carácter instrumental y el otro con texto en español como estrategia de ingreso al mercado de América Latina. La versión de Cugat de *Triste camino* es instrumental con clave de rumba que lo acerca al bolero son; mientras que en *Por ti aprendí a querer* Carmen Castillo interpreta en español lo que le otorga seguridad en su interpretación y lo acerca al mercado latino.

En este sentido, la adaptación de temas de grandes compositores se convirtió en una constante incluso antes de la era de las grabaciones. Desde el siglo XIX, era práctica común conseguir ediciones de versiones fáciles de obras maestras, en las cuales se despojaba la complejidad rítmica, armónica e incluso formal con tal de ofrecer una partitura que pudiese ser interpretada por el músico amateur. En el ámbito de la música popular grabada sucedió lo mismo: versiones de Beethoven, Tchaikosky o Chopin fueron despojadas de sus rasgos eruditos distintivos y llevadas al público en arreglos para bandas. En relación a esto, Columbia sacó un disco contrastante en origenes y contextos: *I Found You in the Rain* y *Nocturne N°2 E flat*[123] temas donde Cugat impone su sello personal desde la rumba. *I Found You in the Rain* está basado en el *Preludio N°7* de Frederick Chopin y el *Nocturne* es una versión de la obra para piano de Chopin. Cugat graba una versión en la que respeta la tonalidad original y la línea melódica sobre un acompañamiento de afrolatino. Estos arreglos ofrecían al músico catalán exponer un repertorio que era considerado culto a otra audiencia. Cugat tenía su público y su estilo que le garantizaba la venta de casi cualquier versión que hacía, independientemente de los resultados de los mismos.

6.2 Y la guerra cambió el sonido (1942)

Dentro de los Estados Unidos muchos artistas se abocaron a la propaganda de guerra a favor de los aliados, y Cugat no fue la excepción. A finales de febrero realizó varias presentaciones en Chicago y en la base naval de los Grandes Lagos para los soldados que estaban entrenando para ir a la guerra. Igualmente, con Margo realizó un llamado para reclutar enfermeras voluntarias que estuviesen dispuestas a ir al frente de batalla a través del programa que auspiciaba cigarrillos *Camel*. En medio de estas actividades realizó presentaciones en el Teatro Golden Gate en San Francisco desde donde se transmitía en vivo para América Latina a través de la emisora RKO. Por otra parte, la música de Jerome Kern es incentivada por Columbia para que sea grabada por Xavier Cugat. Es en esta

[123] Columbia 36469, (1941). Fuente: GBIA0069001.

época cuando los músicos de Cugat comienzan a labrarse un espacio en el mercado musical como su pianista Olivera del Ducca quien inició su propia agrupación.[124]

Como se ha venido indicando, el sonido de la orquesta de Cugat cambia durante su período con Columbia. En julio de 1942 después de una gira, la orquesta adquiere un matiz más estadounidense a raíz del cambio de músicos: aquellos que eran de origen latino fueron enviados a la guerra, y Cugat los reemplazó por músicos americanos que no fueron alistados por incapacidad al frente de batalla. En Nueva York se incorpora Daniel Santos quien era considerado el sucesor de Miguelito Valdés.[125] A lo largo de 1942 las corporaciones discográficas solo producían a aquellos artistas que garantizaran ventas e influyeran en la difusión de la cultura americana. En este sentido, la conexión entre las radios de Latinoamérica fue intensa a través de contenidos culturales a favor de los aliados y de los "Buenos Vecinos".[126] Xavier Cugat sacó provecho publicitario en su "Viva Roosevelt" con énfasis del "Viva" en español, pues era el título homónimo de una grabación que salió a finales de ese año.[127] El gobierno de Roosevelt apostó por la coalición de Buenos Vecinos para evitar la expansión del nazismo en América Latina apelando a la solidaridad Panamericana desde el cine y la radio de todo el continente.[128]

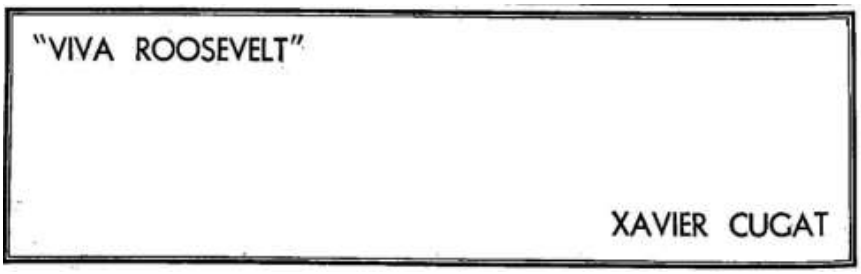


Gráfico 28. Estrategia publicitaria de Xavier Cugat (1942). Con esto Cugat fijó su posición frente a la guerra y también hace promoción de su disco con el tema *Viva Roosevelt!*.[129]

[124] "Hold Over Cugat in Chi". *Variety*, 11 de febrero de 1942 (Vol. 145, N° 10, p. 34); "Inside Stuff Radio". *Variety*, 25 de febrero de 1948 (Vol. 145, N° 12, p. 28); "Sponsored Program Cooperation with Government: How Admn Are Handling War Messages". *Variety*, 10 de junio de 1942 (Vol. 147, N° 1, p. 32); "Golden Gate Frisco". *Variety*, 24 de marzo de 1942 (Vol. 146, N° 3, p. 37); "Col. Previews Kern Tunes, Cugat's Music". *Variety*, 15 de Julio de 1942 (Vol. 147, N° 6, p. 16); "Night Club Reviws. El Chico N.Y.". *Variety*, 4 de marzo de 1942 (Vol. 145, N° 13, p. 47).

[125] "Inside Stuff Orchestras". *Variety*, 22 de Julio de 1942 (Vol. 147, N° 7, p. 18); "Vaudieville. Starlight Roof. Waldorf-Astoria, N.Y.". *Variety*, 5 de agosto de 1942 (Vol. 147, N° 9, p. 54). Daniel Santos no continuó con Cugat porque fue reclutado por el 296º regimiento de infantería en enero de 1944. Cfr. ROMAN, 2016: 144.

[126] SHEPHARD, Firth. "The World of Tomorrow". *Variety*, 7 de enero de 1942 (Vol. 145, N° 1, p. 89); Cfr. HILL, Cap. "The Radio Industry Mobilizes in War". *Variety*, 7 de enero de 1942 (Vol. 145, N° 1, p. 120).

[127] Columbia 36496, (1942). Fuente: IA GBIA0067922.

[128] JOSEPHS, Ray. "Yanqui Amusement Biz Shapes Outlook On Pan-American Solidarity". *Variety*, 7 de enero de 1942. Vol.145, N°01, p. 89.

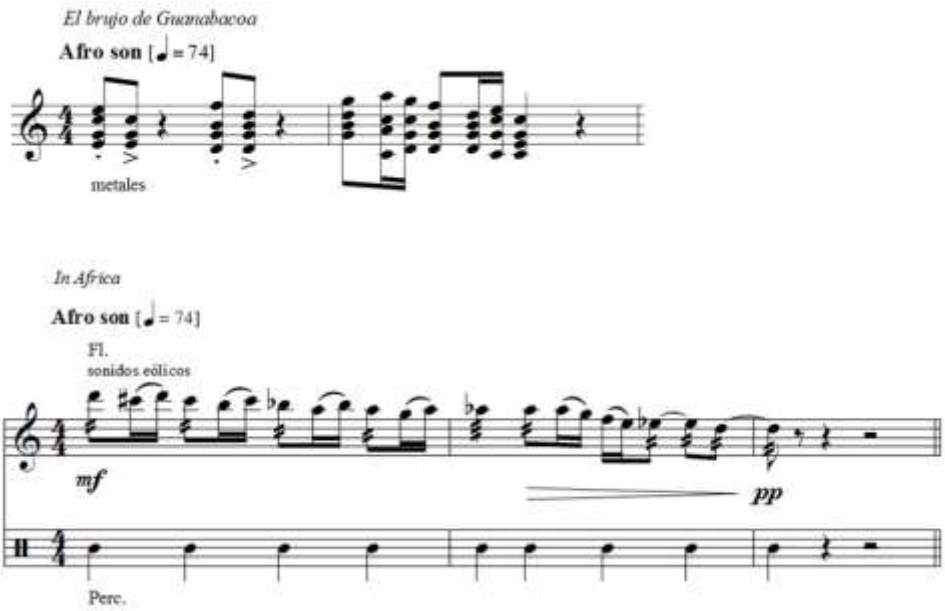
[129] Fuente: "VIVA Roosevelt". *Variety*, 7 de enero de 1942 (Vol. 145, N° 1, p. 126).

Bajo este panorama Cugat produce para Columbia un disco con temas que van de la mano con el conflicto bélico: *Marching Along Together* y *Viva Roosevelt!*;[130] de esta manera, Cugat fija su posición política y comercializó un producto a favor de las tropas americanas. Ambos temas son rumbas con aire marcial en las voces de Leslie Scott y Miguelito Valdés, cantando uno el texto en inglés y el otro en español. Es una estrategia en base al concepto de Panamericanismo: lo latino y lo yanqui se funden en una misma música con un mensaje de solidaridad frente a la situación mundial.[131] La conga fue para Cugat una estrategia de publicidad a favor de la propaganda de guerra y a nivel comercial podría preguntarse quién utilizaba a quién.[132] Estas grabaciones surgieron en medio de una ola de composiciones dedicadas a reforzar la moral del pueblo estadounidense.[133]

El siguiente disco contiene los temas *Everything I Love* de Cole Porter y *I Said No* de Jule Styne y Frank Loesser.[134] Esta vez la producción musical es homogénea: ambas composiciones están inspiradas en el foxtrot con acompañamiento de son. En el caso de *Everything I Love* Cugat usa de nuevo la firma sónica de *Begin the Beguine,* como si todo aquello que tenga que ver con el beguine tuviera que exponer el motivo del tema original.[135] *I Said No* tuvo un notable éxito como partitura al ser comercializada a principios de 1941,[136] y una vez más Cugat realiza la versión de un tema de película en la cual no participó. La calidez vocal de Margo está reflejada en la grabación, contar con una cantante en inglés sin acento marcaba una diferencia considerable.

El "afroson" aparece como rasgo estilístico en *In Africa* y *El brujo de Guanabacoa.*[137] La potencia vocal de Miguelito Valdés destaca sobre la orquesta, el entorno acústico de la grabación es preciso salvo cuando aparece el coro con considerables cambios de color. *In Africa* se juega con la añoranza de una vida paradisíaca. La grabación tiene un ancho de imagen con los bordes llenos mientras que, en *El brujo de Guanabacoa* la instrumentación es densa y la textura de acompañamiento pasa a segundo plano para destacar la voz de Valdés. Los *tempi* de ejecución de estos

[130] Columbia 36496, (1942). Fuente: IA GBIA0067922.
[131] El texto del tema en inglés fue desarrollado por Al Stillman y el texto en español por Emilio de Torre. La música corrió a cargo de Xavier Cugat.
[132] CUGAT, 1942.
[133] Para un análisis minucioso de la música popular estadounidense y sus textos con contenido propagandístico durante la guerra, consúltese: BUSH JONES, 2006.
[134] Columbia 36488, (1942). Fuente: IA GBIA0067922.
[135] "15 Best Sheet Music Sellers", *Variety,* 14 de enero de 1942 (Vol. 145, N° 2, p. 41). *Everything…* alcanzó el puesto número once de las partituras mejor vendidas de 1942.
[136] STYNE y LOESSER, 1941. El tema fue parte de la película *Sweater Girl* (1942) de William Clemens.
[137] Columbia 36538, (1942). Fuente: IA GBIA0344362.

temas son más lentos que los utilizados por Cugat anteriormente. (Ej. Mus. 65); en *El brujo…*, la orquestación es enriquecida con el uso del ensamble de saxofones, la flauta y la cuerda en *pizzicato*.

Ejemplo musical 65. Inicio de *El brujo de Guanabacoa* e *In Africa* (1942) [0'00'' – 0'03''] y [0'00'' – 0'06''], respectivamente.[138]

Lo que se ha denominado firma sónica en Cugat, comenzó a ser una obsesión en los siguientes discos. En *Nightingale* y *Laguna ensoñadora*,[139] al inicio del lado A y al final del lado B, aparece el *glissando*; pese a ello, hay diferencia entre cada fonograma en el tiempo de reverberación, la instrumentación y el coro masculino, cambios de color que difumina al coro, como en anteriores grabaciones. *Nightingale* es un afroson interpretado en inglés por Lina Romay. Destaca el virtuosismo de la marimba sobre la línea melódica que es duplicada por saxos y flautas [0'34''- 0'48''], y Romay imita el rubato y vibrato de Dinah Shore. La agrupación ha dejado tras de sí la sonoridad latina con sus rasgos de orquesta típica y de charanga. La voz de Romay es acompañada en contracanto por una flauta que se mantiene en segundo plano y que improvisa con dramatismo y agilidad.

Laguna ensoñadora es un foxtrot con acompañamiento afrocubano cantado por Buddy Clarck (1912 - 1949), quien debutó en 1932 con la orquesta de Gus Arnheim y cantó en diversos momentos junto a Benny Goodman y Dinah Shore. La voz de Clarck

[138] Transcripción: elaboración propia.
[139] Columbia 36559, (1942). Fuente: DACL-bid 11818.

es cálida pero áspera para la música latina; sin embargo, se adapta al híbrido del beguine. En la grabación el coro tiene una reverberación equilibrada a diferencia de los anteriores fonogramas, esto motivado por el cambio de posición entre el coro y los micrófonos, en este sentido se producen variaciones del timbre que Cugat y los técnicos obviaron durante la grabación y afectó la transparencia y el balance. En *Laguna ensoñadora*, al ser la voz de un hombre quien interpreta la línea principal, se cuidó la distancia entre el ensamble vocal masculino y el solista.

Noche de luna y *Spanish Dance*[140] es un disco que muestra el alcance que tuvo la creación de un imginario de lo latinoamericano en la mezcla de músicas de otros continentes. *Noche de luna*, interpretada por Carmen Castillo, es un bolero del compositor mexicano Gonzalo Curiel que alcanzó popularidad en la red radial de América Latina. Por otro lado, *Spanish Dance* es un arreglo de la *Danza española N°5* del compositor catalán Enrique Granados y que, dentro del mercado discográfico representaba "lo español". Como se comentó, en 1942 se adaptan temas clásicos a la música popular. Solamente el tema *Intermezzo* —basado en el concierto de piano de Tchaikovsky— había logrado vender más de 500.000 discos.[141] ¿Necesidad de ampliar el repertorio? ¿Prioridad en alcanzar nuevas audiencias? Hubo un cambio importante en la industria discográfica en cuanto a la inclusión del repertorio centroeuropeo, Ed Marks y Ralph Peer controlaban las ganancias dentro y fuera de los Estados Unidos de casi el 90% del repertorio de música latina; el samba era el más difícil de vender para el público estadounidense, agradaba a la audiencia pero no era atractiva para bailar a diferencia de la rumba y la conga.[142]

El siguiente disco tiene composiciones de Jerome Kern y Johnny Mercer que pertenecen a la banda sonora de la película *You Were Never Lovelier* (1942), protagonizada por Fred Astaire y Rita Hayworth y en la que actuaba Xavier Cugat.[143] *I'm Old Fashioned* y *Dearly Beloved*[144] son dos foxtrots con carácter tropical acompañados de clave y bongós.[145] Estas grabaciones representan un caso interesante de la producción de Cugat, pues, si anteriormente realizó versiones de temas de películas en las que no

[140] Columbia 36606, (1942). Fuente: DACL- bid 11823.
[141] GREEN, Abel. "First the Publishers' Private War Uncle Sam´s Egagements". *Variety*, 7 de enero de 1942 (Vol. 145, N° 1, p. 157).
[142] Esto fue superado con la aparición del Bossa-Nova.
[143] Aquí se limita a la producción discográfica, para una aproximación a la película confrontese ADINOLFI, 2008.
[144] Columbia 36637, (1942). Fuente: IA GBIA0068383.
[145] En la película la voz de Rita Hayworth es doblada por Nan Wynn (1918-1971), cantante que se presentaba con el nombre de Suzanne; en 1949 padeció una parálisis facial que le impidió continuar con su carrera dentro del mundo del canto.

participaba, en *You Were…* Cugat posee el protagonismo musical de todo el film y es reseñado por los medios de la época como un integrante primordial de la película.[146]

La última producción de 1942 tuvo uno de los temas más populares de la música brasileña: *Brazil*, de Ari Barroso (y *Chiu-chiu*).[147] En la etiqueta del disco, *Brazil* aparece como cantante La Chata, pero en realidad se trata de Carmen Castillo. La grabación es de mala calidad, la solista es enmascarada por un ensamble vocal mixto y el arreglo es un samba simplificado al estilo de Broadway. *Brazil* tuvo diversas versiones: en 1941 Enric Madriguera grabó un arreglo de foxtrot con acompañamiento de samba, en 1943 Jimmy Dorsey hizo una versión de *swing* junto a las voces de Bob Eberly y Helen O'Connell, y la versión de Cugat es la más latina de todas.[148]

Chiu Chiu había aparecido en la película *You Were Never Lovelier*, interpretada en inglés por Lina Romay, quien en la versión discográfica canta en español. El arreglo mezcla el corrido mexicano con la rumba, el resultado es que ninguno de los dos géneros se distingue.[149] Para finales de 1942 Cugat sale de gira a México con la orquesta y con el *Camel Chorus*, en franca alusión a la marca de cigarrillos Camel que auspiciaba sus incursiones radiales.[150] Es invitado por el gobierno de México a visitar ese país y en durante su estadía fundó un sello de edición musical.[151]

6.3 Fonogramas archivados (1943 - 1944)

Entre 1943 y 1944 Cugat no grabó nuevos temas, los fonogramas que salieron al mercadose habían producido a lo largo de los años anteriores.[152] En este tiempo, participó en actos de propaganda y conciertos para benéficos para las víctimas de la guerra.[153]

---

[146] "Film Reviews. You Were Never Lovelier (with Songs)". *Variety*, 7 de octubre de 1942 (Vol. 148, N° 5, p. 8); "Seiter Mega Rio". *Variety*, 1 de abril de 1942 (Vol. 146, N° 4, p. 7).

[147] Columbia 36651, (1942). Fuente: DACL- bid 11831. Cugat grabó seis veces *Brazil*. La primera en esta edición de Columbia, en 1952 (MercuryMG 25120); las siguientes versiones fueron instrumentales: en 1958 (Columbia CL 1094); en 1963 (Mercury, MG 20798); en 1969 (MusicO MDS 1015) y en 1972 (Victor Japón CD4W 7002). *Chiu Chiu* la grabó de nuevo en 1952 (MG 25149) y en 1958 (LPM 1882).

[148] Ary de Resende Barroso (1903-1964) compuso para artistas como Carmen Miranda y Joao Gilberto; desarrolló una intensa actividad en la radio, el cine y el disco. Destaca su participación en la banda sonora de películas de Walt Disney que acercaron al público americano con los Buenos Vecinos como *Saludos Amigos* (1942) *y The Three Caballeros* (1944). El tema *Aquarela do Brasil* (1939) fue considerado como la máxima representación de lo carioca; dentro de Brasil, por el contrario, era considerado de extrema representación chovinista Cfr. Joaquim Alves de Aguiar, Música popular e Industria Cultural: 72-76; ANDRADE, 1972.

[149] Cfr. GONZÁLEZ y ROLLE, 2005: 436.

[150] "Cugat Moves Back in Waldorf-Astoria". *Variety*, 18 de noviembre de 1942 (Vol. 148, N° 11, p. 39).

[151] GRAHAMS, Douglas L. "Chatter. Mexico City". *Variety*, 2 de diciembre de 1942 (Vol. 148, N° 13, p. 53).

[152] Sin embargo, su participación en el cine fue recurrente; en este sentido expresa Quintero Rivera que 1943 fue el año de más producciones de Hollywood con temas latinos. QUINTERO RIVERA, 2007: 87.

[153] "Children-Cugat Sock 82G". *Variety*, 3 de marzo de 1943 (Vol. 149, N° 12, p. 40).

Además, Cugat había sufrido la perdida de dos de sus músicos en el frente de batalla: George López, trompetista, y Noah Lamberg, violinista.[154]

Al respecto, Columbia sacó sólo dos discos de Cugat en 1943, uno de ellos con los temas *You Were Never Lovelier* y *Bim bam bum*,[155] el primero compuesto por la dupla Kern-Mercer y el segundo por Noro Morales y Johnnie Camacho, ambos arreglos poseen el ritmo de la percusión afrolatina. *You Were Never Lovelier* es interpretada en inglés por Eddie Asherman; *Bim bam bum* en cambio es interpretado por un jovencísimo Tito Rodríguez y fue uno de los temas más populares que dio a conocer a Morales y Rodríguez a nivel internacional. La orquesta tiene la misma energía, pero la voz, a diferencia de otros temas, no evoca la rumba. La voz de Rodriguez tiene nuevos aspectos para la grabación de Cugat: comparándo con Miguelito Valdés, la voz de Rodríguez es ligera, pero con fuerza y expresión. El texto es legible e hipernasal —resonancia nasal, con mayor proyección del sonido– y en otros momentos es laríngeo-faríngeo —nasal, pero seco—, lo que es matizado por la reverberación, es una voz con densidad en los armónicos lo que le otorga un timbre peculiar. En el gráfico 29 se ha superpuesto un espetrograma y una transcripción de la voz de Rodriguez, la cual se destaca en la cuadrícula negra; la imagen de sonido es ancha y se aprecia la profundidad instrumental. El sonido de la grabación es perfecto: entorno acústico concreto, reverberación larga y equilibrada, balance en la voz de Rodriguez e interpretación natural.

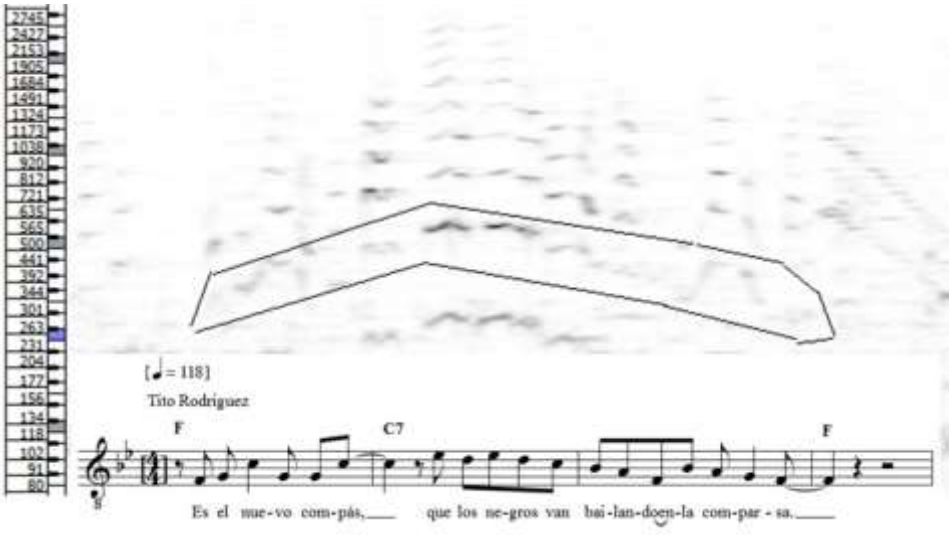


Gráfico 29. Voz de Tito Rodríguez en *Bim Bam Bum* (1943) [0’ 36’’ – 0’ 50’’]. [156]

[154] “On the Upbeat”. *Variety*, 26 de mayo de 1943 (Vol. 150, N° 26, p. 43).
[155] Columbia 36660, (1943). Fuente: DACL-bid 11830.
[156] Elaboración propia. Fuente: DACL-bid 11830.

Debido al éxito de *Bim bam bum* la compañía repite el fonograma en el siguiente disco y en la cara B se colocó *Mi sueño azul* de Rafael González.[157] El arreglo de éste último está elaborado a la manera de beguine, la armonía es ligera y en la orquestación destaca el uso de recursos tímbricos como la trompeta con sordina, cuerdas en *pizzicati* y notas largas en los vientos madera. La voz de Carmen Castillo tiene mayor dimensión que en las anteriores grabaciones, pero en algunos segmentos el coro y la orquesta enmascaran su voz. La crítica consideró que *Bim bam bum* y *Thanks for the Dream* habían sido las grabaciones más logradas de Cugat hasta ese momento.[158] En este mismo sentido, a finales de 1943 el disco *Beauty Beloved / Chin-Chin* se había convertido en éxito de ventas en Argentina[159] y el director catalán incorporó una mayor cantidad de músicos y cantantes en su agrupación.

Para 1944 la fama de Cugat había crecido de manera exponencial y tuvo que acudir a Sonny Werblin, manager adscrito a la Music Corporation of America para que manejara los aspectos legales del repertorio que interpretaba y grababa el músico catalán. Igualmente, Cugat firmó un contrato de siete años con la Metro-Goldwyn-Mayer con plena libertad para grabar discos e incluso se esperaba promover su carrera como comediante.[160] Entre 1942 y 1944 Cugat estrechó lazos con México: dirigió la Orquesta Sinfónica de ese país y abrió una sucursal de Casa Cugat Club. La Ciudad de México era un punto neurálgico del movimiento nocturno de cabarets en donde llegaron a existir más de mil locales legales dedicados al entretenimiento nocturno.[161] Comprendiendo las políticas de los Estados Unidos y los Buenos Vecinos, Cugat incentivó a Columbia a producir parte del acervo folklórico mexicano.

6.3.1 *Xavier Cugat's Mexico*

A través de la editorial *Cugat Enterprises*, el músico catalán promocionó el repertorio mexicano,[162] con el álbum *Xavier Cugat's Mexico* hace un recorrido por el imaginario de

[157] Columbia 36681, (1943). Fuente: DACL-bid 11833.
[158] "Bim bam bum". *The Billboard*, 25 de septiembre de 1943 (Vol. 55, N° 39, p. 9).
[159] "Argentina Best Sellers". *Variety*, 6 de octubre de 1943 (Vol. 152, N° 8, p. 4).
[160] "Cugat's Multi Chores". *Variety*. 3 de noviembre de 1943 (Vol. 152, N° 8, p. 4); "Cugat Denies Dispute With Metro Over Capitol, N.Y., and Film Contract". *Variety*, 23 de febrero de 1944 (Vol. 153, Nº 11, p. 371); "Metro Would Make Cugat A Comedian". *Variety*, 15 de marzo de 1944 (Vol. 154, Nº 1, p. 1).
[161] "Cugat's Longhair Chores With Mexican Symphony". *Variety*, 3 de mayo de 1944 (Vol. 154, Nº 8, p. 47). Sobre música tropical y espacios de representación en el México de los años cuarenta véase: PÉREZ VALERO, 2017.
[162] "Mexican Songwriters". Society Seek Bettar Pub Royalty Payoff". *Variety*, 15 de mayo de 1946 (Vol.162, Nº 10, p. 56); "Cugat Now a Publisher". *Variety*, 13 de septiembre de 1944 (Vol. 156, Nº 1, p. 37).

la música popular mexicana. En estas grabaciones, Cugat eliminó el estilo de rumba que lo había caracterizado, y combinó cantantes estadounidenses y latinos en alusión a la hermandad panamericanista.

Las mañanitas,[163] canción tradicional de cumpleaños de México, fue grabada con el tema principal a cargo de un coro mixto *a cappella* [0'00'' - 0'30''] conformado por cantantes de origen estadounidense,[164] el texto cantado en español es ininteligible y la dirección musical sacrificó la pronunciación por la proyección vocal y la "integración" cultural. En este fonograma Castillo canta en un registro grave con mucho vibrato y, a diferencia de otras grabaciones en las cuales Cugat buscó el sonido de lo tropical y exótico, el tratamiento del coro resalta el carácter americano del mismo. En la mitad de la grabación [1'34''] el arreglo tiene un *tempo* rápido que evoca al aire de jarabe tapatío con una orquestación que entorpece la inteliegibilidad del texto. En *Guadalajara*[165] predonima el concepto de música popular mexicana con la marimba, trompetas sin sordinas y acompañamiento de guitarras. La grabación tiene un cambio de color abrupto con respecto a cinco años antes entre el coro y el ensamble orquestal, el sonido es homogéneo en la presente versión. En *Chipanecas* y *Marimba*[166] domina el ensamble de vientos y la cuerda. El coro se limita al uso de palmadas y la vocalización de la sílaba "la", así como el uso de silbidos y del *vocalise*. El arreglo se concibe al estilo de los valses de Johannes Strauss, pero con densidad en trompetas y saxofones y pierde de manera gradual el toque exótico de lo mexicano a través de una versión de aire internacional.

En el gráfico 30, se presenta un análisis espetrográfico del *recitativo* acompañado y responsorio de *Ojos tapatíos*[167] con Carmen Castillo y un coro [0'21''- 0'44'']. El *recitativo* es expresivo y lleno de agógicas. En la grabación hay dos entornos acústicos diferentes que denota un desequilibrio entre la voz de Castillo y el coro; este último permanece al fondo en un entorno impreciso debido al arreglo y la disposición dentro del estudio de grabación. Lo anterior contrasta con la voz de Castillo en la cual se aprecia un

[163] Columbia 36694 Set C-98, (1944). Fuente: IA GBIA0002483.
[164] La pronunciación de las "r" destaca su origen angloparlante.
[165] Columbia 36694 Set C-98, (1944). Fuente: IA GBIA0002483.
[166] Columbia 36695 Set C-98, (1944). Fuente: IA GBIA0002483. *Chipanecas* reaparece en 1958 (Columbia CL 1143).
[167] Columbia 36696 Set C-98, (1944). Fuente: IA GBIA0002483. *Ojos tapatíos* formará parte de un popurrí instrumental en 1959 (RCA Victor LPM 1987). *Ojos tapatíos* es una composición de Fernando Méndez Velásquez y (1882-1916) y de José Francisco Elizondo Sagredo (1880-1943). Méndez Velásquez fue un músico dedicado a la interpretación de la zarzuela y quien merece un estudio especial como fenómeno cultural, pues en vida, sus composiciones de carácter popular llegaron a oírse en Colombia y España en los ambientes en donde se cultivaba la zarzuela. Por su parte, Elizondo Sagredo destaca como poeta, dramaturgo y libretista de zarzuela realizando obras originales y adaptaciones de cuarenta libretos

entorno acústico preciso, su voz está en primer plano, es cálida, con armónicos que refuerzan su timbre en el registro grave; sin embargo, se aprecia una de las voces inferiores del coro, el tenor, que destaca en ciertos momentos, esto se aprecia en el tono oscurecido en 0’35’’ y entre 0’42’’- 0’43’’, todo lo anterior expone un desequilibrio de las voces en la grabación.

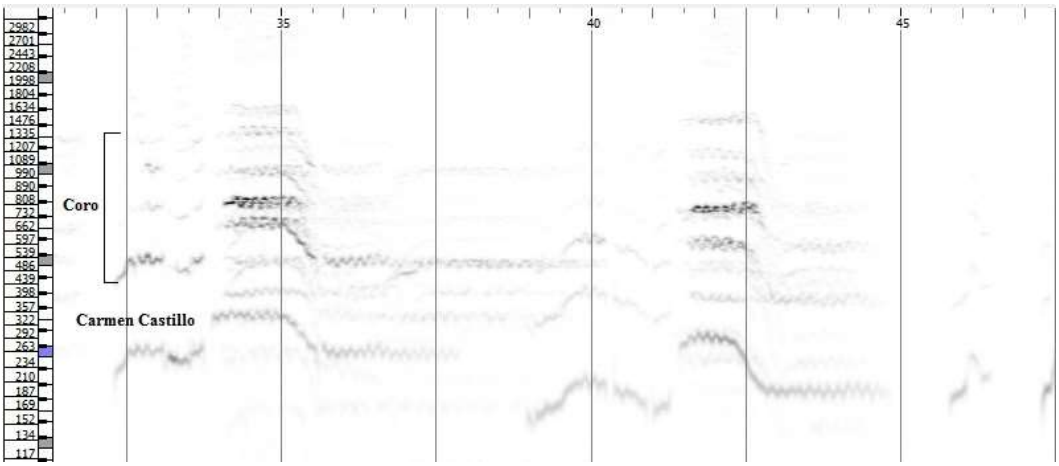


Gráfico 30. Espectrograma de *Ojos tapatíos* (1944) [0’31’’ – 0’45’’].[168]

El coro está conformado por angloparlantes, este aspecto no representa inconvenientes en la vida cotidiana en donde lo esencial es la comunicación, en cambio, en el ámbito de la producción musical es un desatino porque se busca belleza, expresión y comunicabilidad; por ejemplo, en la parte final de la participación del coro [1’49’’- 2’01’’] no se comprende el texto en español, esto genera una apreciación errónea de la calidad de la grabación. En este caso, la mala calidad está en la interpretación.

Jesusita de Quirino Mendóza y Cortés fue estrenada en la Navidad de 1916, desde entonces se le conoció por ser el tema favorito de Pancho Villa y se convirtió en una canción de la Revolución mexicana. La versión de Cugat tiene intensidad rítmica, virtuosismo en la marimba e incorpora el acordeón y la guitarra, tocada a la manera de una mandolina. Es una grabación con sonido de banda norteña (México). Lo latino ha desaparecido, hay homogeneidad estilística en el arreglo. La ejecución es vigorosa, segura, afinada y con energía. Este repertorio no solo fue grabado con la finalidad de vender, Cugat era un artista para los Estados Unidos y los Buenos Vecinos, como se refleja en el escrito de una publicidad de la época: “Nuestra cálida aceptación de la música

[168] Elaboración propia a partir del software *Sonic Visualiser*. Fuente: IA GBIA0002483.

del tango ... el bolero ... la rítmica rhumba ... conga ... y la samba ... producto de las apreciadas costumbres y tradiciones de tantas naciones, ya ha demostrado muy bien las cualidades de buena voluntad de la música del "Buen Vecino".[169]

Gráfico 31. Publicidad de los Buenos Vecinos (1942). Cugat es el primero de izquierda a derecha.[170]

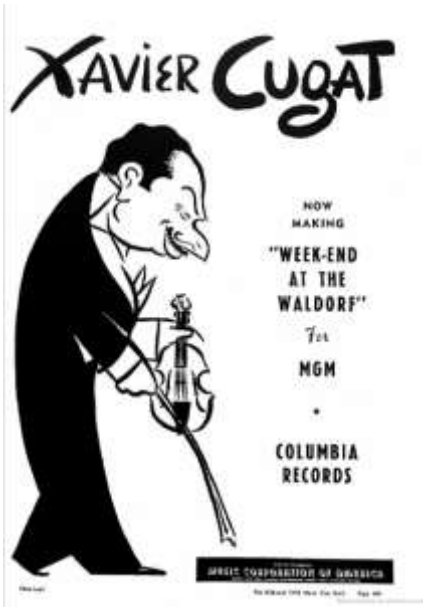


Gráfico 32. Publicidad de Xavier Cugat en la edición especial de *The Billboard* (1942).[171]

[169] En inglés: "Our warm acceptance of the music of the Tango... the Bolero... the rhythmic Rhumba... Conga... and the Samba... product of the cherished customs and traditions of so many nations, has already demonstrated full well the good-will qualities of 'Good Neighbor' Music". En "ACME and Fermata". *The Billboard, Music Year Book*. 19 de agosto de 1944 (Vol. 56, N° 34, pp. 374-375).
[170] Fuente: Ibíd.
[171] Fuente: "Xavier Cugat". *The Billboard, Music Year Book*, 19 de agosto de 1944 (Vol. 56, N° 34, p. 109).

Durante la política de los Buenos Vecinos, el *Jarabe tapatío*[172] representaba el cliché de lo mexicano.[173] La versión de Cugat es de *tempo* rápido, con densidad orquestal y virtuosismo en los vientos. En la grabación la orquesta suena a banda mexicana que ha salido de las entrañas de la Revolución, orgullosa de su gentilicio. La presencia del coro estadounidense se entiende como un elemento de integridad cultural entre lo mexicano y lo estadounidense. En *El coconito*[174] se aprecian otros rasgos de la canción mexicana. En la primera parte domina el aire de corrido mexicano [0'00''- 1'01''] y la segunda parte, el *tempo* es rápido y destaca el saxo alto y la marimba con una atmósfera más cercana a lo latino. Cugat deja claro que él sigue siendo el rey de la rumba, que la incursión en el repertorio mexicano obedece a una exigencia del mercado.

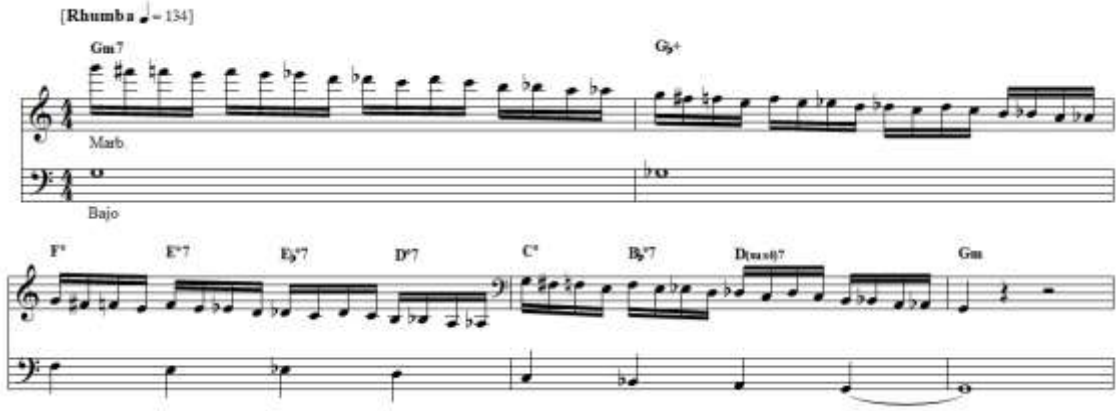
La crítica fue amable con el resultado final de *Xavier Cugat's Mexico,* destacan la habilidad del músico catalán para afrontar el repertorio folklórico mexicano. El crítico de *The Billboard* destaca la versatilidad e ímpetu en los temas de carácter rítmico, pero al mismo tiempo, la dulzura y encanto de las "canciones de cuna" que conforman el álbum. Asimismo, deja claro la intención de Cugat como un "buen vecino" para acercar al público yanqui a esta música.[175] El álbum alcanzó los primeros lugares en abril de 1944.[176]

6.3.2 Bolero, canción, rumba y pregón

Luego del álbum con repertorio mexicano, Columbia sacó al mercado otro disco con dos canciones del país azteca: *Amor* y *No te importe saber*[177] ambos con la participación de Carmen Castillo. La crítica continuó favorable para Cugat, se reseña que *Amor* sería la sucesora de *Bésame mucho* de Consuelo Velásquez, y *No te importe saber* una composición que lograría su espacio en el mundo de la música popular.[178] Más que una crítica, es publicidad. La reseña convence de la calidad de la interpretación. *Amor,*

[172] La coreografía representa el cortejo del hombre que hace gala de sus habilidades para ser aceptado por la mujer, quien con la idea de ver el alcance del caballero lo rechaza repetidamente, el baile finaliza cuando la mujer decide recoger el sombrero cubriendo a ambos bailarines. Es una metáfora de la complicidad entre los amantes. Columbia 36697 Set C-98, (1944). Fuente: IA GBIA0002483.
[173] Cfr. *The Three Caballeros* (1944) de Walt Disney; *Alla en el rancho grande* (1936) de Fernando de Fuentes.
[174] Columbia 36697 Set C-98, (1944). Fuente: IA GBIA0002483.
[175] ORENDENKER, M. H. "Popular Record Reviews". *Variety*, 17 de junio de 1944 (Vol. 56, N° 25, p.65).
[176] Columbia Set C-98, (1941). "Popular Record Releases". *The Billboard*, 22 de abril de 1944 (Vol. 56, N° 17, p. 17).
[177] Columbia 36718, (1944). Fuente: IA GBIA0067955. Cugat grabó por segunda vez *Amor* en 1961 (Mercury, PPS 2015).
[178] ORENDENKER, M. H. "Popular Record Reviews" *Variety*, 24 de junio de 1944 (Vol. 56, N° 26, p. 21).

compuesto por el dúo de Gabriel Ruiz Galindo y Ricardo López Méndez fue un éxito dentro del circuito radial de México de los años cuarenta y grabada por Bing Crosby con la orquesta de John Scott Trotter; además, llegó al puesto número 4 de *The Billboard.*[179] Por su parte, *No te importe saber* hizo que se conociera al músico cubano René Touzet y Monte (1916 - 2003), quien llegó a Nueva York en 1944 y realizó un periplo como pianista en las bandas de Enric Madriguera, Desi Arnaz, Stan Kenton y Xavier Cugat.[180] En *Amor* la grabación tiene distribución de la imagen sonora; mientras que, en *No te importe saber* contrasta la voz de Castillo con más brillo que en los anteriores discos.

La última producción de 1944 contiene los temas *Eco* y *Prisionero del mar* interpretados por Miguelito Valdés y Carmen Castillo, respectivamente. La crítica denominó a la forma de cantar de Valdés en *Eco* como *latin scat* y señalan a Castillo como una excelente intérprete de canciones de cuna.[181] En el concepto musical de *Eco* se mezclan el jazz de grandes bandas con armonías complejas y la percusión afrocaribeña. En el ejemplo musical 66, se aprecian aspectos que no eran comunes en Cugat: el bajo es tratado por intervalos cromaticos, progresiones de acordes disminuidos superpuestos a una interpretación virtuosa y *a tempo* de la marimba.

Ejemplo musical 66. Solo de marimba en *Eco* (1944) [0'14'' – 0'22''].[182]

A nivel musical la grabación transmite energía, en el segmento final destaca la trompeta solista y el coro [2'33'']. El fonograma está identificado en la etiqueta como "pregón

[179] "Charts". *The Billboard*, 24 de junio de 1944 (Vol. 56, N° 26, p. 20); 17 de junio de 1944 (Vol. 56, N° 5, p. 18).
[180] Touzét se consolidó en Los Ángeles como "Mr. Cha Cha Cha"; sin embargo, su vida artística se difuminó justo con la desaparición de las grandes bandas. Cfr. ACOSTA, 2000: 14; MACIAS, 2008: 247-248.
[181] Columbia 36752, (1944); ORODENKER, M.H. "Popular Record Reviews". *Variety*, 14 de octubre de 1944 (Vol. 56, N° 42, p. 27).
[182] Transcripción: elaboración propia. Fuente: IA GBIA0067955.

rumba" pero es una conga que finaliza con el *fade out* característico de las congas de Cugat. El coro está en segundo plano y destaca el acompañamiento orquestal y la voz del solista. En esta grabación la orquesta de Cugat tiene un color distinto producto de mejor captura de los armónicos y una reverberación natural. El arreglo es creativo con respecto a otros temas de rumba o pregón de Cugat que se expresa en la fusión del estilo de las grandes bandas con la rumba. *Prisionero de mar* es una evocación directa de *El manisero* (Ej. Mus. 67). El arreglo y la grabación es menos densa que *Eco*; sin embargo, las voces del coro no son gráciles en la interpretación. El crítico la consideró una "canción de cuna", pero en realidad, es un texto sobre el despecho: "Voy a la playa tu amor a buscar / A la luz de la luna cantar / Mi desesperación".[183] La manera en que se confeccionó el tema permite apreciar una larga melodía de expresión bucólica.

Ejemplo musical 67. Tema de *Prisionero del mar* (1944) [0'27''- 0'40''].[184]

Cugat realizó a lo largo de 1944 presentaciones en el Paramount de Nueva York con Lina Romay, Puppy del Campo y el *Camel Chorus*; asimismo, la sección de percusión creció a ocho ejecutantes. Valdés no estaría más tiempo con Cugat, para esta época el cantante firma un contrato de exclusividad como solista con el sello discográfico Decca. En febrero de 1944 del Campo asumió el repertorio de Miguelito Valdés que no le dio tiempo a Daniel Santos de interpretar porque se fue para la guerra.[185] Asimismo, Cugat protagonizó el musical *Lady in the Dark* que tuvo éxito en Broadway, Cleveland, Detroit, Filadelfia y Chicago.[186] Ha crecido la popularidad del director catalán y rechaza contratos de hasta cinco mil dólares a la semana por compromisos previos adquiridos.[187]

[183] Texto transcrito de la versión de Cugat. Fuente: IA GBIA0067955.
[184] Transcripción: elaboración propia. Fuente: IA GBIA0067955.
[185] "Valdez's Eng. Part Of Decca Contract". *Variety*, 14 de octubre de 1944 (Vol. 56, N° 42, p. 12); "House Reviews. Paramount N.Y.". *Variety*, 23 de febrero de 1944 (Vol. 153, Nº 11, p. 21).
[186] Son amplias y repetitivas las noticias al respecto, véase: "B'Way Slower But 'Lady' Plus Cugat Huge $130,500, All-Time High". *Variety*, 13 de marzo de 1944 (Vol. 153, Nº 12, p. 13); "Cugat Sizzling Record $130,500 N.Y., Herman Big 52G, Chi.; Spivak 36G, Hub". *Variety*, 1 de marzo de 1944 (Vol. 153, Nº 12, p. 46); "B'Way Off But'Up in Arms Hot 117G- 'Lady'-Cugat 110G, 2d". *Variety*, 8 de marzo de 1944 (Vol. 153, Nº 13, p. 15).
[187] Este espectáculo se mantuvo durante nueve semanas consecutivas en el Teatro Paramount de Nueva York. "Cugat Refuses 5G Offer by Copacabana, N.Y.". *Variety*, 15 de marzo de 1944 (Vol. 154, Nº 1, p. 53); "Lady-Cugat-Murphy's 9 wks., N.Y. Par Mark". *Variety*, 9 de abril de 1944 (Vol. 154, Nº 6, p. 9).

Cugat se había desplazado a la Costa Oeste con una intensa agenda de producciones cinematográficas y presentaciones en el club Ciro's, propiedad de Desi Arnaz, quien lo contrató para realizar el espectáculo *Casa Cugat*. La orquesta posee veinte músicos y un coro adicional de ocho voces dividido en cuatro mujeres y cuatro hombres y el repertorio está constituido por temas que grabó Cugat. Dentro del grupo se incorporó la puertorriqueña Chinita Marín que imitaba a Carmen Miranda en los temas de samba que anteriormente cantaba Carmen Castillo, en ese momento divorciada legal y artísticamente de Cugat.[188]

Para finales de 1944 el gobierno federal comenzó a investigar las denuncias por incumplimiento de pagos y evasión de impuestos de la seguridad social en las orquestas de Artie Shaw, Tommy Dorsey y Count Basie, lo que traerá como consecuencia la auditoría de las grandes bandas con resultados irreversibles.[189]

6.4 Más rumbas, guarachas, boleros y samba (1945 - 1946)

Cugat realizó presentaciones para recabar fondos para la Cruz Roja junto con las orquestas de Tommy Dorsey, Guy Lombardo y Benny Goodman en la emisora WNEW de Nueva York. A diferencia del año anterior en que Columbia sacó seis discos, en 1945 salieron al mercado doce; igualmente, para este momento Ralph Peer, quien había incentivado a los sellos dicográficos de grabar toda la música popular posible, posee los derechos de casi toda la música popular de América Latina;[190] sin embargo, Brasil y Argentina alegaban que no había reciprocidad en los pagos de los derechos de autor. Peer afirmaba que su relación era directa con arreglistas, letristas y compositores sin acudir a instituciones nacionales como intermediarias lo que impedía que se llevasen estadísticas públicas de las regalías.[191]

---

[188] La agrupación de Cugat se presenta en Los Ángeles con un variado elenco de cantantes: Puppy del Campo, Don Rodney, Nico López, Julia Linda —quien entra por Lina Romay—, Chinita Marín y el cómico Jack Marshall. "Cugat to Open New Coast Spot in Sept.". *Variety*, 26 de abril de 1944 (Vol. 154, Nº 7, p. 31); "Night Club Reviews. Ciro's Los Ángeles". *Variety*, 4 de octubre de 1944 (Vol. 156, Nº 4, p. 36); "House Reviews. Orpheum L.A.". *Variety*, 13 de septiembre de 1944 (Vol. 156, Nº 1, p. 42). Para noviembre Cugat anunció su boda con Ann March, pero la misma no se realizó. "Chatter. Hollywood". *Variety*, 22 de noviembre de 1944 (Vol. 156, Nº 11, p. 53).

[189] Esto se desarrolla al final del presente capítulo. Cfr. "Indiscriminate Salaries to Sidemen Hol Slating Trouble for Maestros". *Variety*, 8 de noviembre de 1944 (Vol. 156, Nº 9, p. 52).

[190] "Maestros Self.Intros A Red Cros Gimmick". *Variety*, 14 de febrero de 1945 (Vol. 157, Nº 10, p. 26).. Sobre Ralph Peer véase el capítulo 3 del presente trabajo.

[191] "Reciprocal Rights Pacts in S. America Peps Its Music Industry-Peer". *Variety*, 14 de noviembre de 1945 (Vol. 160, Nº 10, p. 45).

A partir de este año Cugat, elige en dónde se presentará y fija el precio de sus honorarios. Su agenda de presentaciones se centra en Nueva York, en los cabarets Copacabana, Casa Cugat, Rio Bamba y Capitol; en Los Ángeles y Hollywood: Trocadero, Beverly Hills Wilshere Hotel, Cocoanut Grove, Ambassador Hotel y Ciro`s. El repertorio está compuesto de los arreglos de temas mexicanos que habían salido al mercado el año anterior. Además, en septiembre publicó un libro con sus caricaturas titulado *Caricatures I Have Know*.[192]

Por su parte, Lina Romay firmó un contrato de exclusividad con Cugat por cuatro años más. Esto es de destacar porque los músicos de Cugat habían comenzado a realizar trayectorias independientes de la égida del músico español: Carmen Castillo al divorciarse de Cugat regresa a México y realiza una precaria carrera en la radio y el cine; Miguelito Valdés comenzó su carrera solista bajo el sello Decca. Igualmente, músicos que habían permanecido en el anonimato de la orquesta crearon sus propias agrupaciones: el flautista Ismael Morales fundó la orquesta del Hotel Torry's Inn; el pianista y arreglador Raul Soler formó una agrupación en Hollywood. Otros artistas buscaron reemplazos en los actos con Cugat como Dulcina García, cantante que logró un éxito inesperado en el Club Brazil de Los Ángeles y fue reemplazada por Elena Verdugo. Todos en mayor o menor medida, se presentaban como miembros de la orquesta de Cugat. Por ejemplo, Catalino Rolón quien fuese cantante y percusionista de Cugat promocionó a su agrupación como heredera del director catalán. Igualmente, el pianista y arreglista Norman Land se presentaba como alumno de Cugat.[193]

6.4.1 Un extraño paréntesis: las grabaciones con Decca

Bing Crosby y Xavier Cugat grabaron cuatro temas para el sello Decca en enero de 1945.[194] Los gerentes del sello discográfico consideraban que la dupla Crosby-Cugat sería un éxito, por lo cual, la compañía planeó sacar al mercado un millón de discos. Pero, si tenía un contrato con Columbia, ¿cómo pudo Cugat grabar con Decca? El músico catalán

[192] "Cugat Set for Copa, N.Y., After B'Way Capitol Date". *Variety*, 17 de enero de 1945 (Vol. 157, Nº 6, p. 40); "Cugat Set On Donning Boniface: % Deals Cooking East and West". *Variety*, 21 de marzo de 1945 (Vol. 158, Nº 2, p. 45); "Trocadero. Hollywood". *Variety*, 5 de diciembre de 1945 (Vol. 160, Nº 13, p. 48); "Copa, N.Y., Stymied By Cugat's Pic Pact". *Variety*, 23 de mayo de 1945 (Vol. 158, Nº 11, p. 55); "Literati". *Variety*, 11 de julio de 1945 (Vol. 159, Nº 5, p. 50).

[193] "Chatter. Hollywood". *Variety*, 18 de abril de 1945 (Vol. 158, Nº 6, p. 51); "Upbeat". *Variety*, 10 de octubre de 1945 (Vol. 160, Nº 5, p.46); "Obituaries. Paul Soler". *Variety*, 24 de octubre de 1945 (Vol. 160, Nº 7, p. 62); "On the Upbeat". *Variety*, 31 de octubre de 1945 (Vol. 160, Nº 8, p. 52); "Night Clubs Reviews". *Variety*, 13 de junio de 1945 (Vol. 159, Nº 1, p. 55); "Night Club Reviews. Coronel. Philly". *Variety*, 1 de mayo de 1946 (Vol. 162, Nº 8, p. 60).

[194] La sesión de grabación se realizó el viernes 26 de enero de 1945.

grabó con otro sello porque lo realizó en un plazo "muerto"; es decir, el contrato de Cugat con Columbia había vencido y el protocolo de renovación tardaría algunas semanas, tiempo suficiente para que Cugat —con la autorización verbal de Columbia— hiciese los arreglos y la grabación con Bing Crosby. Los temas grabados fueron *Siboney*, *Hasta mañana*, *Orchids in the Moonlight* y *Baia*.[195]

Los arreglos denotan el estilo de Cugat en aquel momento: acompañamiento rítmico de rumba y un tratamiento orquestal sobrio para acompañar al cantante. Todos los temas fueron interpretados por Bing Crosby en inglés. Los fonogramas denotan una diferencia substancial con las grabaciones de Columbia y RCA. El balance es proporcionado sin enmascaramiento de ningún instrumento. El gráfico 33, se muestra la plantilla que usaron los técnicos de Decca y permite apreciar lo que será el resultado final del balance de la grabación; para ello, el equipo de trabajo seguía un riguroso protocolo en cada sesión para garantizar un sonido homogéneo en las distintas producciones:

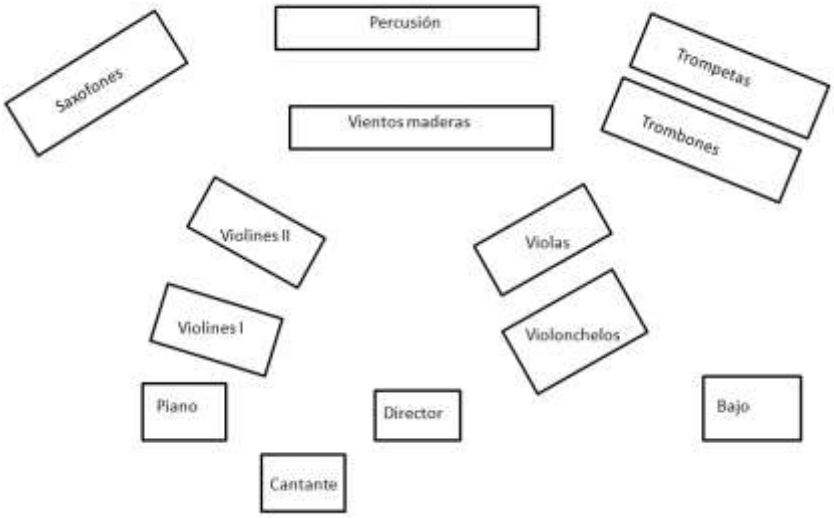


Gráfico 33. Disposición que utilizaban los técnicos de grabación de Decca (1945).[196]

La producción musical de estas grabaciones acercó a Crosby al repertorio latino. Para conseguir este resultado, Decca acudió a Cugat como líder de producciones circunscritas a lo latino. El resultado final es de alta calidad, cualquier posible error en los arreglos de Cugat está subsanado en el transcurso de la grabación por el equilibrio en el espectro de la imagen del sonido, su distribución, profundidad y estabilidad. El rango dinámico de las grabaciones de Decca es natural, no presenta ninguna falencia técnica. Las decisiones

[195] "Decca's Guarantee Of Million Discs Each On 2 Cugat. Crosby Records". *Variety*, 31 de enero de 1945. Vol. 157, Nº8, p. 27.
[196] Elaboración propia a partir de EASLEA y HESLEY, 2019.

musicales y de dirección de Cugat dentro del estudio de grabación fue cuidadosa. No en vano, todo el proceso de preproducción tardó cerca de tres meses a "espaldas" de Columbia.[197]

6.4.2 De vuelta a las producciones con Columbia (1945)

Las grabaciones de Cugat de 1945 mejoraron en sonido, variaron el estilo y ampliaron el repertorio y los cantantes. *Linda mujer* y *Tico-tico*[198] estaban relacionados con las películas *The Gay Señorita* (1945) de Arthur Dreifuss y *Holyday in México* (1946) de George Sidney. *Linda mujer* es un tema del compositor puertorriqueño Rafal Duchesne (1890 - 1986), quien se radicó en El Barrio, Harlem, en 1940.[199] En la grabación Cugat cuenta con la participación del cubano Luis del Campo, quien estuvo una breve temporada con Cugat para luego organizar su orquesta conformada exclusivamente por músicos puertorriqueños.[200] La grabación de Cugat tiene un entorno acústico preciso pero los instrumentos aparecen con mucha distancia entre ellos: la cuerda, a diferencia de grabaciones anteriores, está en segundo plano, el piano domina la capa de acompañamiento y su sonido es opaco con respecto a los demás instrumentos. El concepto del tema es una guaracha con un sonido denso a raíz de la duplicación de flautas y saxofones [0'18''- 0'29'']. A diferencia de otros arreglos grabados por Cugat, las frases son asignadas a un mismo instrumento, lo que confiere estaticidad tímbrica que permite destacar la voz del cantante mientras el coro está en segundo plano con un timbre homogéneo. El tema transmite una energía musical que no es usual en Cugat: música de baile pero que invita al reposo. Dicha sensación es producto de la instrumentación, del *tempo*[201] y del énfasis rítmico.

El *Tico-tico* fue compuesto por Zequinha de Abreu (1880-1935) y se internacionalizó después de la muerte de éste gracias a la versión de Carmen Miranda.[202]

---

[197] "Decca's Guarantee Of Million Discs Each On 2 Cugat. Crosby Records". *Variety*, 31 de enero de 1945 (Vol. 157, Nº 8, p. 27).

[198] Columbia 36780, (1945). Fuente: DACL-bid 11839. Cugat grabó cada tema en dos ocasiones más: *Linda mujer* en 1952 (Mercury MG 25120) y en 1958 (RCA Victor, LPM 1882); *Tico-tico* aparece en forma instrumental en 1958 (Columbia CL 1094) y en 1963 (Mercury, MG 20798).

[199] El tema formaba parte del repertorio habitual de Xavier Cugat desde 1943 quien la popularizó. Después fue grabado por Chico O'Farrill, Edmundo Ros y Noro Morales. Cfr. SERRANO, 2015: 245.

[200] Luis del Campo se dedicó luego al repertorio de jazz latino. Como nota curiosa, producto de un infarto cardiaco, murió en los brazos de una rubia exuberante mientras bailaba música tropical. STEARMS, 1970: 250-252.

[201] MM. 84 bpm.

[202] En la etiqueta del disco aparece como subtitulado como tema de la película *It's A Pleasure* (1945) de William A. Seiter.

En la grabación de Cugat participa la cantante estadounidense Elena Verdugo (1925-2017) quien se desempeñó como actriz y cantante en la radio, el cine y posteriormente en la televisión.[203] En el fonograma destaca la sección de cuerdas en el registro grave con la incorporación de la viola con una textura homogénea. El uso de la guitarra en el solo inicial evidencia a grandes rasgos la influencia del jazz con el uso de la escala menor pentatónica [0'16''- 0'24'']. Hay una modulación al tono de la dominante justo en la entrada de la cantante, en el repertorio de Cugat las modulaciones no existen en sus arreglos, por lo cual, este segmento es excepcional [1'08''- 1'24'']. En la entrada de la voz cambia la densidad orquestal limitada a la guitarra rítmica, el bajo y la percusión; ésta última es casi imperceptible, lo que confiere una lejanía a los instrumentos y una luz cenital sonora sobre la voz de la cantante. Que una cantante norteamericana se acercara al repertorio que cantó Carmen Miranda, lejos de ser un exabrupto fomenta un gesto de amistad dentro de las políticas de los Buenos Vecinos. El repertorio cantado en inglés no encontró problema en ser consumido en los Estados Unidos, pero sí en el contexto latinoamericano, donde las versiones en portugués fluían a través de la radio.

El *Tico tico* permite explotar el virtuosísmo de los intérpretes además de brindarle un particular color exótico al tema.[204] En este sentido, en el arreglo de Cugat se mezcla el jazz con la música latina, híbrido que ofrece homogeneidad instrumental.

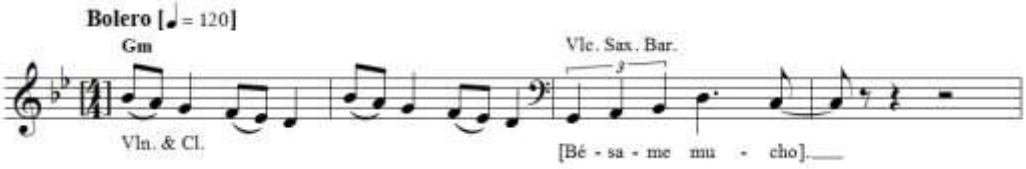
El samba se impuso en los espectáculos de cabarets, en el cine y tuvo en la producción discográfica de Cugat su espacio con 12 grabaciones de este género en Columbia. *Good, good, good* y *Toca tu samba*,[205] el primero compuesto por los estadounidenses Allan Roberts y Doris Fisher[206] e interpretado por Luis del Campo; el segundo, compuesto por los brasileños Raúl Soler y Néstor Amaral e interpretado por éste último. Ambos grabaciones estuvieron entre las más solicitadas en la radio a finales de la primavera de 1945.[207] En la grabación de Cugat hay balance en todos los instrumentos. En el acompañamiento se acentúa el tiempo débil del bajo para evocar el sonido del *surdo*, instrumento de percusión de afinación no definida que funciona como un bajo. La voz se mantiene en el registro medio, el inglés no es nativo y las "r" son duras en palabras como

[203] Verdugo interpreta el tema adaptado al inglés por Ervin Drake.
[204] El tema también fue grabado por las hermanas Andrews. Brunswick 03543, (1945).
[205] Columbia 36793, (1945). Fuente: DACL-bid 11843.
[206] Allan Roberts (1905-1966) y Doris Fisher (1915-2003) habían conformado una pareja exitosa como compositores a mediados de los años cuarenta, sus canciones fueron interpretadas por artistas como Ella Fitzgerald, Bing Crosby, las Hermanas Andrews, Billie Holiday, entre otros.
[207] *Good, good, good* llegó al sexto lugar de venta en discos. Cfr. "Music Popularity Chart". *The Billboard*. 23 de junio de 1945 (Vol. 57, N° 25, p. 23). *Good, good, good* fue grabado en la misma época por Bing Crosby y las Hermanas Andrews en Decca 23437, (1945).

everytime. Artitas de origen latino como Luis del Campo estaban obligados algunas grabaciones en inglés; en este entido, para el público brasileño la voz de un hispanohablante cantando un samba en inglés no era asimilable, ni aunque fuese parte de la política de los Buenos Vecinos, a pesar que el tema de Roberts y Fisher era éxito de ventas aspecto que Cugat no desestimó.[208] En *Toca–tu samba* el arreglo comienza con un motivo melódico que recuerda al tema *Brazil* [0'08''- 0'13'']. En la grabación canta en portugués Néstor Amaral (1913-1962), tenor ligero; pese a ello, el crítico de *The Billboard* aclara que la melodía está cantada en español.[209] La versión de Cugat mantiene el aire de samba pero con una orquestación de banda que comienza a tornarse sinfónica con la incorporación de trombones y tuba.[210]

El siguiente disco retoma el sonido de la música afrocubana con *Adiós África* y *Enlloró,*[211] y fue grabado en un estudio más grande lo que permite un tiempo largo en la reverberación, la imagen del sonido es profunda y el ambiente general es cálido. A partir de estas grabaciones la orquesta de Cugat tiene otro sonido: es una agrupación densa, con la incorporación de instrumentos graves y del vibráfono. Coincide esto con cambios en la tecnología de la grabación: microfonía, mesa de grabación, disposición escénica de los intrumentistas para ser grabados, etc. El resultado general de la producción se enfoca en el ritmo afrocubano adaptado al gusto americano, aspecto que quedó en *Enlloró* de Obdulio Morales y Julio Blanco. El arreglo está dividido en dos secciones: la primera [0'00'' – 1'58''] es un ostinato rítmico en donde la aparición de la orquesta está limitada al registro grave de los vientos metal con la trompeta con sordina de *wah-wah*; aunque, ésto último es novedoso porque no había aparecido con anterioridad en las grabaciones; aparece la firma sónica Cugat [0'10'']. La segunda parte [1'59''- 3'24''] es de *tempo* rápido, combina el aire de rumba con los giros melódicos de la trompeta que evocan el sonido dixieland. La armonía se complejiza a través de la modificación de los acordes de séptima con una misma raíz, ejemplo: La menor, La menor con séptima, La menor con séptima y quinta disminutoda, La con sexta.

[208] Desconcierta la mezcla de samba cantada en inglés por un latino; sin embargo, para la época otras artistas también jugaron con esa posibilidad como el caso de Ninón Sevilla, quien en la película *Aventurera* tenía un número cantando en portugués. El estereotipo de Carmen Miranda se había consolidado.
[209] ORENDEKER, M.H. "Record Reviews". *The Billboard*, 19 de mayo de 1945 (Vol. 57, N° 20, p. 66).
[210] Cugat grabó sambas desde el inicio de su carrera. Además, con Carmen Miranda hizo una pareja cinematrográfica con aceptación en el público; por ello hubo rumores de una gira Cugat-Miranda a inicios de 1946 en México. Sin embargo, la gira en cuestión nunca se dio. Cfr. "Seek Cugat, Miranda for Mex. City Personals". *Variety*, 19 de septiembre de 1945 (Vol. 160, Nº 2, p. 20).
[211] Columbia 36808, (1945). Fuente: DACL-bid 11799.

El contraste y la versatilidad como sello de las producciones con Columbia se aprecian en *Say it over again*[212] y *Chupa-chupa*.[213] El tema *Bésame mucho* de Consuelo Velásquez se había convertido en un éxito en América Latina y en los Estados Unidos, por lo cual, el arreglo grabado por Cugat posee segmentos de esta canción que coincide con la melodía de Velásquez. En la segunda frase aparece una línea de cita melódica de *Bésame mucho*, que se ha colocado el texto entre corchetes como referencia (Ej. Mus.68).

Ejemplo musical 68. Tema de *Say It Over Again* (1945) [0'19'' – 0'27''].[214]

En el gráfico 34 se presenta el espectrograma de *Say It Over*. Nótese que el eje vertical muestra una reverberación estratificada, se grabó en un espacio amplio y los instrumentos están definidos en su espacialidad expresados en cada una de las líneas horizontales de tonos oscuros. El el gráfico se muestra como destacan en la grabación las frecuencias medias y agudas, por el contrario, las frecuencias graves son débiles y no se perciben en los *tutti* orquestales.

[212] Traducido al inglés *Para que sufras* de Osvaldo Farrés.
[213] Columbia 36818, (1945). Fuente: DACL-bid 11862.
[214] Transcripción: elaboración propia. Fuente: DACL-bid 11862.

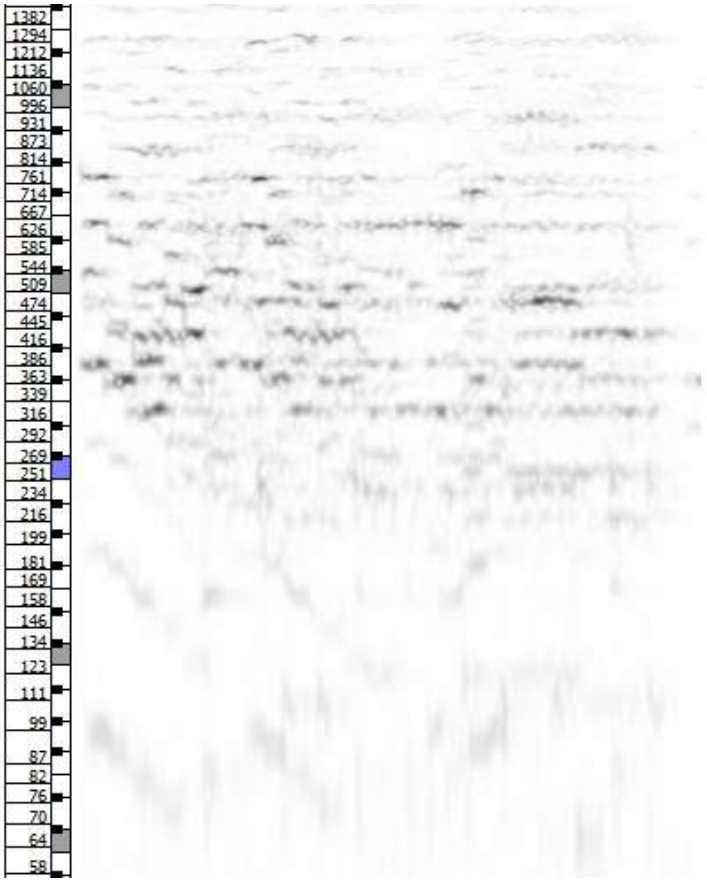


Gráfico 34. Espectrograma de *Say It Over* (1945) [2'50'' – 3'00''].[215]

En *Chupa-chupa*, el mismo acorde repetido a lo largo de la sección genera estabilidad, la orquestación es ligera y se incrementa de manera gradual otorgando variedad a la sección. Valdés canta en el registro medio y grave. En la última sección [2'02''- 2'40''] el cantante improvisa con *latin scat*, y utiliza la risa para conformar un imaginario de diversión y sarcasmo. El concepto del tema sale de la línea comercial que había trabajado Cugat: a diferencia de las otras congas en que el *tempo* se mantiene con vitalidad desde el inicio y hasta el fin, en *Chupa-chupa* no hay energía musical al inicio, por el contrario, inicia con incertidumbre y oscuridad, y además la parte bailable es muy corta —un minuto— con poca vitalidad rítmica.

6.4.3 American Rhumba

Un día Nueva York amaneció desbordada de trópico, músicos latinos, estadounidenses y afroamericanos tocaban rumbas por doquier. Leonard Green y Jack Robbins idearon el nuevo negocio: una ciudad con rumba las venticuatro horas. Los organizadores pagaban

[215] Elaboración propia a partir del software *Sonic Visualiser*. Fuente: DACL-bid 11862.

a cada músico 125 dólares semanales, precio que no estaba mal para un músico amateur, si se considera que Cugat pagaba a sus músicos 100 dólares diarios.[216] Desde que la rumba se incorporó como medio de expresión corporal y musical dentro de la sociedad estadounidense, los productores de los sellos discográficos domesticaron el estilo para controlar el mercado.[217] Cugat comenzó a grabar rumbas con un marcado acento estadounidense, la orquesta pasó de un pequeño ensamble instrumental al formato de las grandes bandas, los arreglos dejaron la sencillez armónica y se complejizó la armonía con los elementos tradicionales de la música popular.[218]

En *No Can Do* y *You Forgotcha Guitar*[219] ambos temas fueron interpretados por Leah Ray,[220] la no era la más adecuada para los géneros latinos; sin embargo, recuerda a la voz oscura de Castillo con predominio del registro medio, grave y vibrato al final de las frases. A pesar de ello, el concepto del tema y el arreglo se adapta al estilo de Ray: música tropical intérpretada con un inglés nativo.

Las producciones de estos temas iban dirigidos al mercado estadounidense. El esterotipo de la voz latina fue un constructo comercial, que se dio a lo largo de los años treinta y coincidió con el establecimiento de intérpretes excepcionales y míticos como Miguelito Valdés, Lina Romay y Tito Rodríguez, sus cualidades vocales se adaptaban y destacaban dentro del género y la instrumentación; comparar a Ray con estos cantantes sería descabellado, entre otras cosas porque el estilo del arreglo está revestido de las texturas de las grandes orquestas de jazz de los años cuarenta.

6.4.4 Sesión Cugat y Sinatra

A raíz del *boom* de lo latino, desde 1942 Columbia negociaba con RCA Victor la producción de un trabajo que uniera a Frank Sinatra y Xavier Cugat.[221] El punto de discusión radicaba en que Cugat, Benny Goodman y Sinatra grabarían una serie de temas

[216] "Easier to Sell Rhumba Bands In N.Y. Cafes". *Variety*, 24 de marzo de 1948 (Vol. 170, Nº 3, p. 48).
[217] El termino lo señala Negus para indicar que los productores musicales "domestican" géneros desconocidos. Si bien la referencia de Negus es extemporánea a la cronología del presente trabajo, la analogía funciona en el caso de la música tropical. La rumba, que en los años treinta era desconocida para los productores, será transformada en distintas propuestas entre las cuales aparecerán la conga, el mambo y el chachachá. Cfr. NEGUS, 2005: 13-24.
[218] Hay aspectos destacables como en los temas de *Jungle Drums* o su *Nocturnal*.
[219] Columbia 36836, (1945). Fuente: DACL-bid 11846.
[220] Lea Ray Hubbard Werblin (1915-1999) ingresó a las grandes bandas de la mano de la orquesta de Phill Harris quien era su tío. También hizo carrera en el ámbito cinematográfico entre los años treinta y cuarenta. Grabó para Columbia, Victor y Decca. "Possession low-pitched pipes, and displaying no warmth or appreciable quality in her masculine throating, she never gets any grip on the listener". ORODENKER, M.H. "Record Reviews". *The Billboard*, 22 de septiembre de 1945 (Vol. 57, N° 37, p. 85).
[221] "Col., Victor May Pull Spivak Swap". *Variety*, 24 de noviembre de 1943 (Vol. 152, N° 11, p. 49).

cuyos derechos eran de la Victor y no podían ser grabados de nuevo.[222] Pese a ello, el martes 24 de mayo de 1945, en los estudios de Columbia en Nueva York, hubo una sesión de cuatro horas y media de Sinatra y Cugat donde se grabó *My Shawl* y *Star in yours eyes*.[223] Gracias a la trascendencia posterior de Sinatra, hay un registro detallado de la instrumentación: dos trompetas, un trombón, un corno inglés, ensamble de saxofones, doce violines, dos violas, dos violoncellos, un contrabajo, un piano, dos percusionistas y una marimba; el arreglo fue realizado según los archivos de Columbia por el mismo Xavier Cugat.[224]

En los años cuarenta Sinatra gozó de estima dentro del estudio de grabación por técnicos y músicos: analizaba y reelaboraba los arreglos antes y durante el proceso de grabación, así como se involucraba en el trabajo técnico. Sinatra comenzó como cantante de la orquesta de Harry James y desde el inicio se interesó en conocer el proceso de la producción del fonograma. Tenía curiosidad por los avances tecnológicos de la grabación y desde sus primeras producciones fue muy acucioso en lo que respecta a la selección del repertorio, tonalidad, arreglistas, músicos de sesión, técnicos de grabación y micrófonos. Sinatra grabó una gran cantidad de estilos y el sonido de cada fonograma encierra un sello particular que lo hace inconfundible.[225] Cugat repitió con Sinatra la experiencia con Crosby pero con resultados desiguales.[226]

Las cualidades vocales de Sinatra eran extraordinarias: además de desarrollar la caja toráxica para contener más aire y realizar frases largas, su tesitura alcanzaba un poco más de dos octavas; en este sentido, controlaba el timbre de su voz homogenizándolo en cualquiera de las distintas tesituras. Sinatra cuidó como ningún otro cantante de su época la emisión del sonido y la correcta pronunciación de las palabras, a pesar de ser de New Jersey su acento regional es imperceptible en las grabaciones.[227]

Granata fue productor musical en las últimas grabaciones de Sinatra, así mismo, su texto producto de una tesis doctoral es un documento valioso para conocer a profundidad la obra discográfica de Sinatra. Si bien, no ahonda en el producto Cugat-Sinatra indica que ese día también se grabó *How Long Will It Last* de Max Lief y Joseph

[222] "SPIVAK'S Balk At Disc Swap Held Key to Snag On Victor-Columbia Deal". *Variety*, 12 de enero de 1944 (Vol. 153, N° 5, p. 49).
[223] Columbia 36842, (1945). Fuente: DACL-bid 11849.
[224] NASCIMENTO SILVA, 2000: 93-94.
[225] Para un estudio a profundidad de la obra discográfica de Frank Sinatra a nivel de producción musical consúltese: GRANATA, 2003.
[226] "SINATRA'S 4 Sides With Cugat for Columbia". *Variety*, 4 de abril de 1945 (Vol. 158, Nº 4, p. 47).
[227] GRANATA, 2003: 49-50.

Meyer. Esta grabación no salió al mercado y, de hecho, es una de las grabaciones más cotizada por los coleccionistas. La orquesta está desafinada y los músicos desarticulados, fue realizada en una sola toma, el arreglo se hizo *in situ*: "la sesión terminó y la canción cayó en el olvido. Al disco máster no se le asignó ningún número, ni tampoco se escribió ningún título en la etiqueta, por lo que permaneció escondido en los archivos de Columbia hasta 1993".[228]

Grafico 35. Xavier Cugat y Frank Sinatra (1945).[229]

Star In Your Eyes fue grabado en dos tomas, la primera con una duración de 2'45'' y la segunda de 3'15''; como era la particularidad en Cugat, fue la primera la que se comercializó. Por su parte, *My Shawl* salió en una sola toma.[230] Hay autores que consideran que la primera grabación de Sinatra fue con Xavier Cugat, si bien dicho dato contribuiría a la presente investigación, la realidad es que, bajo el rigor académico tal aseveración es falsa. Existen grabaciones de 1939 realizadas por Sinatra y la orquesta de Harry James que aparecieron con Columbia y Decca. En los años cuarenta cantó con la

[228] Granata tuvo acceso a ella a través de la revisión de las matrices de grabación de los estudios Columbia. En GRANATA, 2003: 120-121.
[229] PIÑERO, 2016. Consulta: marzo 22, 2018.
[230] NASCIMENTO SILVA, 2000: 9-24.

orquesta de Tommy Dorsey.[231] Cuando Cugat grabó con Sinatra, ambos eran estrellas de Hollywood y pertenecían al imaginario de la cultura popular norteamericana. Que Frank Sinatra se haya acercado al repertorio de lo tropical no es descabellado, ya que desde 1939 el cantante grabó una gran variedad de géneros. Además, entre 1945 y 1946 Sinatra y Cugat se presentaban juntos en Los Ángeles; de hecho, Sinatra llegó a expresar que los temas grabados sonaban mejor en vivo.[232] A diferencia del trabajo con Valdés y Romay, Cugat trabajó con un Sinatra quien era conocido en la radio, el cine y la producción discográfica.

Ambas grabaciones tienen un tiempo de reverberación largo con un color natural. Hay equilibrio en todas las partes instrumentales y destacan la calidez de la marimba y de los metales. Los arreglos están cuidados, llenos de contramelodías que generan interés en el escucha, por lo cual, siguiendo lo que indica Granata en su texto, es probable que el arreglo fuese corregido por Sinatra antes de la grabación definitiva. Ambos arreglos muestran un tratamiento orquestal maduro que permite que se luzca la voz del cantante. En *My Shawl* se aprecia la densidad de la cuerda en el tema de la introducción, la melodía es doblada al unísono por violines, viola y violoncello generando un sonido denso que contrasta con la voz de Sinatra al estar en el homónimo mayor de la tonalidad (Ej. Mus. 69).

Ejemplo musical 69. Tema de *My Shawl* (1945) [0'11'' – 0'30''].[233]

La voz de Sinatra es la misma que lo caracterizó en toda su carrera, voz oscura con mucho vibrato, en especial en las notas largas. *My Shawl* es una composición de Xavier Cugat con texto en inglés de Stanley Adams. La grabación de Sinatra termina con la firma sónica del músico catalán.

Cugat y Sinatra fueron contratados por Frank Palambo propietario del cabaret Philly de Filadelfia para la Convención Nacional del Partido Republicano en campaña para la presidencia de Alben W. Barkley. Se creía que la música del dueto "suavizaba los

[231] Ibíd.
[232] Cfr. LEIGH, 2015: 73-74.
[233] Transcripción: elaboración propia. Fuente: DACL-bid 11849.

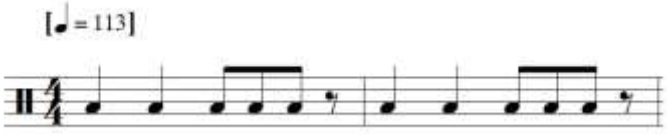
nervios de los delegados". La elección presidencial la ganó el Partido Demócrata con Harry S. Truman. [234]

6.4.5 *Rhumbas with Cugat*

El siguiente álbum fue una colección de rumbas con características particulares. La grabación de *Begin the Beguine* de 1945[235] es el mismo arreglo de 1935,[236] las diferencias radican en el cambio de sonido producto del avance tecnológico de la grabación. En la versión de 1935 hay momentos difusos entre los instrumentos, la sección de cuerdas es débil, sin refuerzo en el registro grave; a pesar de ello, la interpretación es cálida y movida. La versión de 1945 cuenta con brillo y refuerzo armónico en el registro medio y en el grave. Para este momento, Cugat posee una orquesta con ensamble de cuerdas completo. En ambas versiones Cugat utilizó el recurso de la trompeta con sordina, en la segunda versión aparecen contracantos en los vientos y el piano. Es una versión con una energía diferente, hay preocupación por el contraste entre los instrumentos y al mismo tiempo por el equilibrio entre todas las partes. Después de la grabación de Cugat en 1936 de *Para Vigo me voy*,[237] el tema apareció en discos de estrellas de la canción estadounidense como las Hermanas Andrews, The Mille Brothers y Glenn Miller con Marion Hutton. En la versión de 1936 Columbia etiquetó el género como "conga", para 1945 lo cambia a "rumba" el cual es un nuevo arreglo con un *tempo* vivo que mezcla timbres y contracantos.

La golondrina y *Estrellita* habían sido grabadas previamente por Cugat a finales de los años treinta. A diferencia de estas versiones, las grabadas en 1945 tiene un *tempo* lento y el uso de la firma sónica de *Begin the Beguine*. *La golondrina* de 1945 es una guaracha estilizada por el uso de los violines, saxo alto y la marimba. Por otra parte, *Estrellita* tiene al inicio de la grabación el uso del vibráfono, instrumento que se había incorporado en la música de las grandes bandas con intérpretes como Lionel Hampton. En *Aquellos ojos verdes*[238] la capa melódica es otorgada a la cuerda y destaca el tratamiento a dos voces entre violines, violas y violoncellos [0'15''- 0'49'']. En el arreglo

[234] "Click Gets Sinatra, Cugat To 'Soothe' Republicans". *Variety*, 24 de abril de 1948 (Vol. 170, Nº 7, p. 51).
[235] Columbia 36850 Set C-110, (1945). Fuente: DACL-bid 11850.
[236] Victor 25133, (1935). En BDH-DS/347/17.
[237] Victor 25237, (1936). En BDH-DS/347/20.
[238] Columbia 36852 Set C-110, (1945). Fuente: DACL-bid 11852.

se aprecia el germen del ritmo de chachachá que causará furor en los años cincuenta (Ej. Mus. 70).

Ejemplo musical 70. Acompañamiento rítmico de chachachá de *Aquellos ojos verdes* (1945) [1'24'' – 1'38''].[239]

Cugat había grabado para Victor en 1940 *Aquellos ojos verdes*,[240] la versión de 1945 es diferente en densidad orquestal y en reverberación, ambas versiones tienen *tempi* lentos; asimismo, la sección rápida que aparece en la versión de la Victor es eliminada en la versión de Columbia. En *Bésame mucho* se aprecia la transición del sonido de gran banda al de orquesta sinfónica en instrumentación y espacialidad sónica en el fonograma. De manera curiosa, el segmento rápido que había sido eliminado en *Aquellos ojos verdes* de 1940, la colocó Cugat en la versión de *Bésame mucho* de 1945; literalmente un *cut & paste*; este recurso era costumbre en Cugat y se distingue con claridad en las grabaciones de beguine de 1944.

Cielito lindo y *La paloma*,[241] a diferencia de las anteriores rumbas cuentan con la participación de las Hermanas Boyd.[242] Las trillizas cantan en español, la textura del arreglo vocal es homofónico, el color de sus voces es oscuro y destaca el registro grave de Mildred Stuart. *La paloma* de Sebastián Yradier es un arreglo diferente a la versión que grabó Cugat en 1938. Esta vez Cugat juega con largos contracantos en la cuerda. La localización de las voces de las hermanas Boyd, además de estar en un primer plano, poseen profundidad fenómeno que se atribuye a la voz grave de las cantantes.

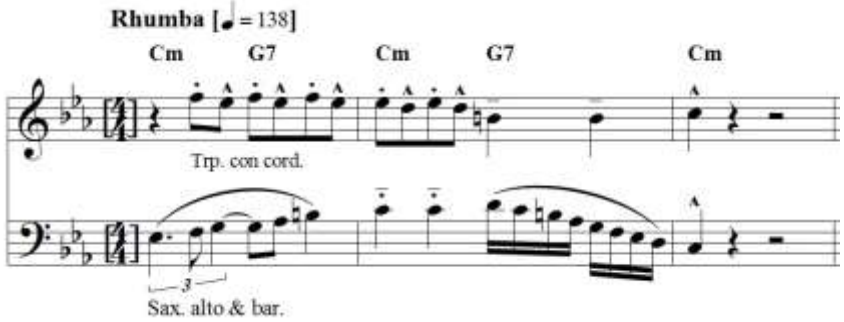
Esta producción, a diferencia de otras rumbas de carácter frenético, los arreglos están pensados en función de una apreciación musical en vez de un uso para el baile; la interpretación es de pulso lento lo que permite categorizarla de "rumbas suaves". Tanto cuido en la orquestación y en los detalles hacen que se aprecien como una colección de

[239] Transcripción: elaboración propia.
[240] Victor 26794, (1940). En BDH-DS/683/96.
[241] Columbia 36853 Set C-110, (1945). Fuente: DACL-bid 11853.
[242] Nacidas en 1921 en Panamá las hermanas son: Edith Bolling (+1996), Elena Rolfe (+2001) y Mildred Stuart (+2011); descendientes del presidente Woodrow Wilson, después de su debut discográfico con Cugat, cambiaron su nombre artístico a Las trillizas del rubio, en clara alusión a su cabello.

arreglos preciosistas. Asimismo, estos discos poseen un acento de foxtrot y se aleja de la rumba. En este grupo de grabaciones se aprecia con arte la *American Rhumba*.

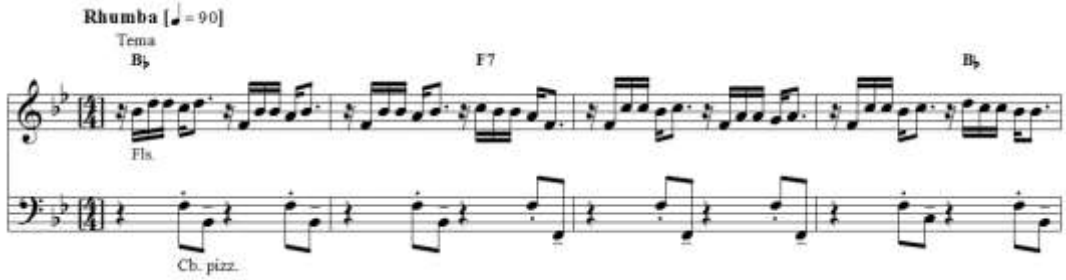
6.4.6 Rumba instrumental como precursora del mambo

El siguiente disco tiene dos temas instrumentales compuestos por Noro Morales y que conforman parte de la banda sonora de *Holiday in México* (1946): *Oye negra* y *Walter Winchell Rhumba*.[243] En los arreglos se observa el germen de lo que será el mambo dentro de diez años: una rumba instrumental con ostinatos rítmicos y orquestación amplia.[244] En la grabación de *Oye negra* destaca la complejidad rítmica entre trompetas y saxofones, La orquestación es densa y característica del estilo de Cugat en esta época con Hollywood (Ej. Mus. 71).



Ejemplo musical 71. Trompetas y saxofones en *Oye negra* (1945) [1'09''- 1'11''].[245]

Hay uso de la modulación desviativa en dos momentos lo que hace que hasta ahora sea la primera vez que aparece tan a menudo este procedimiento: hacia Sol que vuelve a Do menor [1'39''-1'46'' y 2'18''- 2'22''].[246] La versión de Cugat de *Walter Winchell Rhumba* es un foxtrot con acompañamiento de rumba, una larga melodía ejecutada por un mismo instrumento hasta terminar la frase y un *tempo cantábile* y *con moto* (Ej. Mus. 72).

[243] Columbia 36902, (1945). Fuente: DACL-bid 11858.
[244] LÓPEZ CANO, 2009.
[245] Transcripción: elaboración propia. Fuente: DACL-bid 11858.
[246] Por modulación desviativa se entiende el uso de dominantes secundarias en un pasaje determinado. La relación de dominante y tónica señala una nueva tonalidad, pero no concluye en una modulación de manera determinada. Cfr. LAREZ, 2010: 81-84.

Ejemplo musical 72. Tema de *Walter Winchell Rhumba* (1945) [0'13''- 0'23''].[247]

Tierra va temblá y *Rumba rumba*[248] fue el último disco del catálogo de la Columbia para 1945. *Tierra va temblá* es del compositor cubano Mariano Mercerón (1907 - 1975), intérprete del saxofón, director de banda y compositor; quien se traslada a México en donde destaca su estilo de mezclar elementos de jazz con ritmos afrocubanos.[249] En la grabación de Cugat las voces de las trillizas Boyd poseen un exagerado vibrato y un arreglo que emula la textura de las grandes bandas, el concepto del mismo consiste en mezclar lo afrocubano con patrones melódicos del jazz [0'40''- 0'42'']. A diferencia de grabaciones anteriores, Cugat prescinde de la cuerda. La voz de Luis del Campo es potente y se desenvuelve en el registro agudo con potencia y brillo. Igualmente, como atributo del estilo afro, al final de la sección hace gala del *latin scat* y termina su participación con un *recitativo* que emula el canto del negro. Estéticamente, la presencia de las trillizas Boyd le otorga a la producción un aire de misterio y exotismo. Orendenker considera que el inicio de este tema produce un "hermoso efecto coral".[250] Sin embargo, Cugat juega con el concepto de los Buenos Vecinos en la mezcla de cantantes latinos y estadounidenses que tan buenos resultados le dio durante la guerra. *Rumba rumba*, compuesto por José Pafuny y Juliano Castro Valencia, está construido sobre el arreglo de *Bim bam bum* de Noro Morales. Al igual que en *Tierra va temblá* la participación de la sección de cuerdas es casi nula. El hecho que estas grabaciones tenga poca participación de la cuerda hace que la sonoridad de la orquesta sea más depurada al estilo de las bandas estadounidenses.[251]

En 1945 terminó la Segunda Guerra Mundial, el mundo del espectáculo que se había dirigido hacia la autoestima de las tropas y los civiles estadounidenses se enfocará

[247] Transcripción: elaboración propia. Fuente: DACL-bid 11858.
[248] Columbia 36953, (1946). Fuente: DACL-bid 11860.
[249] Cfr. LEDÓN SÁNCHEZ, 2003: 99; TREJO, 1993: 91.
[250] En inglés: "beautiful choral effects produced by the Boyd Triplets". En ORENDENKER, M. H. "Record Reviews". *The Billboard*, 6 de abril de 1946 (Vol. 58, N° 14, p. 113).
[251] AUSTERLITZ, 1998; KENNEY, 1999.

a partir de ahora en la producción con fines de entretenimiento, no de propaganda. La industria discográfica aprovechará los artilugios tecnológicos para la caza de submarinos para ser utilizados en los procesos de grabación. Xavier Cugat realizó una intensa actividad cinematográfica y se divorciará de su segunda esposa, Carmen Castillo, quien había sido pieza esencial al inicio de su carrera discográfica. El divorcio fue peleado porque Castillo se quedará con casi la mitad de los bienes y de las ganancias del músico catalán, además de obligarle a mantener el estilo de vida al que la había acostumbrado. A inicios de octubre Cugat renovó su contrato por cinco años más con Columbia.[252]

6.5 Primeras grabaciones de postguerra (1946)

En el primer trimestre de 1946 Xavier Cugat se presentó en el Teatro Capitol de Nueva York en el espectáculo de Harvey Stone y Ziegfeld Follies, el cual generaba ganacias semanales por encima de los noventa mil dólares. Asimismo, continuó promoviendo la carrera de artistas, especialmente mujeres, como fue el caso de Betty Reilly (1918-1982) quien cantó junto a Machito y Guy Lombardo. Además, Cugat adaptó su espectáculo *Casa Cugat* a la radio que era retransmitido a 90 estaciones radiales en los Estados Unidos y América Latina.[253]

A pesar de la popularidad, 1946 no fue a nivel discográfico el año más productivo, pero sí a nivel financiero gracias a las presentaciones en vivo junto a las bandas de Harry James y Guy Lombardo. Cugat daba el toque tropical al espectáculo con cuatro cantantes mujeres, tres rubias y una morena. En escena eran treinta y dos personas entre músicos y bailarines; el espectáculo de cincuenta minutos de duración fue un hito dentro del mundo del espectáculo de la época que redundó en una gira por México, Lima, Santiago de Chile, Buenos Aires, Rio de Janeiro y La Habana.[254]

---

[252] "Xavier Cugat Sued For Separate Maintenance". *Variety*, 2 de enero de 1946 (Vol. 161, Nº 4, p.31); "Kyser, Cugat Renewed by Columbia Records". *Variety*, 3 de octubre de 1945 (Vol. 160, Nº 4, p. 53).

[253] "Capitol Spins Toward Record With 91G for 6 Days". *The Billboard*, 6 de abril de 1946 (Vol. 58, N° 14, p.47); en la radio se presentó con Nita Rosa, Puppy del Campo, Carmen Castillo y Don Rodney y el *Camel Chorus* de doce personas. Temas como *A gozar*, *Begin the Beguine*, *Brazil* y *Carnaval de oriente* eran los más solicitados por el público. "Transcription Reviews. Casa Cugat". *Variety*, 2 de enero de 1946 (Vol. 161, Nº 4, p. 24); "Cugie's Casa Cugat Ideas". *Variety*, 4 de diciembre de 1946 (Vol. 164, N° 13, p. 1).

[254] Véase en *Variety*: "T. Dorsey, Cugat, Lombardo Get Coca-Cola Eye", 6 de marzo de 1946 (Vol. 161, Nº 13, p. 53); "Coke's 3-Band Parley Ready to Tee April 1", 13 de marzo de 1946 (Vol. 162, Nº 1, p. 26); "Coca-Cola Contract Restrictions Hold Up Harry James Dates", 15 de marzo de 1946 (Vol. 162, Nº 10, p. 53); "Bands to Hold Spotlight As Recruit Lare", 3 de julio de 1946 (Vol. 163, Nº 4, p. 23); "House Reviews. Capitol, N.Y.", 27 de marzo de 1946 (Vol. 162, Nº 3, p. 28); "Cugie Rep to Feel Out S.A. On Proposed Tour", 6 de marzo de 1946 (Vol. 161, Nº 13, p. 53); "Chatter. Havana", 6 de marzo de 1946 (Vol. 161, Nº 13, p. 63).

Chiquita Banana y *South America, Take it Away*[255] fue el primer disco de Cugat con Columbia en 1946, ambos arreglos en género de rumba interpretados en inglés por Buddy Clarck.[256] El crítico de *The Billboard* consideraba que la voz de Clarck era romántica y galante para el estilo de música hacia con Cugat.[257] *Chiquita banana* pertenece a un comercial que induce al consumo de la banana y la palabra "chiquita" hace referencia a la marca: *Chiquita Brands International*, compañía que se dedica a la comercialización de diversos productos tropicales, especialmente el banano desde 1870. Es un claro síntoma de que los tiempos han cambiado. Ya no se lucha por librar al mundo del nazismo: ahora las fuerzas de la industria cultural se decantan por vender y entretener.[258] La grabación de Cugat está en función de acompañar a la voz de Clarck con la presencia del trombón y la tuba en los vientos que se aprecian en los interludios instrumentales.

La onda expansiva de lo latino no se acabó con la guerra. Es así como el tema *South America, Take it Away* se convirtió en uno de los temas más sonados de 1946. La composición de Harold Rome (1908 - 1993) alcanzó popularidad a través del musical de Broadway *Call Me Mister* que tuvo ochocientas funciones seguidas. El tema se prestaba para la apropiación y explotación comercial de Cugat quien hizo una versión de rumba que inicia con un *recitativo* en el que Buddy Clarck evoca a *Babalú Ayé,* en referencia a Valdés y Desi Arnaz quienes tenían un espectáculo con el mismo nombre en Los Ángeles. La versión de Cugat es una rumba suave en la cual Clarck es acompañado por un coro femenino.

Una vez más, Cugat y el sello Columbia mantienen el espíritu de los Buenos Vecinos para generar un producto. La rumba americana se ha adaptado al mercado en los textos y estilo musical para la audiencia estadounidense, con el cantante de origen norteamericano o por lo menos con una pronunciación limpia y alejada de acento latino. Es la epifanía cantante como protagonista.

[255] Columbia 37051, (1946). Fuente: DACL-bid 11863.
[256] Este disco fue reseñado por el crítico Barry Gray como uno de los mejores del año 1946. En: GRAY, Barry. "Recommended Records (For Jocks and Jukes)". *Variety*, 24 de julio de 1946 (Vol. 163, Nº 7, p. 50).
[257] ORENDENKER, M. H. "Record Reviews". *The Billboard*, 20 de julio de 1946 (Vol. 58, N° 29, p. 32).
[258] El tema fue grabado también por las orquestas de Gene Krupa, Edmundo Ros y Bud Freeman.

Gráfico 36. Publicidad de Columbia Records (1946). Harry James y Xavier Cugat.[259]

Dinah Shore se hizo famosa a partir de las grabaciones con Cugat,[260] por lo cual, a modo de agradecimiento, Shore volvió a grabar con el músico catalán. *I'll Never Love Again*[261] es el nombre en inglés del tema *La borrachita* de Ignacio Fernández Esperón (1894 - 1968), compositor que, a pesar de pasar a la historia de la música popular, fue alumno en París de Edgar Varése y fundador de la Sociedad de Compositores de México.[262] La grabación de Cugat posee densidad en la cuerda, aspecto que había desaparecido en anteriores grabaciones. El texto de Shore es inteligible en inglés, pero en la segunda parte cantada en español con un resultado nada feliz el texto se hace incomprensible, lo que denota que el tema no fue pensado para la audiencia hispanohablante. Pese a ello, el crítico de *The Billboard* considera que es una buena interpretación de una "canción de

[259] "GOING Great Guns". *The Billboard*, 28 de septiembre de 1946 (Vol. 58. N° 39, p. 29).
[260] Véase capítulo 4 del presente trabajo.
[261] Columbia 37090, (1946). Fuente: DACL-bid 11865.
[262] TUMPAK, 2008.

cuna" pero con matices latinoamericanos.[263] *You, so it's you* aparecía en la película *Holiday in Mexico.* El tema está en un registro muy grave para Shore por lo cual canta con un vibrato pronunciado en las notas largas y graves al final de cada frase. El concepto del tema es una balada reseñada como "Modern Bolero" para vender el género dentro del mercado norteamericano. Se repiten los elementos de la música de Cugat como la marimba, el redoble de congas, el uso de la clave, el bajo sincopado y la trompeta con sordina, todos elementos colocados en función de explotar lo exótico.

El siguiente disco tiene los temas *Yo te amo mucho and that's that* y *La ola marina*.[264] El tema *Yo te amo mucho…*, había formado parte de la película *Holiday in Mexico* en donde la parte cantada era realizada por Cugat. En la grabación para Columbia, la parte vocal fue hecha por Puppy del Campo. Aquí la grabación presenta arreglos de rumba, y destacan las frecuencias de los bajos y la profundidad general de los instrumentos. La instrumentación es menos densa que en la versión cinematográfica y hay una modulación a la dominante antes de la entrada del cantante. La voz de Puppy del Campo es de nasalidad compensatoria —resonancia faringo-laríngeo, ligera tensión muscular y con proyeccion del sonido—, canta en inglés con marcado acento latino. En esta ocasión, la idea del cantante de origen latino está conforme al imaginario de la película: vacaciones en un país con clima tropical. Se mezclan palabras en inglés y español, lo que invita una vez más a establecer los lazos de solidaridad con los Buenos Vecinos. Si bien el tema aparece reseñado como rumba, se ha de destacar que se aproxima al ritmo de la conga con los acentos en el último tiempo, así como el cierre del tema con *fade out.*

La ola marina es una guaracha del cubano Virgilio González Solar. En la grabación destacan las frecuencias agudas del piano y la ausencia de cuerdas; asimismo, en el entorno acústico se aprecia un tiempo de reverberación distinto entre la orquesta y la voz del solista. El arreglo está pensado para banda de vientos, lo que evoca al sonido hollywoodense en las grabaciones de Cugat. Sin embargo, la orquestación amalgama la sonoridad de las grandes bandas con la música latina. El tema era parte del repertorio de la orquesta de Cugat desde mediados de 1945. El último trimestre de 1946 lo pasó en

[263] ORENDENKER, M. H. "Record Reviews". *The Billboard*, 19 de octubre de 1946 (Vol. 58, N° 42, p. 29).
[264] Columbia 37163, (1946). Fuente: DACL-bid 11868.

Hollywood con un público diverso entre el auditorio de la Orquesta Filarmónica de los Ángeles y el Club Ciro's.[265]

Xavier Cugat era español y durante sus trece años de carrera discográfica había grabado música de América Latina con hibridaciones que sirviesen al consumo de la música popular dentro de Estados Unidos, pero el repertorio español no había estado presente. Esto cambió a finales de 1946 cuando aparece un disco con dos pasodobles: *Touradas in Madrid* y *Morena.*[266] El pasodoble, pese a su popularidad en España y América Latina, no alcanzó éxito dentro del circuito comercial de los Estados Unidos. Como género se había establecido desde finales del siglo XIX en el repertorio de banda cívico militar en casi todo el continente americano, de hecho, era muy raro que alguno de estos ensambles no poseyese por lo menos una o dos piezas de este género. Existe un amplio repertorio a nivel instrumental de pasodobles que lo haría accesible a la audiencia americana, pese a ello, la música es muy rápida para ser bailada.[267] Lo fascinante de *Touradas in Madrid* es su origen: compuesta por los músicos brasileños Joao de Barro y Alberto Ribeiro, se popularizó en los carnavales de Río de Janeiro en el año de 1938, como producto fonográfico el tema se internacionalizó en las versiones de Carmen Miranda, Dinah Shore y Xavier Cugat.[268] A diferencia de *Touradas in Madrid* cuya autoría pertenecía a brasileños, *Morena* fue compuesto por los españoles Carlos Castellano y Alfonso Jofre de Villegas en 1939, un año después de *Touradas.* En la grabación la cantante es "La Valiente". Fue difícil identificar a esta intérprete, pues no aparece reseñada en otro disco de Cugat ni tampoco en el material bibliográfico o hemerográfico revisado. La voz es equilibrada —combinación de los tres principales focos de resonancia: laríngeo, oral y nasal—, con impostación, contralto y origen español. Después de muchas pesquisas se descubrió que era Antonia Moreno Valiente, nacida en Sevilla, España en 1930, quien grabó este disco siendo menor de edad —16 años—, razón por la cual, la casa disquera solo colocó el nombre artístico. Fue conocida como Antoñita Moreno intérprete de saetas quien realizó una carrera discográfica y cinematográfica en la España de los años cincuenta.[269]

[265] Hasta esta fecha el manager de Cugat había sido Bob Diamond quien estuvo quince años al lado del músico catalán. Cfr. "Vaudeville Reviews" *The Billboard*, 30 de marzo de 1946 (Vol. 58, N° 13, p. 46); "Music… As Written". *The Billboard*, 9 de noviembre de 1946 (Vol. 58, N° 45, p. 20); "Music… As Written". *The Billboard*, 7 de diciembre de 1946 (Vol. 58, N° 49, p.18).
[266] Columbia 37198, (1946). Fuente: DACL-bid 11869.
[267] SULLIVAN, 2017. Se recuerda la ventaja que tuvo la posibilidad de hibridar el foxtrot con la rumba.
[268] MCGOWAN y PESSANHA, 1998: 29.
[269] Cfr. ROMÁN FERNÁNDEZ, 2007: 69-70; TORREGO EGIDIO, 1999: 36-38.

6.6 Hollywood: grandes directores, grandes orquestas (1947)

Desde finales de 1946 y durante 1947, Cugat estuvo inmerso en las producciones cinematográficas de la Metro Goldwyn Mayer, actividad que alternaba con presentaciones en diversos centros nocturnos.[270] En este sentido, Cugat fue contratado para inaugurar el nuevo local Copacabana de Chicago el 25 de febrero de 1947, por lo que recibe un adelanto de 8.500 dólares.[271] En California se presenta en el Aragon, el Copacabana, Colonial Inn, Club Flamingo, junto a Carmen Miranda, Desi Arnaz y Frank Sinatra. Además, se rumoraba que Cugat exigiría una suma mayor de dinero para renovar el contrato con Columbia.[272] El repertorio de esta época coincide con las grabaciones que hizo para la compañía discográfica.[273] Asimismo, el músico catalán no contaría con la presencia de Robert Diamente, quien había sido manager de Cugat dentro del mundo de los teatros y cabarets.[274]

En medio de esto, realizó presentaciones radiales en la emisora XEX de México y en la WNEW de Hollywood junto a Lina Romay, Miguelito Valdés, Dinah Shore, Nat "King" Cole, Eddie Cantor y Freddie Martin, entre otros.[275] Además, Cugat realizaba y supervisaba la elaboración de arreglos, ensayos con los cantantes y la orquesta, sin olvidar el tiempo de ensayo, prueba de vestuario, iluminación y cámaras de los musicales de Hollywood. Este es el año de mayor cantidad de temas instrumentales con un total de doce grabaciones y la participación exclusiva con Cugat de Dorothy Porter y Jimmy Castle.

6.6.1 Bruno Walter, Antal Dorati y Xavier Cugat

El 20 de septiembre Cugat se presentó en el Hollywood Concert Bowl.[276] En Europa la relación entre la música popular y académica estuvo muy delimitada, pero en un territorio

[270] "Newcomer Team and Vet Berlin Highlights of 1946 Music Biz". *Variety*, 8 de enero de 1947 (Vol. 165, N°5, p. 217).
[271] Dichos trámites no eran realizados directamente por Cugat sino por la firma que lo representaba, en ese momento era la Associated Booking Corporation a través de la Music Corporation of America. Cfr. "Coin Demand Snafus Cugat's Chi Copa Date". *Variety*, 5 de febrero de 1947 (Vol. 165, N° 9, p. 52).
[272] Cfr. "Hollywood" *Variety*, 15 de enero de 1947 (Vol. 165, N° 6, p. 45); "Proser's 15G Budget For H'wood Copa's Preem". *Variety*, 22 de enero de 1947 (Vol. 165, N° 7, p. 57); "Cugat in New Col. Pact At Hike in Coin". *Variety*, 22 de enero de 1947 (Vol. 165, N° 7, p. 42).
[273] "Flamingo, Las Vegas, Delays Talent Splurge Until Hotel Is Completed" *Variety*, 12 de febrero de 1947 (Vol.165, N° 10, p. 42); "Click, Philly". *Variety*, 29 de octubre de 1947 (Vol. 168, Nº 8, p. 52). "Ciro's Hollywood". *Variety*, 28 de mayo de 1947 (Vol. 166, N° 12, p. 46).
[274] "Cugat, Diament Sever". *Variety*, 4 de agosto de 1947 (Vol. 164, Nº 9, p. 47).
[275] ROSEN, George. "Radio Puts On a 'Block Party' That Even Out-Hollywoods". *Variety*, 4 de junio de 1947 (Vol. 166, N° 13, p. 26); "Mexico City". *Variety*, 10 de diciembre de 1947 (Vol. 169, N° 1, p. 70).
[276] "Music Notes". *Variety*, 10 de diciembre de 1947 (Vol. 169, N° 1, p. 45).

como Hollywood donde todo converge en el espectáculo, era inevitable esta simbiosis. Desde muy temprano el repertorio sinfónico tradicional convivió con la música popular. De hecho, fueron diversos los compositores de corte académico que realizaban una carrera simultánea con la elaboración de música incidental.[277] Sin embargo, un caso interesante de esta relación lo ofrece el ciclo de conciertos realizado por la Orquesta Filarmónica de Los Ángeles, bajo la dirección de distinguidas personalidades del mundo académico y popular. En junio de 1947, el Hollywood Bowl abre su vigésima sexta temporada denominada *Symphonies Under the Stars*, contaba con catorce directores invitados, entre los cuales destacan Bruno Walter, Antal Dorati, Eugene Ormandy y por la música popular Paul Whitman y Xavier Cugat.[278] El repertorio dirigido por Cugat aparecerá luego en el formato discográfico de manera gradual.

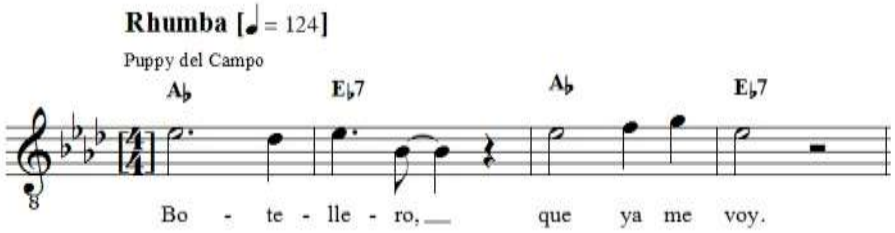
Gráfico 37. Xavier Cugat y Desi Arnaz ensayan en el Hollywood Bowl (1947).[279]

Drume negrita y *El botellero*[280] fue el primer disco editado en el año de 1947. Su rango dinámico en los bajos, medios y agudos es equilibrado, la imagen sonora es profunda y el tiempo de reverberación es largo. Cugat hace gala de una plantilla orquestal[281] donde la cuerda tiene el rol primordial en la melodía y en la capa de acompañamiento. El arreglo

[277] Cfr. KENNETH, 1999: 15-23.
[278] "Walter Tee Off Maestro For H'wood Season". *Variety*, 11 de junio de 1947 (Vol. 166, N° 14, p. 41). La lista completa de los directores fue: Walter Teoff, Bruno Walter, Antal Dorati, Robert Stolz, Vladimir Golshmann, Victor Young, Ivan Boutnikov, Sigmund Romberg, James Sample, José Iturbi, Eugene Ormandy y Xavier Cugat.
[279] Fuente: "Bandleader Xavier Cugat, 'Rumba King', Dies at 90". *Los Ángeles Times* (28 de octubre de 1990). Disponible en línea: http://www.latimes.com/local/obituaries/archives/la-me-xavier-cugat-19901028-snap-20161026-story.html
[280] Columbia 37239, (1947). Fuente: DACL-bid 11872.
[281] En el arreglo se aprecia la firma sonora del tema del *Begin the Beguine* (1935).

es instrumental y salvo pequeños segmentos dados a las violas y violoncellos [0'19''-0'33''], el arreglo está lleno de contracantos que equilibran la grabación. En este tema, la trompeta con sordina realiza una breve improvisación sobre giros melódicos del tema cercana al jazz latino en estilo similar al que estaba haciendo Dizzy Gillespie para aquel entonces [1'18''-1'47''].

El botellero de Gilberto Valdés se había convertido en un estándar del jazz latino gracias a la versión de Miguelito Valdés junto a Machito y sus Afrocubanos.[282] La composición imita a *El manisero* de Moisés Simons: un canto de pregón, con un texto referido a lo cotidiano (Ej. Mus. 73).



Ejemplo musical 73. Parte vocal de *El botellero* (1947) [0'50''- 1'16''].[283]

La versión de Cugat fue hecha para el baile sin espacio para la improvisación musical. Destaca en el arreglo la sección de metales con duplicación de saxofones que amalgaman el timbre en la coda [1'52'' – 2'26'']. Es un disco producido para el mercado americano; sin embargo, repetir la fórmula de *El manisero* no garantizaba éxito. En esta época los temas latinos estaban convirtiéndose en estándares de improvisación y la permanencia de los mismos en el tiempo dependía de las posibilidades armónicas y melódicas del tema para improvisar.

El siguiente disco tiene los temas *Cu-Tu-Gu-Ru* e *Illusion*[284]con la participación de las trillizas Boyd y de Dorothy Porter, respectivamente. *Cu-Tu-Gu-Ru* es una rumba que posee la sonoridad de las grandes bandas con acompañamiento de clave de son. Destaca de esta grabación que las cuerdas poseen menos peso y agilidad que en las grabaciones anteriores. El arreglo no dedica suficiente material a la cuerda, además, la densidad de la misma es menor, se ha reducido el número de integrantes y la distribución espacial en la grabación no contribuyó a la misma. En el gráfico 38 se aprecia la participación vocal de las hermanas Boyd: las disposiciones de las voces en la grabación

[282] Decca 5281, (1942); LEYMARIE, 2015: 299.
[283] Transcripción: elaboración propia. Fuente: DACL-bid 11872.
[284] Columbia 37319, (1947). Fuente: DACL-bid 11874.

tienen peso y cuerpo en los armónicos superiores, esto le otorga consistencia al fonograma, en el gráfico la participación de las hermanas Boyd está dentro del recuadro. En esta producción el ensamble femenino es acompañada por un grupo vocal masculino que le otorga contraste rítmico y tímbrico al fonograma.

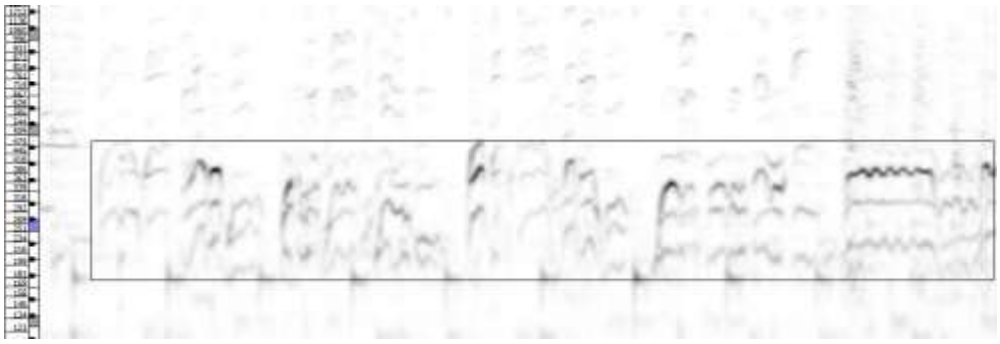


Gráfico 38. Espectrograma de *Cu-Tu-Gu-Ru* (1947). Sección de las hermanas Boyd [1'09'' – 1'13''].[285]

La grabación responde a la estética de la "rumba americana": combinación del *swing*, la clave de son y cantantes estadounidenses. *Cu-Tu-Gu-Ru* es la evocación nostálgica de lo latino para el consumidor estadounidense, las voces de las hermanas Boyd así lo confirman, una larga melodía de foxtrot, acompañadas por un ensamble vocal masculino que evoca la música afro.[286] *Illusion* es un beguine en el cual vuelve aparecer la firma sónica. Con aire de guaracha, el tema fue compuesto por Xavier Cugat, Bob Russell y S.T. Gallagher. Cugat había conocido a Dorothy Porter durante el rodaje de la película *This Time for Keeps* (1947) en la que actuaban juntos.[287] La voz de Porter es cálida, tesitura de contralto, vibrato en todo el registro e hipernasal —cavidad nasal con proyección del sonido—. En la interpretación hay un amplio registro vocal sin hacer gala de virtuosismo. La producción de este álbum representa los estereotipos de la música de bandas de los años cuarenta en Estados Unidos, es una producción musical refinada.

6.6.2 *Tangos with Cugat*

Xavier Cugat comenzó a ser requerido por otros productores, aunque no se concretaran los proyectos. Un ejemplo de ello fue el intento de Atilio Mentasti (1905 - 1985),

[285] Elaboración propia a partir del software *Sonic Visualiser*. Fuente: DACL-bid 11874.
[286] El tema había sido compuesto por Armando Castro (1904 - 1961) y Joe Davis (1896 - 1978), músicos activos dentro del circuito de la música popular de Estados Unidos y quienes habían trabajado con Columbia para otras bandas como las de Harry James, Vincent López, Sammy Kaye entre otros.
[287] Dorothy Porter (1923 - 2008) no desarrolló una carrera como cantante, su participación en el mundo discográfico se limitó al trabajo realizado con Cugat.

propietario de la productora argentina Sono Films quien le ofreció a Cugat y a su banda la suma de 175.000 dólares para filmar una película en Buenos Aires; Cugat estaría de gira sudamericana y se presentaría en la ciudad porteña. Sin embargo, la Music Corporation of America, empresa que mediaba entre el artista catalán y sus contratos fuera de Estados Unidos, exigía el doble.[288] Jules Stein, el gerente de la compañía que llevó el caso Cugat-Mentasti exigía un porcentaje muy amplio de las regalías. La negociación no llegó a ningún acuerdo.[289] Los Buenos Vecinos eran buenos vecinos durante la guerra, pero en el mundo de los negocios prevalecía el interés comercial.[290]

En esta época, el tango estaba tomando un nuevo auge en Estados Unidos y Columbia no perdió la oportunidad de explotar esta situación. En 1947 saca una colección de discos de 78 rpm titulada *Tangos with Cugat* en el que aparecen los temas *Jalousie, La cumparsita, Inspiration, Caminito, Medias de seda, Por qué te quiero tanto, Rain in Spain* y *Adiós muchachos*.[291] Estas composiciones habían sido previamente grabadas por Cugat para Victor en los años treinta, los arreglos son exactamente los mismos, aparecen cambios significativos en la densidad orquestal de la cuerda y vientos, así como el refinamiento de la grabación. Como se ha mencionado, las grabaciones de los años treinta de los tangos de Cugat carecen de un entorno acústico concreto, trayendo como resultado un balance desequilibrado en la reverberación, difícil captación de las frecuencias medias y la casi nula percepción de los bajos. La llegada de la tecnología trajo de suyo la posibilidad de la captación del sonido en una amplia gama de frecuencias. Los temas grabados en 1947 de Cugat tienen otro sello distintivo: son piezas instrumentales.

En 1946 Xavier Cugat se divorcia de Carmen Castillo con quien estuvo casado desde 1929. Castillo fue pieza angular en el inicio de la carrera musical y discográfica de Xavier Cugat, participando como cantante en los tangos que ahora Cugat graba de forma instrumental. Plantearse los temas de manera instrumental podía ser sin duda alguna parte

[288] La Music Corporation of America fue fundada en 1924, su objetivo era expandir la industria del entretenimiento y velar por el cumplimiento de los derechos de autor. Era un exabrupto exigir el doble cuando Cugat cobraba 100.000 dólares por película.

[289] "Cugat Gets 175G Bid For Argentine Picture". *Variety*, 15 de enero de 1947 (Vol. 165, N° 6, p. 2).

[290] Atilio Mentasti tenía en mente realizar una serie de musicales, es así como en 1948 produce los musicales dirigidos por Manuel Romero *El tango vuelve a París* y *La rubia Mireya*; en 1949 trabajaría con tres directores distintos en las comedias musicales *Una noche en el Ta Ba Rin* de Luis César Amadori; *La doctora quiere tangos* de Alberto de Zavalía y *Alma de Bohemio* de Julio Saraceni.

[291] La colección de discos de 78 rpm lleva el código Set C 132; cada disco lleva la signatura de Columbia como sigue: *Jalousie* y *Rain in Spain* (37394), *Inspiration* y *La cumparsita* (37395), *Por qué te quiero tanto* y *Caminito* (37396), *Adiós muchachos* y *Medias de seda* (37397). Al inicio de la era del disco de 33 rpm, Columbia lanzaría los mismos temas en el álbum *Tango with Cugat* en 1953 (CL 6234). Fuentes: DACL, DAHR.

de la estrategia de mercadeo del sello discográfico, era la oportunidad perfecta de dar a conocer en un formato "fresco" y sin estorbos lingüísticos el repertorio que tanto gustaba y con el que se había conocido a Cugat; al mismo tiempo, Castillo era una figura difícil de reemplazar.[292]

6.6.3 Exploración de repertorio internacional

Con *The Story of Sorrento*[293] Cugat se aproxima por primera vez a nivel discográfico a la canción napolitana que se internacionalizó durante las migraciones de italianos hacia América.[294] El tema fue grabado por artistas de la cultura popular como Frank Sinatra, Bing Crosby, y Elvis Presley, entre otros. La canción había sido compuesta en 1902 y tenía en su texto original la carga emocional del regreso a la ciudad de Sorrento al sur de Italia, como un tema de evocación de la tierra de la cual se ha marchado y se añora: "E tu dice: "I' parto, addio!/ T'alluntane da stu core…/ Da sta terra del l'ammore…/ Tieni 'o core 'e nun turnà?".[295]

La grabación de Cugat con Buddy Clarck[296] tiene una orquestación densa en la cuerda reforzada por notas largas en los cornos franceses. Pese a lo anterior, el arreglo posee los convencionalismos de la música popular norteamericana de la época: amplio dominio de la capa melódica por parte de las cuerdas, los saxofones y los vientos. Si bien la grabación es balanceada, especialmente entre la participación de la voz del cantante y la orquesta, hay saturación en el *tutti* instrumental. La melodía de *Torna a Sorrento* funciona con cualquier acompañamiento, en la grabación hay un pequeño segmento que evoca al ritmo del tango [1'53''-2'08'']. La capa melódica está llena de contrastes instrumentales, y de variedad tímbrica que otorga brillo al arreglo. La producción musical buscó el refinamiento de la música popular napolitana para el gusto del público

[292] Xavier Cugat contrajo nupcias por tercera vez con Lorraine Allan el martes 16 de octubre de 1947 en Philadelphia, siendo Manie Sachs, gerente de Columbia Records el padrino de la boda. Simultáneo a la luna de miel, Cugat mantuvo una intensa actividad musical en el Club Click de Philadelphia. "Cugat Marries". *Variety*, 15 de octubre de 1947 (Vol. 168, N° 6, p. 39).

[293] Columbia 37507, (1947). Fuente: DACL-bid 11875. *The Story of Sorrento* sería grabado nuevamente en 1958 (Columbia CL 1143).

[294] Conocida como *Torna a Sorrento* del compositor Ernesto de Curtis (1875-1937), es junto a *O sole mio* y *Santa Lucia* uno de los temas más populares de la canción napolitana. Entre 1954 y 1965 Cugat tendrá una vida activa dentro de la música y la cultura popular italiana.

[295] Traducción: "Y tú me dices: 'adios, me voy'/Este corazón se aleja /de la tierra del amor/¿vas a tener el valor de no volver". La traducción es nuestra.

[296] Además de haber grabado con Xavier Cugat, Clarck realizó grabaciones con Eddy Duchin de los temas *After Graduation Day* y *Je Vous Aime* (Columbia 37389). Cfr. FRAZIER, George. "Jocks, Jukes and Disks". *Variety*, 25 de julio de 1947 (Vol. 166, N° 15, p. 40); "Cugat's Short Haul". *Variety*, 16 de julio de 1947 (Vol. 167, N° 6, p. 23).

americano. Italia, al igual que América Latina y el Caribe, parecía un territorio exótico pleno de mujeres, clima cálido y paisajes de ensoñación mediterránea, en otras palabras, el sur de Italia también era una metáfora

Hugo and Igo fue creada por Irving Fields y David Gale, compositores independientes para Columbia y Decca, autores que se conocieron a través de las producciones para Dinah Shore. El arreglo de Cugat es una guaracha con una mezcla de *swing*, chachachá y rumba. A diferencia de *Torna a Sorrento*, *Hugo and Igo* invita al baile y a la alegría. El texto además hace un recorrido geográfico desde México y por todos los Estados Unidos y la grabación está equilibrada en orquestación, balance y profundidad.

Las siguientes grabaciones de Cugat aparecen en un recopilatorio con otras bandas.[297] Los temas con los que participa Cugat son *My Shawl* y *Day Dreams Come True at Night.*[298] *My Shawl*, uno de los temas más grabados por Cugat, tiene en esta versión la síncopa de la habanera con el bajo en los centros tonales. El arreglo es denso en su orquestación; la línea melódica inicial está a cargo de violas y violoncellos que generan un sonido pesado y oscuro. La arquitectura emocional de la composición está elaborada a partir de orquestación y la progresión armónica, tiene además una amplia variedad de ejecución de matices. A nivel de grabación la reverberación es prolongada y se aprecia profundidad y anchura del sonido. En las distintas versiones de *My Shawl* a lo largo de la carrera discográfica, Cugat modifica el *tempo*, la complejidad del arreglo y la calidad de la grabación. La versión de 1947 destaca por el uso de una amplia orquesta y de un lenguaje que lo acerca al repertorio sinfónico de sonido homogéneo y cálido.

En *Day Dreams Come True at Night*, los vientos metal están duplicados con saxofones y clarinetes, aspecto que no había acontecido hasta ahora en las grabaciones de Cugat; es decir, se expande la sección de vientos como no había sucedido hasta ahora.[299] La voz de Jimmy Castle es de barítono con vibrato en el registro grave. La producción del set está conformada por baladas y foxtrot, transforma a *My Shawl* en una rumba que se sale de su contexto y que se consume sin problemas al ser instrumental. No sucede así con *Day Dreams Come True at Night*, que posee la sonoridad de las bandas de foxtrot de

[297] Set C-140. Además de Cugat, en el compilado aparecen las bandas de Frankie Carler interpretando *Sunrise Serenade;* Gene Krupa con *Star Burst*; Claude Thornhill con el tema *Snowfall*; Les Brown interpreta *Leap Frog*; Elliot Lawrence con *Heart to Heart* y Ray Noble interpreta *The Very Thought of You.* Los temas eran baladas y foxtrots siendo *My Shawl* de Cugat la única rumba.
[298] Columbia 37541 Set C-140, (1947). Fuente: DACL-bid 11877.
[299] Era costumbre en las bandas americanas que el instrumentista de saxofón también tocase otro viento como clarinete, flauta, oboe o fagot; en el caso de la grabación de Cugat hay cuatro saxofones y simultáneamente cuatro clarinetes.

finales de los años treinta con la potencia instrumental y la calidad de grabación de los años cuarenta. El arreglo de Cugat se adapta al estilo y requerimientos del sello discográfico. La arquitectura emocional del tema es simple y se centra en el texto del cantante. Orgánicamente, se aprecia un clímax hacia la pronunciación de la palabra *Heart* al final del tema en donde aparece el *tutti* orquestal.

El sonido orquestal se mantiene en *Miami Beach Rhumba* y *Come to the Mardi Gras.*[300] En *Miami Beach Rumba* el *tempo* es moderado y la grabación presenta una gran transparencia entre los instrumentos. Las voces mantienen un equilibrio en la grabación a diferencia de las grabaciones de los años cuarenta en las cuales la parte vocal de los ensambles sonaba difusa. La parte vocal de las trillizas Boyd es compartida con el cantante cubano Aladdin, cuya participación es breve.[301] Del acompañamiento destaca el ostinato rítmico y armónico del tema sobre los cuales se construye el arreglo. La arquitectura emocional se centra al final de manera funcional; es decir, es un arreglo para bailar. El sonido posee profundidad en la cual el samba buscaba su propia huella sónica dentro de la audiencia estadounidense, pero se encontrará acorralada frente al *boom* del mambo. *Come to the Mardi Gras* es un tema de los brasileños Max Bulhoes y Milton de Olveira, cuya adaptación al inglés estuvo a cargo de Ervin Drake y Jimmy Shilrl, letristas de la Columbia.[302] Grabado por primera vez por Patricio Teixeira en 1937,[303] la versión de Cugat es un samba en la que desaparece la cuerda; la capa melódica y de acompañamiento es otorgada a clarinetes y saxofones; y los vientos metal le otorgan ancho y altura al sonido general de la grabación. No hay una clara arquitectura emocional, pues el arreglo incita a bailar la música brasileña. La participación vocal de Aladdin se limita a cantar a la octava de las trillizas Boyd.

En el siguiente disco aparecen de nuevo el beguine y la rumba en *Un poquito de amor* y *Rhumba at the Waldorf.*[304] *Un poquito de amor* fue compuesto por Xavier Cugat

[300] Columbia 37556, (1947). Fuente: DACL-bid 11878. En cuatro ocasiones Cugat grabó *Miami Beach Rumba*: en 1952 (Mercury MG 25149). Las siguientes versiones son instrumentales: en 1958 (Columbia CL 1094); en 1963 (Mercury MG 20798) y en 1972 (Victor Japón CD4W 7002).

[301] Aladdin Abdullah Achmed Anthony Pallante (1912-1970) fue un actor y músico que tuvo una carrera destacada en la televisión entre los años cincuenta y sesenta; cantante y violinista fue miembro de las bandas de Rudy Valle, Carmen Cavallaro y Xavier Cugat en la década de los cuarenta. Tenía fama de hablar varios idiomas realizando grabaciones en español, francés, ruso, hebreo e italiano. BROOK y MARSH, 2007: 771-772.

[302] El tema alcanzó popularidad a finales de 1947 siendo grabado además por la orquesta de Freddy Martin con la participación vocal de Stuart Wade; Guy Lombardo junto a Mary Martin en versión de beguine.

[303] También salieron al Mercado las versiones de Victor Lombardo; las Hermanas Andrews y Fernando Alvares.

[304] Columbia 37829, (1947). Fuente: DACL-bid 11881.

y Raúl Soler con texto en inglés de Ralph Freed.[305] La capa de acompañamiento es de rumba pero aún así no es marcadamente afrocaribeño como en otras grabaciones. La instrumentación es para banda con una sección de cuerda que solo ejerce el rol de acompañamiento; además, reaparecen la guitarra acústica y el acordeón. La transparencia del sonido permite apreciar una amplia instrumentación. La voz de Dorothy Porter es grácil en el registro medio con poco vibrato. La arquitectura emocional del tema se ubica después de la participación de vocal la cual coquetea con el oyente latino al cantar "un poquito de amor" en español seguido del texto en inglés: moverse entre ambos idiomas permite a Cugat continuar con el concepto comercial de los Buenos Vecinos que había funcionado en discos anteriores. En este fonograma destaca el control del espacio textural y las frecuencias graves que refuerzan los armónicos de la voz, los metales, la guitarra y el acordeón. En *Rumba at the Waldorf* la participación de la cuerda es también modesta y, a diferencia de la grabación anterior, la marimba participa de forma activa tanto en la capa melódica como de acompañamiento. El amplio registro usado en los saxofones permite que la grabación tenga balance en la altura, anchura y profundidad. Al final del fonograma hay un error de interpretación, la nota de un saxofonista destaca por encima del *diminuendo* de la orquesta. Se infiere que Cugat quedó satisfecho con la toma de la grabación, porque eliminar el error era igual a grabar desde el inicio. La producción musical de ambos temas hace que el disco posea variedad. En ambas grabaciones se presenta el mismo estado emocional de manera distinta: *Un poquito de amor* es oscuro y ligero mientras que *Rumba at the Waldorf* es brillante y pesado, siendo esta última la que explota con más énfasis el sonido de la agrupación.

El último disco del año de 1947 tiene los temas *Rhumba Fantasy* y *Made for Each Other*.[306] Con *Rhumba Fantasy*, Cugat realizó la misma estrategia de Fred Martin: grabar una obra académica al estilo popular. Cugat adapta el *Capricho español* de Rimsky-Korsakoff y, a diferencia de la versión original de *tempo* rápido, la versión de Cugat es una rumba suave sin acompañamiento vocal. La grabación mantiene los aspectos de sonido antes descritos, pero destaca la sonoridad robusta de los saxofones y la delgadez en volumen de la cuerda con la firma sónica de Cugat al final del arreglo. En líneas generales, la instrumentación es nítida pero la marimba satura la grabación, aspecto que se repite casi igual en el *tutti* instrumental en los metales, falencias dentro del estudio de

[305] También formaba parte del repertorio de la orquesta de Desi Arnaz. Cfr. ADINOLFI, 2008: 140.
[306] Columbia 37939, (1947). Fuente: DACL-bid 11883.

grabación. El fonograma posee arquitectura emocional contruida desde el *ostinato* y el agregado de instrumentos.

En *Made for Each Other* Cugat graba con Buddy Clarck, el tema fue compuesto por René Touzet y con texto en inglés de Ervin Drake y Jimmy Shirl. La voz de Clarck en esta grabación posee más vibrato que en las grabaciones anteriores. Si bien, el intento de bolero beguine busca darle una etiqueta latina, es un foxtrot con acompañamiento de rumba y segmentos que evocan al tango [1'21''- 1'30'']. La producción musical de *Rhumba Fantasy* no está cuidada como en otras grabaciones de Cugat; se aprecia la saturación de la marimba y en los *tutti* instrumentales, aspectos que desequilibran el balance general de la producción. Asimismo, la proporción de instrumentos de cuerda con respecto al resto de la orquesta no es igualitaria, generando un importante desequilibrio. La producción de *Made for Each Other* tiene momentos muy cálidos y de mucho brillo en la grabación, pero con algunos detalles de afinación en la interpretación de la cuerda, especialmente de los violines.

6.6.4 Anécdotas de la Orquesta del Hotel Waldorf-Astoria

Para 1948 Cugat era una estrella de fama mundial gracias a su participación en las películas de la MGM, por lo cual, Jean Pierre Guerin, gerente del Hotel Lido de París, planeó llevarlo a Francia en 1949.[307] En este sentido, a medida que se avanzó en la investigación documental y hemerográfica, las actividades de Cugat junto a la orquesta del Hotel Waldorf-Astoria habían salido del espacio habitual del salón de baile del hotel para realizar giras dentro de Estados Unidos, Latinoamérica, Europa, hasta llegar a Hawaii y Filipinas con 24 músicos.[308] Pero ¿se quedaba el Hotel Waldorf-Astoria sin orquesta de planta? Para cubrir su ausencia, Cugat programaba a orquestas nada desdeñables, como las de Harry James, Benny Goodman, Enric Madriguera y Duke Ellington. Además, el músico catalán gerenciaba dos agrupaciones: una orquesta con la que salía de giras, conformada en su mayor parte por músicos de origen estadounidenses

[307] Para inicios de 1948 Xavier Cugat, Guy Lombardo y Jack Fina expulsan de sus orquestas a músicos no cumplían con los compromisos de las agrupaciones. "Cugat, Lombardo, Fina Pacted by Waldorf". *Variety*, 3 de marzo de 1948 (Vol. 169, Nº 13, p. 37); "Lido, Paris, Nitery Op Sets U.S. Acts". *Variety*, 17 de marzo de 1948 (Vol. 170, Nº 2, p. 59).

[308] La nueva compañía Aerolínea de Filipinas comenzaba a funcionar con una ruta que salía de San Francisco con escalas en Hawaii, por lo cual, la orquesta de Cugat no solo tocó en la inauguración de la ruta, sino que además realizó presentaciones en Hawaii. Cugat ganaba para él 50.000 dólares, además de hospedarse en los mejores hoteles. Para esta gira Cugat suspendió los compromisos ya adquiridos en Nueva York y Los Ángeles. Cfr. "MCA Setting Deal For Cugat Troupe to Fly to Phillipines for 10 Days". *Variety*, 11 de febrero de 1948 (Vol. 169, Nº 10, p. 35).

y latinos. La otra, que se ha denominado como orquesta de planta del hotel, conformada por músicos de origen europeo. En este sentido, Mischa Borr (1900 - 1957) era el concertino y director suplente de Cugat.[309] Cuando Cugat se iba de gira la agrupación que se quedaba cambiaba de color, instrumentación y repertorio. Borr grabó para la RCA Victor algunos temas de origen étnico, especialmente Czardas, si bien en los discos aparece denominada como la Orquesta de Mischa Borr, en realidad era la Orquesta del Hotel Waldorf-Astoria con otro nombre.[310] Mientras Borr se quedaba interpretando temas balcánicos en Nueva York, la otra orquesta se presentaba en el Loew's Palace de Washington DC generando ganancias por encima de los 28.000 dólares con el espectáculo *Are You With It* de música latina con los cantantes Luis Morenó y Aladdín.[311] La orquesta de planta producía 3575 dólares a la semana cuando concurría poco público. Sin embargo, ambas agrupaciones recibían los mismos elogios de la crítica por lo "exótico" y lo pintoresco de sus músicos.[312] Sobre esto último, hay una anécdota documentada que se presenta a continuación.

Los años cuarenta es el período de mayor actividad de la orquesta y de Cugat, en este sentido, Sheldon Harnick cuenta cómo estuvo cinco minutos al lado del famoso músico catalán. La Orquesta del Hotel Waldorf-Astoria se encontraba en Chicago y necesitaban contratar a un violinista, y se comunicaron con Harnick quien aparecía en el directorio de músicos de la ciudad. El músico llegó dos horas antes al lugar de la presentación para ensayar el repertorio, pero Cugat y sus músicos llegaron diez minutos antes de subir a escena, lo suficiente para afinar y disfrazar a Harnick de rumbero. Al pedir la partitura, el músico describe que era indescifrable y que parecía un manuscrito medieval imposible de leer. Cugat le indicó que lo importante era que, cuando sonase el tema de *La golondrina* el músico catalán movería el pie hacia un lado y Harnick, junto con los demás músicos, se movería al lado contrario. Eso lo pudo hacer sin problemas, lo que jamás logró fue tocar la partitura. De acuerdo al violinista, toda la orquesta tocaba de memoria y Harnick sin saber qué tocar hizo confundir a la sección rítmica, por lo cual Cugat no lo volvió a contratar. Sin embargo, tres meses después seguía el puesto vacante

[309] De origen ruso, llegó a Nueva York en 1924 y se incorporó ese mismo año a la orquesta del Hotel.
[310] "Misha Borr Dies at 57, Violinist Led Orchestra at the Waldorf-Astoria Hotel". *The New York Times*. 7 de mayo de 1957, p. 53; "Obituaries. Miscka Borr". *Variety*, 8 de mayo de 1957 (Vol. 206, Nº 10, p.71); Mischa Borr y su Orquesta Continental, *Czardas*, RCA Victor 250076, 1947. En DAHR.
[311] "Cugat Kicks 'With It' to Torrid $28,000 in DC". *Variety*, 28 de abril de 1948 (Vol. 170, Nº 8, p. 13); "House Reviews". *Variety*, 28 de abril de 1948 (Vol. 170, Nº 8, p. 55).
[312] "Cugat Sets Record At Starlight Roof, N.Y.". *Variety*, 23 de junio de 1948 (Vol. 171, Nº 3, p. 37); "Night Club Reviews. Starlight Roof. N.Y. (Hotel Waldorf-Astoria)". *Variety*, 9 de junio de 1948 (Vol. 171, Nº 1, p. 48).

y el director catalán lo incorporó a la orquesta, ya tendría tiempo para aprender el repertorio.[313]

Esta anécdota permite vislumbrar que, Cugat mantenía una plantilla fija de músicos, de otra manera, no se explica cómo los músicos tocaban de memoria o con partituras que apenas eran una guía. Asimismo, la importancia del uniforme de rumbero y del aspecto coreográfico se aprecia desde sus primeras películas; pero también es posible que en algunas tomas, hayan sido extras bien entrenados, sobre todo en las producciones de la Metro-Goldwyn-Mayer.

6.7 Discurso sedimentado, la cumbre de un estilo (1948)

Con *You Don't Have to Know the Language* y *An Old Sombrero,*[314] Buddy Clarck y Cugat entran a la lista de los temas más escuchados en enero de 1948. La producción se diseñó para el consumidor promedio estadounidense: acompañamiento de banda con base rítmica de rumba y cantante de inglés nativo. Es decir, se ha cimentado un estilo y se ha elaborado un discurso con relevancia práctica que se asimila dentro del contexto sociocultural estadounidense. Buddy Clarck (1912 - 1949) realizó una carrera como cantante de la orquesta de Gus Arnheim y Benny Goodman. Después de participar en la Segunda Guerra Mundial firmó un contrato con Columbia y cantó junto a Doris Day y Bing Crosby. Clarck poseía una voz de barítono y cantaba con desenfado pero a *tempo*; de hecho, la crítica reseña a Clarck como poseedor de una magnífica voz para el repertorio que hacía Cugat.[315] A pesar de las pocas grabaciones que dejó, Clarck ha pasado a la historia como un cantante esencial en la era de los *crooners*.[316] El tema *You Don´t Have to Know the Language* tiene la arquitectura emocional construida a partir de la densidad de las secciones instrumentales, rasgo estructural característico en la orquestación de las grandes bandas.[317]

En *An Old Sombrero,* cantada en inglés por Clarck, es una habanera que aparece en la etiquetada como foxtrot. La densidad orquestal ha bajado con respecto al tema anterior, el acompañamiento es transparente y ligero. Destaca la línea melódica asignada a las violas y violines generando una sonoridad oscura y densa [2’10’’- 2’27’’]. La

[313] BRYER y ALLEN, 2005: 76.
[314] Columbia 38046, (1948). Fuente: DACL-bid 11885.
[315] “Music Popularity Charts”. *The Billboard*, 17 de enero de 1948 (Vol. 60, N° 3, p. 32); BODEC, Ben. “Jocks, Jukes and Disks. Xavier Cugat”. *Variety*, 10 de marzo de 1948 (Vol. 170, Nº 1, p. 45).
[316] Clarck falleció en un accidente aéreo en octubre de 1949.
[317] El tema pertenecía a la película *Road to Rio* (1947) de Norman McLeod, compuesto por James Van Heusen y Johnny Burke. La película contaba con los cantantes Bing Crosby, Bob Hope y Dorothy Lamour.

marimba funge como rasgo distintivo de lo exótico. La producción musical de ambos temas está realizada en función de explotar los rasgos vocales del intérprete. Como miembros de una corporación como Columbia, Clarck y Cugat realizaron un trabajo en conjunto que resulta armonioso y de potencial consumo comercial. El balance instrumental está diseñado para resaltar la voz de Clarck: la interpretación de éste en ambos temas es distinta, mientras que en *You Don't…* mantiene un *tempo* uniforme con la orquesta, en *An Old Sombrero* la interpreta con rubato y vibrato.

El siguiente disco tiene un sonido exotizante en el cual se mezclan las raíces africanas con la orquestación de las grandes bandas. *Jungle Rhumba* tiene presencia de armónicos inferiores y medios que le otorga una atmósfera oscura a la introducción y es interrumpida de manera abrupta con el cambio de *tempo,* la entrada del coro y los instrumentos de metal.[318] La arquitectura emocional se crea a partir del *ostinato* del bajo que es el elemento unificador de toda la composición. Es una rumba de acompañamiento seco, el arreglo es complejo a nivel armónico y tímbrico. Hay un amplio balance entre los distintos instrumentos de la orquesta lo que permite apreciar un amplio rango de armónicos durante toda la grabación. La reverberación es amplia producto de un estudio de grabación de gran tamaño. La masa coral es la más amplia que se ha escuchado hasta ahora, mantiene homogeneidad en el color del sonido, tanto en el coro, como el ensamble instrumental. La grabación tiene una amplia dinámica en la ejecución instrumental y en el gráfico 39, se aprecia un amplio rango de frecuencia de armónicos en el espectrograma: el resultado es un sonido de amplio espacio que redunda en la transparencia de las distintas fuentes sonoras y en el timbre brillante en el registro medio pero profundo y oscuro en la región grave, cualidad que es el rasgo característico de esta grabación.[319] Es una producción con diversos planos tímbricos, lo que es reforzado en un arreglo efectista que funcionó en la puesta en escena de la película *Neptune's Daughter.*

[318] Columbia 38095, (1948). Fuente: DACL-bid 11891. *Jungle Rhumba* fue grabado en una segunda ocasión en 1967 (Decca, DL 4851). El tema fue compuesto por Toni Beaulieu, aparece en la película *Neptune's Daughter* (1949) estelarizada por Esther Williams y en la que Cugat participó.
[319] Cfr. MOYLAN (2020).

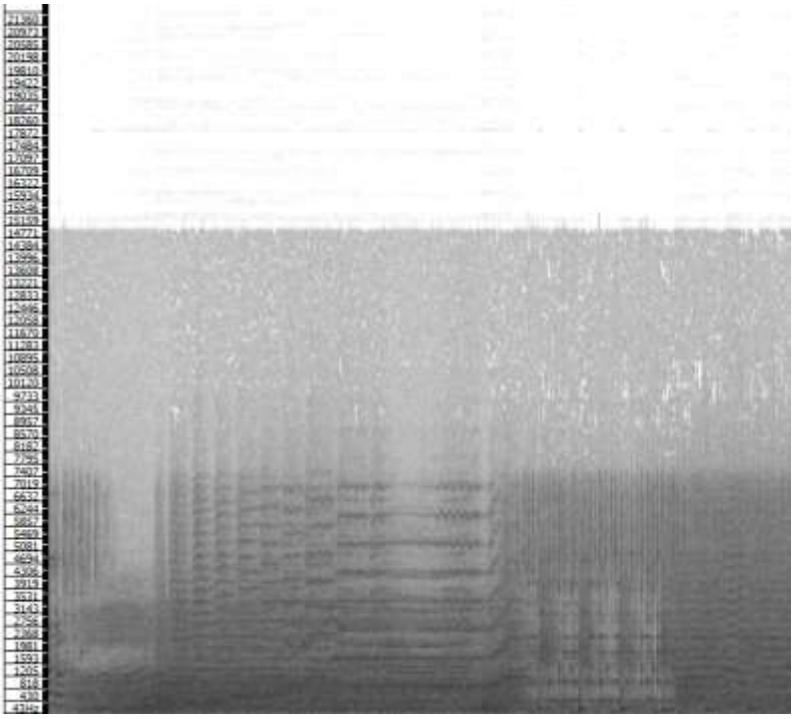


Gráfico 39. Espectrograma de *Jungle Rhumba* (1948) [1'06'' – 1'33'']. [320]

En *Ok'l Baby Dok'l*[321] el arreglo está impregnado de elementos rítmicos y armónicos de las grandes bandas de los años cuarenta como la fanfarria de la introducción. A diferencia de *Jungle Rhumba*, esta grabación se funde con el *swing*, la rumba y la guaracha. Es un tema sencillo y en su estructura tímbrica e instrumental, el arreglo está elaborado en función de acompañar al cantante a lo largo de su exposición del tema.

A nivel de producción musical, ambas grabaciones son contrastantes: *Jungle Rhumba* aparece como dionisíaca y apuesta por un sinfonismo técnico, instrumental y estético mientras que *Ok'l Baby Dok'l* se mantiene en un esquema tradicional. Si bien, es cierto que la grabación tiene el mismo cuerpo y gama de armónicos que el tema anterior, la energía es completamente distinta. Técnicamente, se aprecia en ambos fonogramas el avance de la tecnología de la grabación: se ha ampliado la frecuencia de los armónicos lo que permite una captura al sonido real y muy cercana al fenómeno sónico en vivo. Otro elemento distintivo es que mientras en *Jungle Rhumba* la síncopa juega un papel esencial a lo largo del arreglo, en el tema *Ok'l Baby Dok'l* se mantiene la capa textural de

[320] *Jungle Rhumba* se grabó en una sesión en Hollywood el 17 de diciembre de 1947. Además, ese mismo día Cugat y su orquesta grabaron: *On an Island With You, Sunday in Old Santa Fe, Play the Playera, Muchachita, It Began in Havana, Siesta, Mary Ann* y *Ok'l Baby Dok'l.* Fuente: Fuente: DACL-bid 11891.
[321] Columbia 38095 (1948). Fuente: DACL-bid 11891.

acompañamiento *a tempo*, salvo los rasgos de los vientos metales que van en síncopa y que otorgan un aire de *swing*.

En *It's Easy When You Know How* y *It Began in Havana*[322] Cugat hizo énfasis en la "American Rhumba" con los cantantes estadounidenses Buddy Clarck y Bob Graham; en el mismo año se grabaron otras versiones como las de Joan Edwards,[323] John Paris[324] y Blue Barron.[325] La grabación con Bob Graham obedeció a las posibilidades vocales de este actor cuyas cualidades vocales se aproximaban al sonido de los *crooners*: registro entre medio y grave, una voz oscura y de nasalidad laríngeo-faríngeo —foco de resonancia baja percibido en la garganta, poca proyección del sonido—. Al igual que en la grabación anterior, ha desaparecido todo rasgo de vestigio latino salvo el acompañamiento de clave de son. La producción musical de ambos temas surge de arreglos en el que la melodía y el acompañamiento están al estilo del *swing* con un ligero acompañamiento del ritmo de la clave. Ha desaparecido el uso del acordeón y se mantiene la marimba como instrumento tanto en la capa melódica como en la capa de acompañamiento, es una producción destinada al mercado norteamericano.

Cugat aparece como arreglador en los temas instrumentales: *The Mexican Shuffle* y *Cugat's Nugats.*[326] El primero, es el conocido tema folklórico mexicano *La raspa*[327] mientras que el segundo es una composición original. En *The Mexican…* las frecuencias graves otorgan calidez al sonido agudo de los violines pero no permite apreciar a los otros instrumentos.[328] La estructura emocional se centra en la repetición del tema con pequeñas variaciones, sin elaboración armónica ni contrapuntística. Cugat no inventa una letra o incluye algún cantante americano para satisfacer la audiencia norteamericana, es un fonograma dirigido hacia el escucha latinoamericano y en especial, el mexicano.[329] Caso contrario sucede con *Cugat's Nugats.*[330] El tema compuesto a partir de dos compases

[322] Columbia 38135, (1948). Fuente: DACL-bid 11889. Véase también: CUGAT y GALE, 1948.
[323] Vitaphone 932. Fuente: DAHR.
[324] Victor 26-9027. Fuente: DAHR.
[325] MGM 10185; "BMI Pin Up Sheet". *The Billboard*, 5 de junio de 1948 (Vol. 60, N° 23, p. 22).
[326] Columbia 38185, (1948). Fuente: DACL-bid 11893. *The Mexican Shuffle* lo grabó una segunda vez en 1959 (RCA Victor, LPM 1987); *Cugat's Nugats* fue grabado en tres ocasiones más: en 1950 (Columbia 38976); en 1958 (RCA VICTOR, LPM 1882) y en 1971 (Intersound ISST 106).
[327] Originaria de la región de Veracruz (México), suele confundirse con la danza del jarabe tapatío o danza del sombrero.
[328]Ambos temas fueron grabados el 3 de noviembre de 1947 en los estudios de Columbia en Nueva York. Cfr. ROBERTS, 1999.
[329] ¿No cuidaba Cugat los detalles cuando la producción iba dirigida al mercado latinoamericano? La respuesta es simple: dependía de las circunstancias y del resultado de la grabación, pues también en temas dirigidos para el público estadounidense se aprecian falencias técnicas.
[330] El tema fue compuesto por Cugat en compañía de Rafael Angulo.

inicia con un solo de clave que incorpora de manera gradual a los diversos instrumentos hasta conformar frases de cuatro compases. En la grabación hay un amplio rango de frecuencias con saturación en los *tutti* orquestales. Ambos temas presentan características similares: un trabajo limpio en la grabación y se registran con mayor nitidez y calidad los espectros armónicos. Es de destacar en la grabación del disco el contraste de ambos temas: por un lado, *The Mexican Shuffle* presenta lo popular, lo local; y por el otro, *Cugat's Nugats* es una rumba guaracha, de corte comercial y con instrumentación de banda.[331]

La dicotomía sigue presente a través del tango y la rumba en *On an Island With You* y *Charisse,*[332] donde llama la atención la diferencia de la sonoridad entre ambas grabaciones. En *On an Island…* hay un amplio espectro de armónicos mientras que en *Charisse* es considerablemente reducido. La razón de ello está en el uso comedido de instrumentos medios que refuerzan los armónicos superiores como los saxos y los metales. Cugat busca el sonido orquestal a la manera de los años treinta: preponderancia en la capa de acompañamiento del registro medio del piano, la marimba y el acordeón. Sin embargo, gracias al desarrollo de la tecnología de la grabación, se aprecia un tango con profundidad y estratificación entre los instrumentos. A nivel de interpretación, la orquesta posee mayor expresión que en la grabación de los años treinta; a pesar de ello, la voz de Graham dista del estilo del tango: su registro es grave con exagerado vibrato en las notas largas. La producción musical tiene dos danzas: una rumba y un tango; empero, se ha difuminado la función social del baile para convertirse en grabaciones para la escucha. *On an Island…* es muy lenta para bailar y en *Charisse* la voz es poco común para cualquier bailarín de tango. El disco no es más que una posibilidad de venta comercial que forma parte de la banda sonora de la película.[333]

Durante este período, las producciones tienen un marcado contraste en estilos y calidad de las grabaciones. En *Cuánto le gusta* y *Take It Away*[334] el primer tema es un samba, pero el bajo, en vez de imitar el pulso del surdo brasileño —tiempo débil—, cae

[331] Cugat abrió un local de helados en Los Ángeles que tenía un camión que usaba esta grabación en sus parlantes. Asimismo, el tema fue interpretado por Cugat y la orquesta en la película *Liner Luxury* (1948) de Richard Whorf. Cfr. TUCKER, 2012: 146.
[332] Columbia 38194, (1948). Fuente: DACL-bid 11895. Ambos temas pertenecen a la película *On an Island With You* (1948) de Richard Thorpe en la cual Xavier Cugat tiene una participación junto con su orquesta.
[333] Sobre producción musical y cine véase ZAGER, 2012.
[334] Columbia 38239, (1948). Fuente: DACL-bid 11897. Los temas eran parte de la banda sonora de *A Date With Jude* (1948) de Richard Thorpe y en la que actuaban Carmen Miranda y Xavier Cugat.; Carmen Miranda y Andrews Sisters, Decca 24479; "10 Best Sellers on Coin-Machines". *Variety*, 24 de noviembre de 1948 (Vol. 172, Nº 12, p.34). *Cuánto le gusta* es una composición de Gabriel Ruiz Galindo y Ray Gilbert, músicos brasileños que formaron parte de la agrupación que acompañó a Carmen Miranda en su primera gira por los Estados Unidos.

en el *ictus* fuerte del compás, lo que genera la infeliz consecuencia de sonar a corrido mexicano sin serlo. La grabación fue hecha en los estudios de Columbia en Hollywood en enero de 1948 y la reverberación es más seca que en otras grabaciones realizadas en el mismo sitio por modificación de las paredes con paneles u otros materiales; en este sentido, los productores no cuidaron la continuidad sónica del ambiente.[335] El arreglo que suena en la película es distinto a la versión del disco, pues en la versión fílmica el estilo de samba es preciso con énfasis en los acentos de la orquesta, cosa que no aparece en la versión del vinilo.[336]

En *Take It Away* el arreglo para la producción tiene contraste en la instrumentación de vientos metal y saxofones usados por igual en la capa melódica y de acompañamiento. Ambas grabaciones se hicieron en el mismo estudio y en el mismo día pero la sonoridad de *Take It Away* es más brillante.[337] En la grabación para Columbia Cugat cuenta con la voz de Penny Piper,[338]quien tiene una participación muy breve —en treinta y tres compases—, a pesar de lo cual demuestra cualidades excepcionales para el repertorio bandístico. En el espectrograma del gráfico 40 está la voz de la cantante que destaca en tonos oscuros, tiene poco vibrato, sonido brillante que se aprecia en las frecuencias superiores y un timbre robusto, homogéneo y ligero en todo su registro.

Gráfico 40. Espectrograma de la voz de Penny Piper [1'02''- 1'16''].[339]

Ambos temas presentan rasgos disímiles en la producción musical. Por un lado, en *Cuánto le gusta* se maneja en un espectro armónico inferior que en *Take It Away* a pesar de ser

[335] Este tema fue muy popular en Estados Unidos en la voz de Carmen Miranda quien tenía un contrato con Decca y nunca pudo hacer un disco con Cugat, solo grabaron juntos cuando el fonograma era exclusivo de la película.
[336] La película comenzó a filmarse en enero de 1948, lo que nos hace suponer que ya Cugat planificó desde el comienzo incorporar el tema a su repertorio.
[337] El tema fue compuesto por Enric Madriguera y Albert Gamse, una versión de Madriguera se aprecia en Cosmo 462.
[338] Cantante de radio que realizó una breve carrera en el mundo de las grandes bandas con la orquesta de Al Donahue y cantó al lado de Bing Crosby. SULLIVAN, 2017.
[339] Elaboración propia a partir del software *Sonic Visualiser*. Fuente: DACL-bid 11897.

las mismas condiciones de estudio, espacio y microfonía; pero los aspectos más radicales están en el arreglo de producción. *Cuánto le gusta* tiene deficiencias de instrumentación, así como de contraste de secciones; la grabación es pobre en el registro de armónicos con una débil imagen estéreo. ¿Cabe la posibilidad de que Cugat hubiese arreglado el tema horas antes de la grabación?[340] *Take It Away* presenta todo lo contrario: variedad de técnicas de orquestación y hasta el uso de las voces es distinto. En *Cuánto le gusta*, la voz de Aladdin evoca lo exótico; sin embargo, más allá de las connotaciones vocales, el intérprete canta un "corrido-samba" que no encaja en el imaginario de lo latino. El caso de Piper es distinto, ella canta una "rhumba foxtrot" en una época en que ambos géneros son estadounidenses, como ella.

6.7.1 *Samba with Cugat*

Los musicales de Hollywood en los cuales aparece Carmen Miranda ayudaron a popularizar el samba dentro de los Estados Unidos; por ello, este repertorio salió al mercado en la colección *Samba with Cugat*[341] incorporando al músico catalán al repertorio de inspiración brasileña. Cugat tomó el género desde la grabación de *Brasil* en 1942; además, participaba junto a Carmen Miranda en los musicales de Hollywood que marcaron una ruta comercial de esta música. Cuando se hace una revisión del set completo de discos, se destacan las diferencias de producción: hay contraste entre el sonido del estudio de Hollywood con respecto al de Nueva York; asimismo, a nivel del arreglo de producción, la sonoridad de las cuerdas es completamente diferente entre el disco 38239 y 38242. La presencia de Fernando Alvares cantando en portugués le confiere una sonoridad más "auténtica" a pesar que el arreglo instrumental está robustecido con la duplicación de los vientos. En cambio, el disco 38242 ofrece un contraste de Aladdin cantando samba en inglés y la versión de *In Chi Chi Castenango* de Lina Romay que no es estilísticamente un samba. Estas diferencias tan marcadas son producto de decisiones ejecutivas tomadas en reuniones de trabajo en donde no primaba la decisión de Cugat, los productores ejecutivos establecían pautas y rutas comerciales a seguir y el samba se abrió como una posibilidad pese a no obtener óptimos resultados.

[340] Esto por lo menos lo hizo en la sesión con Sinatra. Véase GRANATA, 2003: 86-90.
[341] Set 165 C. Fuente: DAHR.

El siguiente disco contiene los temas *Copacabana* y *Papá sabe*[342] en el cual se aprecian diferencias sustanciales con respecto al estudio utilizado en Hollywood: mayor reverberación, sección de cuerdas densa. Los temas de samba en Cugat, al igual que las rumbas y las congas, son elaboradas desde el estilo de *swing* de las grandes bandas. Fernando Alvares fue un cantante brasileño que había logrado su fama a través del espectáculo que presentaba en el cabaret Copacabana de Nueva York. Si bien los ritmos como la samba y el choro permanecían como géneros populares, la rumba y la conga se incorporaron a los espectáculos de cabaret de Brazil en los espectáculos ofrecidos por Fernando Alvares en Río de Janeiro, quien se presentaba con un grupo de coristas que bautizó con el nombre de "las chicas del Copa". Además de un porte agraciado y carisma, Alvares poseía una voz perfecta para la microfonía de la época. El Copacabana fue la sede central de las presentaciones de Carmen Miranda en Nueva York.[343] En el siguiente disco aparecen *Mary Ann* y *In Chi Chi Castenango,*[344]ambos en versión de samba que ofrecen una perspectiva distinta de los cantantes. *Mary Ann* sería intérpretada en inglés por Aladdin mientras que *In Chi Chi Castenango* el sello discográfico coloca el fonograma grabado en 1941 de Lina Romay cantando también en inglés.[345]

6.7.2 Producciones contrastantes

El siguiente disco tiene los temas *Cuatro milpas* y *Play the Playera,*[346] ambos contrastantes en el resultado de la producción musical pero que estaban en la línea de Cugat: por un lado, música tradicional con rasgos folklóricos con elaboración orquestal en *Cuatro milpas*; por el otro, un tema académico que en su esencia posee rasgos de popular, pues *Play the Playera* evoca el aire de danza española de forma erudita. A diferencia de otros discos este tiene un problema en la elección de los temas por estar ensamblados en un solo disco: las producciones responden a públicos diferentes con las particularidades del caso. La decisión de ensamblarlos en un solo disco no obedeció a una verdadera decisión curatorial que impactase en las ventas; de hecho, a lo largo de la revisión hemerográfica del presente trabajo se constató que pasó desapercibida por los medios impresos de la época.

[342] Columbia 38242, (1948). Fuente: DACL-bid 11892. Ambos temas fueron grabados en los estudios de Nueva York el 03 de noviembre de 1947, pero salieron al mercado durante el primer trimestre del año 1948.
[343] BAGGELAAR, 2006, 15-21.
[344] Columbia 38243 Set C-165, (1948). Fuente: DACL-bid 11768.
[345] Columbia 35964, (1941). Fuente: IA GBIA0104623.
[346] Columbia 38288, (1948). Fuente: DACL-bid 11902.

En *Cuatro milpas* el arreglo presenta el estilo tradicional mexicano sin los rasgos de rumba que habían caracterizado a Cugat. El tema se popularizó durante la Revolución mexicana, la grabación cuenta con la participación vocal de un trío que no se logró identificar. [347] Destaca la voz del tenor, ligera y con rubato, le imprime calidez al fonograma y es adecuada para la canción mexicana. Es probable que el trío vocal haya sido alguna agrupación que estaba de paso en Nueva York, y al no tener contrato, se acudió al artilugio de eliminar el nombre de los integrantes en la etiqueta del disco. De hecho, en las grabaciones de ese día, la sonoridad de estas voces no coincide con los otros temas, algunas eran arreglos instrumentales, otros eran con solistas.[348] En el espectrograma del gráfico 41, hay pocos armónicos porque el estudio de grabación era pequeño, con absorción en las paredes; mientras que en el gráfico 42, el espectrograma de *Play the* Playera, se aprecian más armónicos en la grabación, es un estudio grande, poca absorción en las paredes y rebote en las esquinas; además, la microfonía ha revitalizado la grabación. Esta se realizó en los estudios de Columbia en Hollywood el 17 de diciembre de 1947, lo que implica sin lugar a dudas otro tipo de reverberación que permite apreciar de manera distinta el comportamiento de los armónicos.

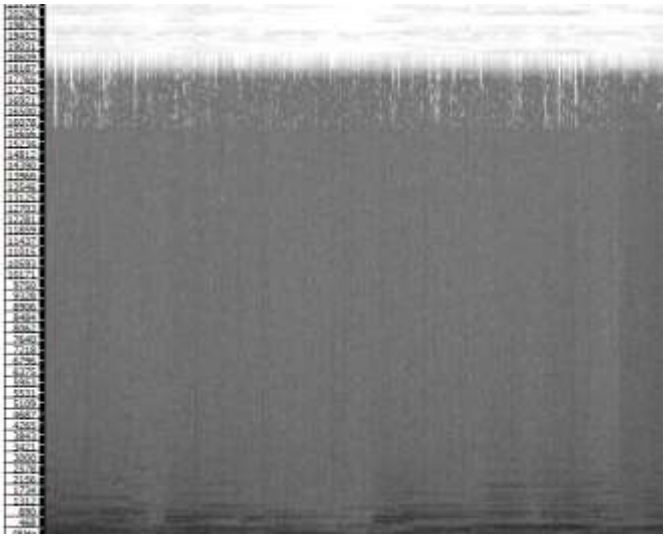


Gráfico 41. Espetrograma de *Cuatro milpas* (1948) [1’22’’- 1’33’’].[349]

[347] El arreglo fue realizado por Mc Namee, Xavier Cugat y Luis del Campo.

[348] Los temas grabados en esa sesión fueron: *La raspa*, instrumental; *Copacabana* y *Papa Knows* con Fernando Alvares; *You Don't Have to Know the Language*, *It's Easy When You Know How* y *An Old Sombrero* con Buddy Clark; *Cugat's Nugats*, instrumental; *Con maracas* que posee un ensamble vocal pero cuya sonoridad no coincide con el trío vocal; *Chon chon con* con José Luis Morenó y *Cuatro* milpas con el desconocido trío vocal.

[349] Elaboración propia a partir del software *Sonic Visualiser*. Fuente: DACL-bid 11902.

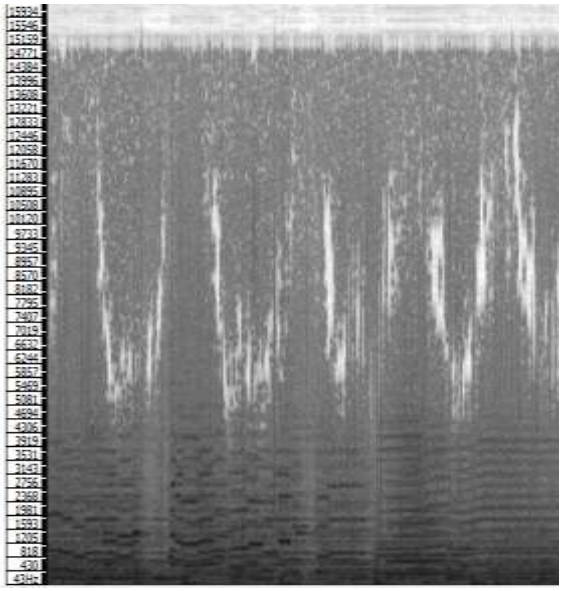


Gráfico 42. Espectrograma de *Play the Playera* (1948) [1'22''- 1'33''].[350]

El éxito rotundo de Fred Martin con *Tonight We Love*, basado en el *Concierto N°2* de Tchaikovsky, motivó a que Cugat indagara en la fórmula comercial de realizar una versión con características similares, pero de otro compositor académico de común procedencia: el catalán Enrique Granados (1867 - 1916). La composición estaba libre de derechos de autor lo que permitía la reelaboración del tema alejándose de la versión original escrita para piano. La grabación de Cugat cuenta con la participación de Bob Graham y con el texto adaptado al inglés por Jimmy Shirl.[351] Es un arreglo con aire de rumba y con uso de síncopa en el bajo; asimismo, la arquitectura emocional de la música se construye dentro de la armonía en la cual está elaborado el arreglo. La instrumentación está pensada para destacar la voz del solista, dejando un ligero acompañamiento y que evidencia la diferencia en frecuencia de armónicos entre ambas grabaciones.

En *El lobo* y *Sunday in Old Santa Fe*[352] la producción musical de ambos temas muestra contrastes en intérpretes, vitalidad rítmica de la orquesta y de los cantantes; por un lado, hay un cantante de lengua española y otro en inglés destinado al mercado norteamericano, por lo que Columbia generó un vinilo para varios segmentos del mercado. Sin embargo, el resultado sonoro de ambas grabaciones es distinto. En *El lobo*

[350] Elaboración propia a partir del software *Sonic Visualiser*. Fuente: DACL-bid 11902.
[351] El tema fue grabado el mismo año en otras versiones como las de Snooky Lanson, Edmundo Ross y Pedro Vargas.
[352] Columbia 38327, (1948). Fuente: DACL-bid 11904. Ambos temas habían sido grabados en diciembre de 1947 en Hollywood.

de Noro Morales y José Luis Morenó, el arreglo de producción juega con el contraste de las secciones en las cuales hay una participación en algunas repeticiones con la intervención de la cuerda, así como en la exclusiva intervención de los vientos madera junto con notas largas del corno francés. En el gráfico 43 hay un segmento de *El lobo*, el sonido mantiene proporción entre el ancho, profundidad y altura; pese a ello no hay un refuerzo en los armónicos superiores, esto se refleja en la ausencia de líneas similares a las que están en el registro medio y grave del gráfico, lo que origina un sonido un tanto crudo, el sonido inconfundible de la orquesta de guaracha.

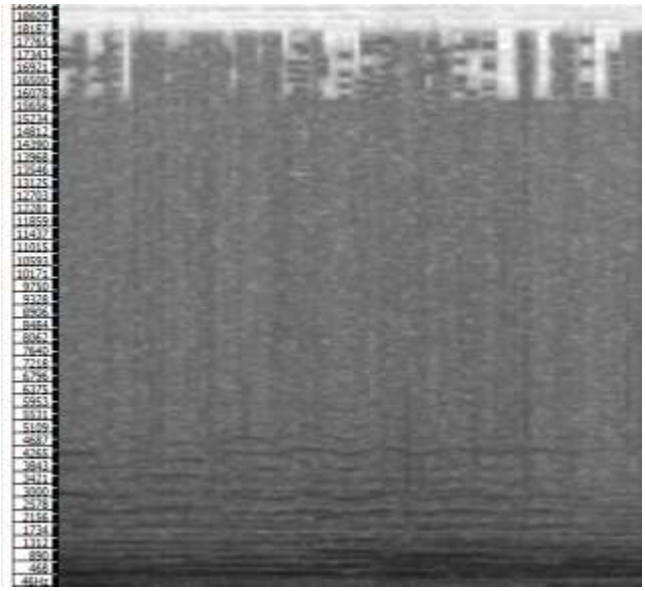


Gráfico 43. Espectrograma de *El lobo* (1948) [0'39''- 0'42''].[353]

La sonoridad de *Sunday In Old Santa Fe* es pastosa producto del uso del clarinete bajo y de la capa melódica en el registro medio y grave; pese a ello, se aprecia un manejo distinto del espacio textural. Como todas las grabaciones de beguine, Cugat toma segmentos del arreglo de *Beguin the Beguine*[354] de 1935. El acompañamiento rítmico es discreto y su línea melódica corresponde a la de una balada. El cantante es Bob Graham quien a lo largo de 1948 se presentó junto a la orquesta de Cugat en producciones de Metro-Goldwyn-Mayer y Columbia.[355] En el arreglo de producción el acordeón tiene un contracanto entre la voz y la cuerda y, posteriormente, entre la voz y los vientos, lo que

[353] Elaboración propia a partir del software *Sonic Visualiser*. Fuente: DACL-bid 11904.
[354] Curiosamente, dentro del repertorio de música popular vendido en partituras, *Beguin the Beguine* editada por Harms en Nueva York, fue la más vendida en 1947, coincidió con la más pedida en la radio ese mismo año. Cfr. "Favorite Standards of 1947". *Variety*, 7 de enero de 1948 (Vol. 169, N° 5, p. 191).
[355] "Music Notes", *Variety*, 7 de enero de 1948 (Vol. 169, N° 5, p. 211).

genera una ligera textura. Los puntos climáticos responden a la variación del arreglo junto con la participación del cantante.[356]

En las grabaciones de *Siesta* y de *In Santiago, Chile*[357] aparece de nuevo la participación de Bob Graham. Estas sesiones fueron realizadas en Hollywood entre diciembre de 1947 y enero de 1948, pero no fue hasta finales de ese año que Columbia las sacó al mercado. Ambas producciones están enmarcadas en la "American Rhumba" con arreglos de foxtrot, con capa rítmica de rumba y orquestación sinfónica donde destaca la arquitectura emocional en la sección B con el acompañamiento armónico. Hay una amplia gama dinámica en la orquesta desde la cual se percibe su profundidad densidad. La voz de Graham se adapta al arreglo de producción, favorecida por la tonalidad de Si bemol mayor. El arreglo de producción juega con contraste en las secciones por medio de la incorporación y retiro de las cuerdas o de los vientos. *In Santiago, Chile* es resultado de una estrategia de mercadeo de Cugat: a inicios de 1949 Cugat visitó ese país y la grabación le brindaba un tema promocional dentro de la gira.[358] Al estar ambas grabaciones en la misma tonalidad confluye ésta como un elemento de unidad entre ambas canciones, lo que permite que la voz de Graham se desenvuelva de manera fluida. En agosto Cugat realizó una presentación en la emisora WCBS de Nueva York junto a Bob Graham quien es reseñado en los medios por su voz "opaca" e "incongruente" por la mezcla de elementos tropicales con el idioma inglés.[359] En otras palabras, el gusto del público estaba cambiando y la fórmula de los Buenos Vecinos se agotaba. Cugat se tomó unas vacaciones en México en julio de 1947, pero durante ese tiempo también organizó el repertorio que grabaría con Columbia y planificó una larga y controversial gira por América Latina que se concretaría en 1949.[360]

6.7.3 El inicio del fin de las grandes bandas

Diversos autores coinciden que fue entre 1940 y 1950 el ocaso de las grandes bandas,[361] diez años que en esta pesquisa musicológica se fijó en 1948, momento en en cual aparecen

[356] El tema fue compuesto por Ramón Little, bandoneonista y compositor argentino, quien había estado en contacto con Cugat a través del repertorio de tango que manejaba con su orquesta.
[357] Columbia 38368, (1948). Fuente: DACL-bid 11905.
[358] GONZÁLEZ y ROLLE, 2005: 545.
[359] En inglés: "Bob Graham's soft, opaque vocals seem incongruous, but except for that spot, the stanza probably won´t alienate any potential customers who unwittingly dial CBS for the Phil Baker quiz". En "Xavier Cugat, with Bob Graham, Art Ballinger, orchestra and Chorus". *Variety*, 6 de agosto de 1947 (Vol. 167, N° 9, p. 2).
[360] "Cugat's Mex Plans". *Variety*, 23 de julio de 1947 (Vol. 167, N° 7, p. 38).
[361] BLOOM, 1996; KENNEY, 1999; ROBERTS, 1979.

señales de estancamiento económico de estas agrupaciones. En 1947 se produjo, como nunca antes, una notable cantidad de temas nuevos y discos; pese a ello, el mercado entró en recesión, cosa que no sucedía desde 1932. Las bandas en 1947 tuvieron menos contrataciones, la venta de los discos bajó considerablemente con respecto al pasado. Las bandas más famosas dejaron de ser rentables y, en consecuencia, el pago de músicos por ensayo y presentaciones era menor, por lo cual, el traslado de músicos dentro o fuera de los Estados Unidos era inviable. Durante la Segunda Guerra Mundial ningún contrato de banda era cancelado, pero en 1947 era normal cancelar actividades sin previo aviso y las bandas comenzaron a pagar menos a sus músicos. En 1948 las agrupaciones reducen la plantilla de músicos, arreglistas, managers, atrileros, secretarias y todo el personal necesario para la puesta en escena. Por ejemplo, Benny Goodman redujo su banda de quince a cinco músicos, pero el cambio drástico estaba en el mercado: el público dejó de ir a las presentaciones de las bandas y de comprar sus discos. Este fenómeno se produjo a raíz de cambios sustanciales, como la aparición del cantante solista: Dinah Shore, Frank Sinatra, Peggy Lee o Bing Crosby valían por sí mismos, no necesitaban una orquesta.[362] Xavier Cugat entendía el magnetismo que ejercía el cantante dentro del conjunto orquestal, no en vano dedicó todo su periodo con Victor[363] a la búsqueda de un cantante, tanto masculino como femenino, que lograse captar la atención del público en voz y en la puesta en escena.

Como si fuese poco, a mediados de 1949 la Corte Federal de California comenzó una investigación en las grandes bandas por evasión de impuestos y contratación ilegal de músicos, que trabajaban en horarios absurdos tanto en el estudio de grabación como en espectáculos diversos, y recibían el pago a destajo y con irregularidades.[364] Las grandes bandas no sólo presentaron problemas económicos a raíz de la mutación del mercado, también comenzaron a ser acorraladas en el ámbito fiscal.[365] En medio de este panorama sólo dos agrupaciones cubrieron los requisitos legales y saldrían ilesas de la caza fiscal: la orquesta de Duke Ellington, quien después de pasar con éxito la auditoría decidió acabar con la figura jurídica de la banda y dedicarse a los pequeños ensambles de BeBop;

[362] WOODS, Bernie. "1948 Looms as Critical Year for Band Biz". *Variety*, 7 de enero de 1948 (Vol. 169, N° 5, pp. 193-196).
[363] Se hace referencia a los años 1933 – 1940.
[364] "Decision May Nix Tax Grief For Fronters". *The Billboard*, 16 de julio de 1949 (Vol. 61, N° 29, p. 17).
[365] Véase el capítulo 2: durante el *boom* de la música tropical, las bandas reclutaron a músicos latinos, se los llevaron a los Estados Unidos y, posteriormente, los desahuciaban al vencimiento de sus visas o al terminar las producciones.

y desde luego, Xavier Cugat y la Orquesta de Hotel Waldorf-Astoria, con la cual el músico catalán demostró un manejo intachable de la gerencia de la orquesta, aspecto que contrastará con las noticias que circularon a lo largo de la gira de 1949.

6.7.4 La gira internacional de 1949

En medio del panorama antes descrito, la Orquesta del Hotel Waldorf-Astoria y Xavier Cugat salieron de gira internacional en 1949, que esto coincidió con la promoción de la película *Neptune's Daughter* (1949) protagonizada por Esther Williams y que venían generando expectativas por la versatilidad estilística de la agrupación que aparecía en la película. Para la gira Cugat estableció unos criterios mínimos para su contratación que variaba de acuerdo al país: la orquesta recibía un pago de 4500 dólares semanales,[366] y Cugat como director recibía su pago aparte, lo que generó polémica en algunos casos como en Venezuela, donde recibió del gobierno de ese país la suma de 45.000 dólares en efectivo. En consecuencia, hubo una oleada de noticias sobre la indiferencia del músico catalán al momento de hacer contratos a espalda de manejadores y organizadores.[367]

La gira de Cugat por Latinoamérica incluyó Puerto Rico, Venezuela, Brasil, Uruguay, Perú, Chile y Argentina. Sin embargo, la Unión de Músicos de Argentina[368] reclamó que la presencia de Cugat debía limitarse a la radio, dejando cualquier otro espacio a las orquestas nacionales; pese al reclamo, Cugat se presentó en el Luna Park durante tres días porque no estaba bajo la jurisdicción de la Unión.[369] Las presentaciones fueron el 30 de marzo y el 1 y 2 de abril de 1949 con asistencia de más de 40.000 personas durante esos días.[370] La disputa alcanzó un punto de acuerdo al declarar Cugat que realizaría un concierto benéfico.[371]

---

[366] Lo que equivalía a 180 dólares por músico dividido entre los presuntos veinticinco integrantes.

[367] La programación de la gira estuvo a cargo de Pablo Williams y Antonio Higuera, la idea de estos dos promotores era iniciar una agenda de conciertos de grandes bandas americanas que comenzaría con Cugat. Cfr. "Cugat Paid Off in Coffee, Realty-Everything But Yanqui $ on S.A. Tour". *Variety*, 3 de agosto de 1949 (Vol. 175, Nº 9, pp.1-63); "Inside Orchestra-Music". *Variety*, 24 de agosto de 1949 (Vol. 175, Nº 12, p. 46).

[368] En la actualidad se llama SADEM: Sindicato Argentino de Músicos.

[369] "Cugat Barred From Argentine By Tooters Union, Cutting Tour". *Variety*, 2 de marzo de 1949 (Vol. 174, Nº 3, p. 41); "Argentine Musicians May Balk Cugat Visit". *Variety*, 12 de enero de 1949 (Vol. 173, Nº 5, p. 1).

[370] La cantidad es exagerada, pues en la época el aforo máximo era de 7000 personas; por lo tanto, entre los tres días pudo haber llegado a 21.000 personas. "Cugat's Off-to-B.A. Drums Mucho B.O." *Variety*, 16 de febrero de 1949 (Vol. 173, Nº 10, p. 45); "Cugat Set For B.A., Radio Nixed". *Variety*, 30 de marzo de 1949 (Vol. 174, Nº 3, p.41).

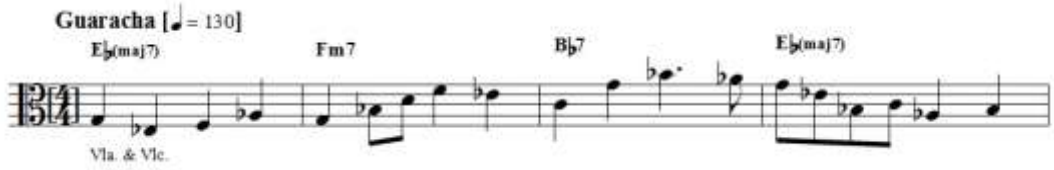
[371] "Cugat Nixed By Argentine Union". *Variety*, 20 de abril de 1949 (Vol. 174, Nº 6, p. 39).

En Santiago de Chile, Cugat recibió en efectivo y por adelantado 30.000 dólares por parte del auditorio Rosedale. También hubo disputas porque el contrato especificaba la presencia de veinticinco músicos en escena y Cugat sólo subió con veintiuno, por lo que el director catalán alegó que sus músicos no subieron al escenario por regulaciones de la Unión de Músicos de Chile. Desde Santiago se trasladó a Perú donde se presentó en el Embassy Club, luego siguió a Brasil con presentaciones en Río de Janeiro y Sao Paulo; de allí continuó a Europa con presentaciones en París, Londres, Bélgica, Holanda, España y Suiza.[372] En septiembre, después de la publicitada gira internacional, la agrupación se presentó en el Hotel Waldorf-Astoria, su sede natural, en un ciclo de conciertos durante el otoño de 1949. Las localidades se agotaron en pocas horas lo que incentivó a los directivos del hotel y al músico español a realizar más presentaciones.[373] El repertorio era de amplio espectro étnico: valses vieneses, música hawaiiana, música popular americana, música de películas y música latinoamericana llena de congas y rumbas. La crítica valoró el retorno de Cugat y la orquesta por su versatilidad y variedad de arreglos.[374] Al finalizar la gira Cugat abandonó su puesto directivo en la Music Corporation of America para consolidar su imagen en un nuevo medio: la televisión.[375]

Gráfico 44. Publicidad de Cugat a su regreso de la gira internacional (1949).[376]

[372] "Cugat Sued for 30G In Santiago on Pact". *Variety*, 25 de mayo de 1949 (Vol. 174, Nº 11, p. 36); "Cugat Sought For Continental Concerts". *Variety*, 23 de noviembre de 1949 (Vol. 176, Nº 11, p. 43).
[373] "Cugat in N.Y., T.D. On Coast Do Wow Biz". *Variety*, 3 de agosto de 1949 (Vol. 175, Nº 9, p. 48); "Astor, N.Y. Extends Season With Cugat". *Variety*, 17 de agosto de 1949 (Vol. 175, Nº 11, p. 43).
[374] Durante esta época Cugat se presenta con su inseparable perro Chihuahua. "Astor Roof, N.Y. (Hotel Astor)". *Variety*, 7 de septiembre de 1949 (Vol. 175, Nº 13, p. 54).
[375] "Cugat Quitting MCA After 20 Years". *Variety*, 7 de septiembre de 1949 (Vol. 176, Nº 2, p.41).
[376] Fuente: "CUGAT Broke All Existing Records". *Variety*, 21 de septiembre de 1949 (Vol. 176, Nº 1, p. 27).

6.8 De rumbas y *Philippine Folk Song* (1949)

En pleno inicio de la crisis de las grandes bandas[377] Columbia sacó el disco con los temas *Peter, Peter, Pumpkin Eater* y *Con maracas,*[378]compuestos por Xavier Cugat y en coautoría con Sunny Skylar y Cándido Dimanlig, respectivamente. Ambos temas se enmarcan en la guaracha. *Peter…,* posee brillo y refuerzo de los armónicos en el registro medio con predominio del piano en el arreglo. Hay una reducción de la densidad orquestal, predominio del acordeón, del piano y la marimba. La línea melódica en las violas y violoncellos recuerdan las melodías del foxtrot. Nótese en el ejemplo musical 74 la progresión de II-V7-I característica del jazz y de la música popular americana, en especial el II puede tener extensiones de novena, onceava y treceava en la melodía. A diferencia de lo que venía utilizando, se mantiene una instrumentación pura, sin duplicación de los instrumentos especialmente en los saxos y las flautas. El entorno acústico es concreto y se aprecia un amplio espacio, producto de la instrumentación.

Ejemplo musical 74. Melodía de *Peter, Peter, Pumpkin Eater* (1949) [1'00'' – 1'06''].[379]

En *Con maracas* se mantiene la densidad orquestal de *Peter*…, pero predominan los saxofones y la transparencia de la grabación que permiten apreciar la reverberación del estudio en los *pizzicatos* de la cuerda y los timbales. Ambas producciones están destinadas al público latino y norteamericano, son instrumentales, a pesar de que en *Con maracas* hay un breve estribillo vocal "con maracas, chiqui, chiqui, chiqui…", y el mismo funge como un elemento de color latino sin relevancia en la composición.

El siguiente disco de Cugat vuelve a la rumba con los temas *Los timbales* y *Muchachita.*[380] A nivel de producción musical el disco utiliza la rumba, pero desde dos

[377] Se puede constatar en los diarios de la época cómo los directores de banda esperaban el resurgimiento del *swing*, incluso consideraban que el disco de 33 $^{1/3}$ rpm popularizaría el género en los jóvenes. Cfr. "Bandleaders See Return to Swing". *Variety*, 6 de julio de 1949 (Vol. 175, Nº 4, p. 39).
[378] Columbia 38389, (1949). Fuente: DACL-bid 11907.
[379] Transcripción: elaboración propia. Fuente: DACL-bid 11907.
[380] Columbia 38477, (1949). *Los timbales* fue compuesto por Julio Blanco Leonard (1909-1982), compositor y bailarín cubano quien vivió entre los años treinta y cuarenta fue miembro de las orquestas Manhattan Black Melody y The Golden Rain. *Muchachita* fue compuesto por Mario Ruiz Armengol y Gus

ángulos distintos: en *Los timbales* el sonido es simple con poco refuerzo de los armónicos superiores; mientras que en *Muchachita* hay una gran riqueza de armónicos, producto del refuerzo de los mismos en la utilización de las cuerdas. La sonoridad es homogénea en ambas grabaciones, Cugat y la orquesta están seguros del espacio de grabación y de la calidad del sonido que desean alcanzar. Ha desaparecido la sección de cuerdas, dejando a los saxofones la responsabilidad de la melodía y el acompañamiento. En cambio, en *Los timbales* están ausentes flautas, clarinetes, corno francés y cuerdas que sí habían estado en las grabaciones de Cugat a lo largo de los años treinta y que fueron frecuentes en la primera mitad de los años cuarenta. *Muchachita* encaja como balada o bolero dependiendo del continente desde el que se le mire. El tema interpretado por Bob Graham es cálido en especial al cantar en español la palabra "muchachita".

Para inicios de 1949 Xavier Cugat visita Filipinas y como había pasado en otras ocasiones, incorporó un tema de rasgos folklóricos del país. Es así que en el siguiente disco aparece *Minsan Lamang* y *Rumbasia.*[381] Este disco fue producido para el mercado filipino y en cualquier otro contexto en donde se pudiera vender como exótico. *Rumbasia* posee el rasgo más importante para su comercialización internacional: es instrumental. *Minsan Lamang* es un tema filipino compuesto por Constancio de Guzmán y George Avakian y conocido en el contexto del archipiélago asiático. La interpretación de Puppy del Campo, más allá de las sabidas connotaciones culturales y antropológicas, pudo encontrar algún eco dentro de la comunidad filipina que vive en los Estados Unidos.

Si bien, *Minsan Lamang* está en la etiqueta como canción filipina de amor, el arreglo es un bolero con orquesta de cuerdas, marimba y acordeón. La voz de Puppy del Campo presenta más vibrato que de costumbre, pero hace el esfuerzo de cantar en tagalo, idioma oficial de Filipinas. Puppy del Campo era de origen cubano y si bien su inglés ya deja mucho que desear, con el tagalo no pasó lo contrario. La misma fórmula que había realizado bajo la época de los Buenos Vecinos reaparece en esta producción al incorporar a un cantante que interpreta en un idioma del cual no es nativo; es un guiño amistoso que, sin embargo, ha dejado de funcionar. En *Rumbasia* hay una exploración de lo exótico a través de las escalas pentatónicas. La composición adjudicada a Oskar Malán tiene giros que hacen inevitable compararla con *Caravan*, tema de Juan Tizol que fue famoso en la

Arnheim, el primero músico latino y el segundo de ascendencia alemana, denota el nivel de mezcla cultural y social que se había producido entre los músicos migrantes en Estados Unidos a finales de los años cuarenta.

[381] Columbia 38516, (1949). Fuente: DACL-bid 11909.

versión de Duke Ellington. El arreglo de *Rumbasia* es efectista, con el uso de las escalas, arpegios, *glissandi* y el énfasis rítmico que llega a tener un cierto aire stravinskiano.

El foxtrot y el tango eran dos géneros que convivían desde el principio en el repertorio de las grandes bandas.[382] Es por ello que en *Thrill Me* y *Nocturnal Chaperon*[383] son dos temas con homogeneidad en la grabación e interpretación. *Thrill Me* compuesto por Morey Davidson y Sammy Watkins presenta por primera vez en la trayectoria discográfica de Xavier Cugat un tango que rompe los esquemas tradicionales de su producción. Los tangos grabados por Cugat poseían dos secciones sin introducción, en esta ocasión, aparece la estructura de la canción popular que sigue vigente hoy en día: introducción, entrada del cantante, interludio instrumental, reaparición del cantante y coda. En el arreglo destaca el uso del vibráfono y del acordeón al unísono, y la densidad de la cuerda es reducida con respecto a la grabación anterior por lo cual, su participación es desequilibrada con el resto del conjunto. A pesar de ello, la grabación es cálida y la arquitectura emocional se sustenta en la repetición de la sección B. No deja de sorprender la mezcla de elementos afrolatinos como el acompañamiento de guaracha utilizado en la conga: el bajo se mantiene *a tempo* con el conjunto instrumental sin el uso de la síncopa, elemento característico de la música latina. La denominación de tango obedece a una coherencia estilística en el nombre de la etiqueta, más que al género en sí, el arreglo es un híbrido entre un bolero, guaracha y tango. Clarck canta en inglés, el cantante se acopla de manera perfecta al acompañamiento y con equilibrio en toda la extensión del registro vocal. Con *Nocturnal Chaperon* Cugat sale de las versiones ordinarias del foxtrot e incorpora el acompañamiento de rumba. A diferencia del tema anterior, no hay desequilibrio en las cuerdas porque las mismas no sobrepasan el registro medio. Asimismo, dicha sección es reforzada por los saxofones y las trompetas con sordina. El tema acude al uso del interludio instrumental y posterior a ella la reaparición de la voz. Ambos temas son elaborados para el público norteamericano.

El impacto de *Tonight We Love* redundó a nivel comercial, social, económico e incluso cultural, por lo cual se arreglaron otros temas de música académica. Es así como el siguiente disco de Cugat con Columbia contiene *Danse árabe* y *When I Write My Song*,[384] el primero fue adaptado de la *Suite Cascanueces* de Tchaikovsky acompañado con un coro y el segundo de la ópera *Sansón y Dalila* de Camille Saint-Saens, interpretado

[382] KENNEY, 1999.
[383] Columbia 38558, (1949). Fuente: IA GBIA0002541.
[384] Columbia 38615, (1949). Fuente: DACL-bid 11914.

por Buddy Clarck. Ambas grabaciones tienen una orquestación equilibrada con una nutrida sección de cuerda.[385]

En *Danse árabe* el tema de Tchaikovsky es revestido de rumba y utiliza el coro como un instrumento a través del uso del *vocalise*. En el gráfico 45, en la zona que está dentro del recuadro negro, se aprecia la saturación de los *tutti* instrumentales; esto es un defecto y es extraño que haya salido así al mercado, especialmente en un producto de Columbia quien cuidaba con recelo la calidad de cada fonograma independientemente del género, el artista o el mercado. El tema de Tchaikovsky se presta para una utilización del material musical de manera exótica. La arquitectura emocional está pensada desde el ámbito del *crescendo* instrumental y vocal, justo en la sección que causa la saturación de la grabación.

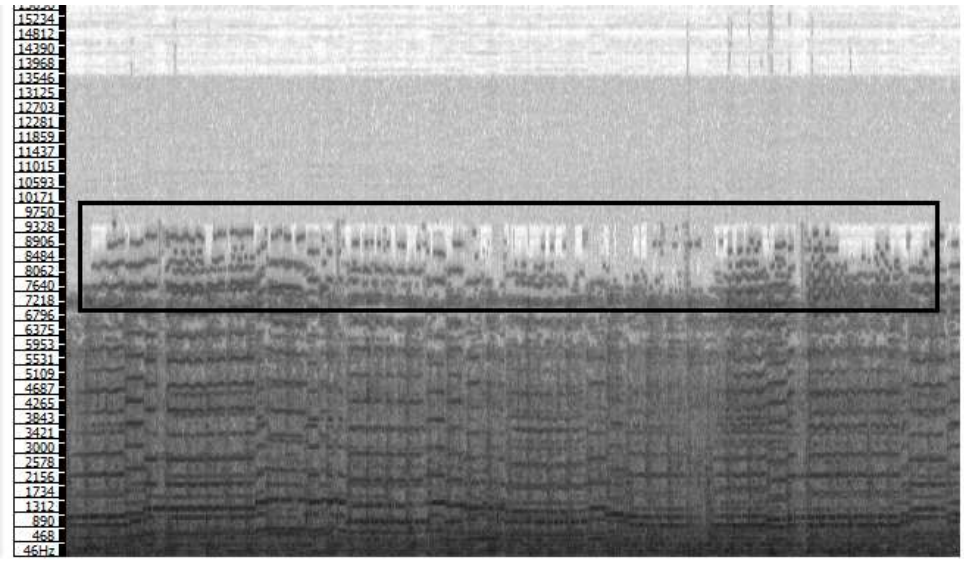


Gráfico 45. Espectrograma de *Danse árabe* (1949) [0'45''- 1'10''].[386]

La adaptación musical de *When I Write My Song* estuvo a cargo de Ted Mossman y la elaboración del texto en inglés por Bill Anson. El acento bostoniano de Clarck destaca desde el inicio del fonograma. El arreglo musical es coloreado a la manera tropical con el ritmo del beguine.[387] El disco está pensado para el público internacional. Por una parte, es reconocido dentro del repertorio sinfónico y se ha insertado dentro de lo latino. La utilización del coro en forma de *vocalise* la dota de un aura exótico y misterioso,

[385] La grabación se realizó en los estudios de Columbia en Hollywood el 31 de julio de 1947, pero no fue hasta 1949 que salió al mercado.
[386] Elaboración propia a partir del software *Sonic Visualiser*. Fuente: DACL-bid 11914.
[387] De hecho, Cugat vuelve a repetir el motivo de *Begin the Beguine*.

despojándola de cualquier significado que pueda adquirir con un texto. Paradójicamente, *When I Write My Song* se transforma en una canción *pop* al habérsele otorgado ligereza rítmica, el ímpetu del beguine y la adaptación a la voz de Clarck.[388]

6.8.1 *Tropical Bouquets*

Para 1949 la música, los estereotipos y las técnicas de grabación de música latina habían llegado a su cenit en el formato de 78 rpm, a raíz de ello y motivados en la necesidad de brindar al mercado una oferta discográfica que no fueran discos aislados, Columbia sacó al mercado *Tropical Bouquets*[389] en donde Cugat estaba cómodo en los géneros del bolero, la rumba y la guaracha. Esta producción, anuncia el futuro del álbum conceptual: varios temas bajo un hilo en común. La aparición del disco de 45 rpm y del álbum de $33^{1/3}$ rpm afectará a los modos de escucha y al mismo tiempo a la producción musical, ya no de una colección de canciones sino de un disco completo en sí mismo. En las grabaciones que conforman *Tropical Bouquets* hay diferencias de grabación sustanciales como los diferentes rangos armónicos, la densidad del sonido, la rapidez de la reverberación y la estratificación de las fuentes sonoras, sin contar con las características sustanciales a nivel musical como la densidad de la cuerda entre los diferentes temas e incluso la diferencia de amplificación de la voz entre los temas de Aladdin y las hermanas Boyd, Puppy del Campo y José Luis Moneró. En otras palabras, son grabaciones en condiciones completamente diferentes. Este tipo de circunstancias serán eliminadas al momento de la elaboración de discos completos en $33^{1/3}$ rpm en donde el sonido será homogéneo, así como la calidad y variedad de los arreglos musicales. Con *Tropical Bouquets* el sello discográfico expone en el mercado el repertorio de Cugat que estaba en el depósito de la empresa.

En *Palabras de mujer*[390] de Agustín Lara la melodía y la instrumentación se adaptan al foxtrot. Esta grabación posee diversos puntos de saturación en los *tutti*. La melodía es otorgada a la sección de cuerdas y la armonía hace uso de acordes extendidos de jazz. Cugat había grabado diversos temas de Lara por lo cual no era descabellado que

[388] Es de destacar, que salvo frases cortas o una que otra palabra, los cantantes norteamericanos no harán el intento de cantar en otro idioma, cosa que se veían forzados a realizar los cantantes latinos que habían firmado con Columbia por lo menos con un tema.
[389] Columbia 38618 Set C-194, (1949). Fuente: DACL-bid 105927.
[390] Ibíd.

incorporara uno más a su repertorio.[391] En *The Thrill of New Romance*[392] el músico catalán grabó el mismo arreglo que había hecho con Dinah Shore en 1939, solo que en esta oportunidad la versión es instrumental y la parte vocal es distribuida en los vientos madera. Su principal característica es la calidad de la grabación que permite apreciar el rango dinámico de la orquesta, la profundidad y la estratificación de las fuentes sonoras.

Tira tira y *Chon chon chon*[393] son rumbas que se destacan por un arreglo elaborado en función de acompañar al cantante Puppy del Campo. En *Chon chon chon* la armonía y la orquestación exacerban lo exótico a través del tam-tam y la marimba [1'11'' – 1'28'']. Es un arreglo con poca presencia de las cuerdas las cuales se ajustan a la capa melódica del acompañamiento. En *El tumbaíto* y *Dice mi gallo*[394] cuentan ambos con la participación vocal de José Luis Moneró. En *El tumbaíto* el tema y el tratamiento orquestal evocan al foxtrot, y el arreglo se elaboró a partir de una instrumentación de banda con una capa de acompañamiento de guaracha. La voz de José Luis Morenó se acopla a la orquesta, destaca su particular registro de tenor, hiponasal —sonido concentrado en la cavidad nasal—, poco brillo y timbre oscuro.[395] En *Dice mi gallo* hay un retroceso estilístico en el repertorio abordado por Cugat: el arreglo inicia con un estilo de charlestón que se mezcla con el *swing*, la adaptación de las cuerdas es sencilla y varía la densidad orquestal. A pesar de que el tema es de guaracha, el peso estilístico del *swing* hace que sea una de las versiones más americanizadas de los temas grabados por Cugat.

En *Hokey Joe* retoma el género del foxtrot rumba con la presencia de un cantante latino —Aladdin— y la incorporación en los coros de las trillizas Boyd. Xavier Cugat ya había probado en distintos momentos la fórmula de mezclar a cantantes de distintas nacionalidades, situación que al parecer le funcionó entre los años treinta y principios de los cuarenta, pero el gusto del público estaba cambiando y *crooners* como Bing Crosby o Frank Sinatra era lo que se consumía. En *Adios Mariquita Linda* evoca al arreglo del bolero *Palabras de mujer*: amplio uso de la orquesta, capa melódica en la cuerda. El tema

[391] *Las palmeras*, Victor 25503 (1937); *Triste camino*, Columbia 36436 (1941); *Marimba*, Columbia 36695 (1944).
[392] Columbia 38618 Set C-194, (1949). Fuente: DACL-bid 105927.
[393] Columbia 38619 Set C-194, (1949). Fuente: DACL-bid 105927.
[394] Columbia 38620 Set C-194, (1949). Fuente: DACL-bid 105927.
[395] "Xavier Cugat's Ex" *The Billboard.* 27 de Julio de 1946. Vol. 58, N°30, p. 37. José Luis Moneró (1921-2011) había llegado a Nueva York proveniente de Puerto Rico, en donde había sido cantante y trompetista en las orquestas de Mario Dumont y Rafael Muñoz. En la Gran Manzana estableció contacto con la Orquesta de Noro Morales y gozó durante los años cincuenta de prestigio junto con la Orquesta de Xavier Cugat. En una sesión de grabación con Cugat, Moneró fue escuchado por Joseph M. Davis (1896-1978) quien decidió ficharlo para su propio sello discográfico incentivándolo a grabar como cantante con Alberto Iznaga y la Orquesta Siboney

es despojado del carácter folklórico al que lo había envuelto Cugat en la grabación de 1939[396] otorgándole relieve a la cuerda con un acompañamiento de beguine. Destaca la modulación que realiza en la mitad del tema [1'30''] que genera más brillo en los armónicos superiores.

Latin Magic y *Goombay*[397] fue el último disco de Cugat y Columbia en 1949, en el cual retoman la fórmula de cantantes americanos con Tony Arden interpretando el primer fonograma y Jimmy Saunders el segundo. Tony Arden (1924-2012) venía de un hogar que estaba afianzado en la tradición operística italiana y cuyo centro de actividades era el Metropolitan de Nueva York.[398]

Jimmy Saunders (1920-1990) fue la contraparte masculina de Arden en el álbum de Columbia. Con una voz de barítono y con perfecto dominio del micrófono, Saunders tuvo una carrera semejante a la de Arden salvo que con un despegue anterior a mediados de los años cuarenta interpretando el repertorio de la mano de la banda de Charlie Spivak.[399] La voz de Saunders tiene la profundidad de Buddy Clarck, pero es más ligera y con un vibrato pronunciado al final de las frases.

La transición entre los años cuarenta y cincuenta está marcada por la aparición del mambo y el chachachá, momento en el que confluyen los músicos latinos, americanos y afroamericanos en un mismo escenario. Las fronteras raciales van desapareciendo en la praxis interpretativa, las distintas agrupaciones como las de Calloway y Chick Webb buscaron un sonido latino, pero a la vez americano, por lo que adaptaron ritmos y armonías en función a esto. Estas agrupaciones se dirigían al público latino que no asistía a las recepciones privadas.

6.9 Las últimas grabaciones en 78 rpm (1950)

El año de 1950 está marcado por cambios en la industria discográfica.[400] Se avecina el sonido estéreo, la cinta magnética para la grabación y los sellos RCA Victor, Decca,

[396] Victor 26248, (1939). Fuente: BDH-DS/343/56.
[397] Columbia 38642, (1949). Fuente: DACL-bid 11916.
[398] En el ámbito de las grandes bandas, Tony Ander comenzó su carrera con agrupaciones como las de Shep Filds y Al Trace pero su despegue fue justo en 1949 cuando firma contrato con el sello Columbia y luego realizó un periplo por los sellos Decca, RCA Victor, Sepia y Mercury. En Latin Magic destaca su voz con la calidez de Shore y la ligereza de Romay.
[399] Charlie Spivak and His Orchestra. RCA Victor 20-1663, (1949).; Cfr. ALLYN, 2005: 216-217; GRUDENS, 1998: 215.
[400] A nivel musical la escena neoyorquina había cambiado. Un ejemplo son las grabaciones de músicos cubanos a finales de los años cuarenta con instrumentos de percusión y patrones rítmicos asociados con la rumba pero mezclados con jazz. Algunos ejemplos tempranos de este fenómeno fueron la colaboración de

Mercury y Columbia, después de una larga disputa a puerta cerrada, apostaron por el nuevo formato de 33 $^{1/3}$ rpm.[401] En la vida de Cugat es el año de mayor cantidad de giras internacionales y fue uno de los pocos directores de banda que mutó al nuevo formato del LP. A nivel personal, además de estar arribando a los cincuenta años de edad, se une sentimentalmente con Abbe Lane, cantante, actriz y bailarina con quien alcanzó su mayor popularidad.[402] En Lane se combinan la facilidad idiomática del inglés y español como en Lina Romay, pero con una apariencia física seductora y pensada para el público americano y europeo a través de su actitud de *femme fatale*. Como bailarina poseía una versatilidad que Romay no llegó a representar; como si fuese poco, las cualidades vocales de Abbe Lane son extraordinarias y adaptadas a la triangulación del *Star System*: vocalidad, apariencia y manejo escénico.

Abigail Francine Lassman (1932) fue bautizada para el mundo del espectáculo como Abbe Lane por el mismo Xavier Cugat. Tuvo una carrera vertiginosa no sólo a lo largo de la producción discográfica de la orquesta de Cugat, sino en las diversas reseñas de revistas de la época, su participación en Hollywood y en la televisión. Lane participó en trabajos discográficos de otros importantes exponentes de la música latina, como Tito Puente, y durante los años cincuenta participó en el *The Jackie Gleason's Show.*[403]

Lane tenía una voz grácil y ligera con matices pastosos, un rango medio con potencia y cualidades histriónicas dentro de la música. Como cantante su repertorio incluía los géneros tropicales que aprendió junto a Tito Puente y Xavier Cugat, el jazz, el flamenco, la balada italiana, el samba y la música popular estadounidense. Algunos temas que interpretó como *Bread, Love and Cha, cha, cha* se incorporaron a la sociedad de consumo de los años cincuenta como elemento identitario generacional, como memoria colectiva de una época. Además, Lane explotó su encanto femenino en las portadas de discos como producto de una feminidad asimilada dentro del contexto cultural del patriarcado.[404] Como construcción enmarcada en la industria cultural se expone tanto en

Machito y sus Afro-Cubanos con artistas como Dizzie Gillespie, Lionel Hampton, Quincy Jones y Charlie Parker. Cfr. MOORE, 1995:184.

[401] "Get Off That RPM Whirl!". *Variety*, 20 de julio de 1949 (Vol. 175, Nº 6, p. 37); "Col. L.P. Sales In 20% Increase". *Variety*, 9 de noviembre de 1949 (Vol. 176, Nº 9, p. 35).

[402] En realidad, se hizo pública la relación. Cugat y Lane habían comenzado su romance cuando la cantante era aún menor de edad.

[403] Jackie Gleason (1916-1987) fue un actor, comediante y músico estadounidense. En los años cincuenta produjo la serie de discos *Jackie Gleason presents*…, de repertorio conservador, sin ningún elemento de ritmos afrolatinos que estaban en boga.

[404] Cfr. McCLARY, 2017; CITRON, 2000.

el ámbito fílmico como coreográfico con el prototipo de mujer-sensual dentro de la cultura de masas. [405]

Abbe Lane exhibía una carrera en ascenso desde finales de los años cuarenta, pero fue a través de Cugat que consiguió su proyección internacional. Es así que el primer disco en salir al mercado en 1950 nos trae a Abbe Lane interpretando samba con los temas *Zing-A Zing-A Zing Boom* y *The Wedding Samba.*[406] Ambas producciones son de óptima calidad: anchura de banda, clara estratificación de la fuente sonora y balance entre todos los instrumentos. En *Zing-A Zing-A Zing Boom* participa Otto Bolivar, quien canta en portugués la mitad de la canción, con una pronunciación que deja mucho que desear. La participación de Lane se produce al final de la canción interpretando en inglés, un coqueteo a la época de los Buenos Vecinos. El arreglo posee vitalidad y a diferencia de las primeras sambas grabadas por Cugat a inicio de los años cuarenta,[407] la capa rítmica evidencia el estilo de samba. La instrumentación es densa pero equilibrada con un sonido brillante producto de la proyección de los armónicos. *Zing-A Zing-A Zing Boom* fue grabada en el mismo año por Ethel Smith y Guy Lombardo y por Dean Martin.

The Wedding Samba había sido impulsado por el sello Decca a través de las grabaciones de Carmen Miranda junto a las hermanas Andrews y la propuesta de foxtrot de Guy Lombardo. Al año siguiente aparecieron las versiones de Mary Mayo and The Riddlers, Edmundo Ros y la versión de Lane y Cugat. A nivel de producción musical, ambos temas poseen mejoras en la calidad de la grabación con respecto a los discos anteriores: refuerzo de los armónicos superiores y claridad en los bajos y en el registro medio. A pesar de la participación infeliz de Otto Bolívar cantando en portugués, el disco posee arreglos que usan el ritmo de el tema *Brazil* como tópico de samba.

En el siguiente disco aparecen *Guararé* y *Morocco*[408] y la producción musical se decantó por el contraste en grabación, orquestación y arreglos. *Guararé* posee una reverberación seca mientras que en *Morocco* hay mayor profundidad y estratificación de las fuentes sonoras. La orquestación de *Guararé* se limita al ensamble de vientos con énfasis en la sección de las trompetas mientras que *Morocco* explora el sonido de lo

[405] Cfr. REITSMA, 2014. Para un estudio detallado de Lane en el imaginario de lo tropical véase PÉREZ VALERO, 2017; POWELL, 2007.
[406] Columbia 38725, (1950). Fuente: DACL-bid 11918.
[407] Cfr. *Mamá o quero*, Victor 26522 (1940); *Brazil*, Columbia 36651 (1942). En BDH y DACL, respectivamente.
[408] Columbia 38798, (1950). Fuente: DACL-bid 11919. Guararé es un distrito y ciudad de Panamá ubicado al sur del país. El tema fue compuesto por Ricardo Fábrega (1905-1973), compositor panameño con más de cien temas compuestos para diversos géneros como el bolero, danzón y sones, muchas de ellas grabados con la RCA Victor desde 1935.

exótico con una densa orquestación. El arreglo de *Guararé* es rítmico e incisivo, incita al baile mientras que en *Morocco* se luce el arreglador desde lo instrumental. Ambas grabaciones prescinden de textos complejos, lo que indica que es una producción para ser distribuida en un amplio mercado. Con *Guararé* Cugat involucra a Panamá dentro de su producción discográfica; de hecho, se etiqueta como *panamaniam dance* aunque la composición se acerca al merengue dominicano.[409] *Morocco* compuesto por Irving Fields y Melvin Lee Shaw con una melodía pentatónica, evoca el imaginario exótico de África.

6.9.1 La era del mambo

Cuban Mambo[410] no es más que la versión en arreglo de mambo de *Cugat's Nugats* con la participación de 3 Beaus & A Peep, agrupación vocal que estuvo activa desde mediados de los años cuarenta y que interpretaba canciones y baladas americanas; paradójicamente, la agrupación no sobrevivió a la era del mambo. *Cuban Mambo*[411] posee las características del mambo: orquestación de banda sin cuerdas, uso de *riffs* en saxofones y trompetas y una arquitectura emocional construida sobre la melodía y la base rítmica; con esta grabación Cugat ingresa a la era del mambo.

En aquel entonces el mambo era un género difícil de definir. Expresa Hutchinson que el término "mambo" poseía al principio dos acepciones: a) un género similar a la rumba pero de carácter más suave y, b) un género de baile con pasos distintivos.[412] Esta apreciación de Hutchinson es aplicada a diversos géneros latinos, como el chachachá y el danzón, entre otros, que no sólo comportan rasgos distintivos a nivel rítmico y musical sino que poseen sus propios patrones coreográficos.

Después de la aparición del danzonete en 1940 se aprecian rasgos del mambo en las grabaciones de Antonio Arcaño y sus Maravillas.[413] Si bien ha existido una larga disputa sobre la paternidad del mambo, no hay duda del inicio de este género en manos de Arcaño y de la posterior mercadotecnia del género por parte de Pérez Prado.[414] En

[409] Cugat sacaría en 1955 un disco exclusivo de merengue dominicano: *Merengues by Cugat!* (Columbia CL 733). HUTCHINSON, 2006: 38-40; PÉREZ DE CUELLO y SOLANO, 2007: 170-173.
[410] Columbia 38976, (1950). Fuente: DACL-bid 105382. La grabación de *Guadalajara* era la misma que había salido en 1944.
[411] Cugat grabaría en dos oportunidades más este tema, ambos en formato instrumental y manteniendo el titulo de *Cuban Mambo*, en 1958 (RCA Victor, LPM 1882) y en 1972 (Victor Japón, CD4W 7002).
[412] HUTCHINSON, 2004: 117.
[413] MALCOMSON, 2011: 268.
[414] Ibíd.

Nueva York Pérez Prado realizó arreglos de mambo para grandes bandas[415] y las agrupaciones de Tito Puente y Tito Rodríguez adaptaban el género con resultados sofisticados. Este género permitía experimentar con las texturas de la orquesta, las armonías y el ritmo como ningún otro de los géneros tropicales en estudio. Para el público estadounidense el mambo es una invención de Pérez Prado, quien realizó giras, producciones discográficas y simplificó las complejidades rítmicas del estilo de Arcaño e enfatizó el uso del registro agudo de las trompetas.[416]

Dámaso Pérez Prado fue pianista de la Orquesta Casino de la Playa; en 1948 dejó Cuba para establecerse en México por insistencia de Kiko Mendive, allí trabajó como pianista, arreglista y director de agrupaciones en los salones de baile y se incorporó a la industria cinematográfica mexicana en películas del género de rumberas. En México se autoproclamó como el rey del mambo y fue el primero en usar el término de manera comercial. Sin embargo, Ninón Sevilla fue quien promocionó el sonido orquestal de la agrupación de Pérez Prado.[417]

López Cano describe la disputa entre el origen del término y los creadores, pues si bien Dámaso Pérez Prado había acuñado el término mambo como suyo, no había duda acerca de que la migración de músicos cubanos y puertorriqueños en Nueva York alrededor de los años treinta, había generado un movimiento "mambístico". Orestes López compuso un danzón que subtituló como "mambo", en el cual agregó una sección final de improvisación que se ejecutaba como montuno y con un solo de piano, el timbal con acentos y el ritmo del cinquillo. La sección final era un híbrido de danzón-mambo y pronto se convirtió en una sección independiente. Por otra parte, Arcaño grabó mambos como temas independientes y separados de las secciones precedentes del danzón.[418]

El ritmo del mambo es también el resultado de la mezcla de elementos caribeños y africanos que derivó en un híbrido musical dentro de la música afrocubana. En la sección denominada mambo se hace palpable la presencia del bajo característico de la habanera el cual será reemplazado por el bajo anticipado (síncopa) característico del son. En la percusión el patrón del cinquillo ejecutado en primera instancia por los timbales,

[415] Es conocida la anecdota en la cual se afirma que Pérez Prado le vendió algunos arreglos a Xavier Cugat quien pagó solo dos dólares por ello.
[416] HUTCHINSON, 2004: 116; WAXER, 1994: 152-153. LÓPEZ CANO, 2009; CROOK, 1982.
[417] PÉREZ VALERO, 2017.
[418] LÓPEZ CANO, 2009: 234; WAXER, 1994: 151-152; MADRID y MOORE, 2013. El danzón-mambo tenía en sus inicios una resistencia de ser adoptada como práctica social y recreativa en las audiencias de las clases sociales altas por sus características rítmicas de origen negroide; sin embargo, fue pronto asimilado en los distintos estratos sociales. Es evidente, que la transmisión radiofónica jugó un papel fundamental en la asimilación de este fenómeno. DÍAZ AYALA, 1994: 14; FERNÁNDEZ, 1989: 117-119.

será sustituido por la presencia del cencerro en la ejecución de los tiempos fuertes. Igualmente, el *ostinato* rítmico que es dado por la conga llevará el mismo patrón rítmico del son. En los violines los "guajeos" son exactamente iguales en articulación y expresión al ejecutado por el tres en el son montuno, bajando además la intensidad de las secciones instrumentales donde se improvisa.[419] A nivel tímbrico se incorporaron las tumbadoras, instrumentos característicos de las orquestas típicas que interpretaban danzones; de esta forma pasó a suplantar al timbal. Con la aparición del mambo se encuentra también la era de los largos solos de improvisación donde el piano es el protagonista con la incorporación del cencerro acentuando los tiempos fuertes del compás.[420]

El mambo se consolidó en los salones de baile de Nueva York: El Palladium, el Apollo Theater y el Savoy Ballroom de Harlem. Los arreglos se sofisticaron y el mambo fue un género multiétnico que permitió la interacción entre el público, los arregladores y los productores musicales. El mambo se afianza como un género instrumental —salvo las exclamaciones en las grabaciones de Pérez Prado, que serán por mucho tiempo, rasgos distintivos del género—. Al no poseer texto, su inserción dentro del circuito radial norteamericano fue mucho más rápido que otros géneros como el bolero o el danzonete. La comunidad latina nacida dentro de Estados Unidos comienza a mirar hacia adentro y va en busca de su origen mientras que el público estadounidense hace un esfuerzo por fijar la mirada en el mambo y el chachachá. En palabras de Pacini Hernández el carácter de celebración de la música latina y su presencia en las fiestas de la alta sociedad como sinónimo de glamour, eran preferidas a la locura y arrebato del naciente rock and roll; pese a ello, los conciertos multitudinarios del rock lo sobrepasarán.[421]

6.9.2 Las últimas producciones con Columbia

A comienzos de los años cincuenta la RCA Victor, Okeh y Decca tenían la mayor cantidad de artistas brasileños. Si bien Carmen Miranda y Xavier Cugat grabaron juntos para el cine, dichas grabaciones no se comercializaron por impedimentos legales en sus respectivos contratos discográficos.[422] Sin embargo, Cugat grabó parte del repertorio como lo hizo en la época de los Buenos Vecinos, de esta manera buscó conquistar a la audiencia brasileña con Abbe Lane.

[419] El subrayado es nuestro.
[420] WAXER, 1994: 151-152;
[421] HUTCHINSON, 2004 y 2010; HERNÁNDEZ y CASANELLA, 2008; PACINI HERNANDEZ, 2010: 25; BALBUENA GUTIÉRREZ, 2010: 15-19.
[422] Cfr. SULLIVAN, 2017: 41-47.

En el penúltimo disco Columbia apostó por el samba pese a que los intérpretes no eran de origen brasileño. *Chi Bim Bam Bom* y *Chiquita Banana*[423] son cantados por Abbe Lane, en el primero es acompañada por 3 Beaus & A Peep y en *Chiquita…* por Otto Bolívar. Ambos temas tienen origen distinto: *Chi Bim Bam Bom* fue compuesto por David Bee y Glen Moore, músicos y letristas de Columbia; mientras que *Chiquita Banana* tiene su origen en las manos de los músicos brasileros Alberto Ribeiro y João de Barro cuya composición fue popularizada por Carmen Miranda.[424]

En *Chi Bim Bam Bom* Abbe Lane canta en portugués y la arquitectura emocional se concentra hacia el segmento instrumental [2'11'' – 2'55'']. En la grabación las voces están equilibradas con estratificación entre Lane y 3 Beaus & A. Peep. Por otra parte, *Chiquita Banana* fue arreglado desde el fonograma de Carmen Miranda. Abbe Lane y Otto Bolívar cantan en portugués, pero una vez más las "r" en el caso de Lane son marcadas lo que destaca su origen étnico. Otto Bolívar suaviza los rasgos americanos de Lane, aunque el cantante cubano tampoco tenía el portugués como lengua materna.[425]

El último disco con Columbia contiene los temas *La violetera* y *Mambo negro* cantados en inglés por Abbe Lane.[426] *La violetera* es un bolero con texto adaptado al inglés por Bernie Weyne, letrista de Columbia. Lane se luce en toda su gama vocal dando gala de la versatilidad lírica y vocal que posee en el estilo de la balada. Con *Mambo negro* retoma el arreglo complejo a nivel instrumental y rítmico que había realizado en temas como *Jungle Drums*. El arreglo inicia con un *ostinato* cromático sobre el cual se suma la percusión y los saxofones. En la búsqueda de una sonoridad más bandística en el arreglo se prescinde de la cuerda, es un mambo con intensidad y vitalidad rítmica. La arquitectura emocional se construye a raíz de los diversos elementos instrumentales que se incorporan en la orquestación. Cugat y Columbia han llegado a una encrucijada tecnológica: las corporaciones de la industria del disco sacan al mercado el formato de $33^{1/3}$ rpm, la cinta magnetofónica modifica el proceso de grabación y el sonido estéreo está por hacer su aparición.

[423] Columbia 39037, (1950). Fuente: DACL-bid 102450.
[424] Decca 24479, (1948). Fuente: DAHR.
[425] "T.D. Added Starter In Astor Roof Lineup". *The Billboard*, 22 de abril de 1950 (Vol. 62, N° 16, p. 25). Otto Bolívar alcanzó su cúspide profesional con Xavier Cugat, pero también grabó con Dámaso Pérez Prado. Nacido como Otto Bolívar Pinoseaux (1922-1995) inició su carrera musical en Cuba trasladándose posteriormente a Chile en donde ingresa a la orquesta de Charles Rodriguez. En Estados Unidos se incorporó a la orquesta de Cugat como percusionista y cantante. BRYER y ALLEN, 2005: 32.
[426] Columbia 39059, (1950). Fuente: DACL-bid 99981.

6.9.3 La guerra de las velocidades: fin de una época e inicio de otra

El disco de $33^{1/3}$ rpm fue el avance tecnológico más importante de la era del disco que modificó los criterios de producción musical utilizados hasta entonces basados en la grabación de temas aislados que posteriormente eran armados por decisiones ejecutivas. Ahora era necesario que arreglos y técnicas de grabación estuviesen enmarcados en un concepto con un sonido homogéneo en 40 minutos de música que suenan casi sin interrupción.[427] El nuevo formato nacido en los laboratorios de Columbia permitía más fonogramas en un solo lado y la incorporación del sonido estéreo. Por su parte, la RCA Victor promovió el formato de 45 rpm sin éxito alguno.

Los sellos discográficos tardaron dos años en ponerse de acuerdo en el uso de un solo formato, pues tecnología y mercado no terminaban de definirse.[428] Es así como Paul A. Barkmeler, vicepresidente de RCA Victor declaró que el formato de 45 rpm sería exclusivo para la música pop mientras que para la música clásica se utilizaría el formato de $33^{1/3}$ rpm.[429] Pero desde el inicio de la era de las grabaciones la música clásica no era rentable, por lo cual el formato de $33^{1/3}$ rpm se impuso en todos los géneros.[430] Por su parte, el sello Decca nunca dudó de las bondades del nuevo formato aupando incluso el uso de la cinta magnetofónica para la grabación profesional y casera.[431]

En 1950 se definió el formato y salieron al mercado discos de Cugat en distintos formatos hasta quedar establecido el formato de $33^{1/3}$ rpm. En los equipos domésticos convivían las distintas velocidades y fue una de las campañas publicitarias más intensas

[427] El primer disco de 33 $^{1/3}$ de Cugat aparece en Columbia en 1950 junto con los de 45 rpm. Cfr. "Bandleaders Would Save Plenty Coin Via N.Y. State Tax Credit Plan". *Variety*, 30 de marzo de 1949 (Vol. 174, Nº 3, p. 47); "Unemployment Tax Issue Heads For Ruling In Favor of Maestro". *Variety*, 2 de febrero de 1949 (Vol. 173, Nº 8, p. 37); "Employment is Off 20% Since '48". *Variety*, 13 de julio de 1949 (Vol. 175, N° 12, p. 39). "3-Speed Player Due for Victor Feb.1; See LP's for Red Seals". *Variety*, 7 de diciembre de 1949 (Vol. 176, Nº 13, p. 42); "Decca LP? –Mebbe; Victor LP – No!". *Variety*, 13 de julio de 1949 (Vol. 175, Nº 5, p. 39); "Victor Won't Talk on Growing Reports of Its Going Into 33 LP". *Variety*, 5 de octubre de1949 (Vol. 176, Nº 4, p. 35). "RCA Counts Sheep But Stops t 45". *Variety*, 29 de junio de 1949 (Vol. 175, Nº 3, p. 38); "RCA Sold 500,000 45 RPM's in 3 Mos." *Variety*, 12 de octubre de 1949 (Vol. 176, Nº 5, p. 1); "Columbia Scores RCA for 45 RPM War, Thumps Chest in Defianc". *Variety*, 16 de febrero de 1949 (Vol. 173, Nº 10, p. 45). Cfr. CHEUNG RUIZ y PÉREZ VALERO, 2020: 104-108.

[428] "Spirit of 78 (rpm) On Wane". *Variety*, 30 de marzo de 1949 (Vol. 174, Nº 3, p. 37); "Decca, Pressured to Decide RPM Course, Can't Easily Grove Plans". *Variety*, 15 de junio de 1949 (Vol. 175, Nº 1, p. 41).

[429] "Victor Enters 33 Field in Full Strength". *Variety*, 22 de abril de 1950 (Vol. 62, N° 16, p. 23). El nuevo soporte permitía la grabación de un repertorio sinfónico sin interrupciones. Es así como la RCA se empeñará en grabar a los grandes directores de la época como Arturo Toscanini, Robert Shaw, Charles Munch, entre otros.

[430] Cfr. Capítulo 3 del presente trabajo.

[431] "Decca Going LP On Its Albums?". *Variety*, 13 de julio de 1949 (Vol. 175, Nº 5, p. 33); "Decca Quietly Siding With Col. In Applying 33 RPM to Albums". *Variety*, 27 de julio de 1949 (Vol. 175, Nº 7, p.101); "Decca's Dubbing To LP Spotlights Wide Use of Tape". *Variety*, 24 de agosto de 1949 (Vol. 175, Nº 12, p.45).

que se vivió entre los años 1950 y 1952. Otros sellos como MGM Records otorgaron al formato de 45 rpm un aura especial y casi mítico haciendo énfasis en música y canciones realizadas para películas y la grabación de uno que otro artista reconocido como Betty Hutton o Howard Keel.[432]

Asimismo, una nueva generación de público comenzó a seguir a cantantes de la música pop. Además, en los salones de baile se reemplazaban a los músicos en vivo por la reproducción *in situ* del fonograma. Sin embargo, las grandes bandas trataron de sobrevivir frente a los cambios de la industria cultural pero la consolidación del *rock and roll* o la migración de músicos de las bandas a géneros de menor conformación instrumental como el BeBop, contribuyeron a una desaparición gradual de este formato. A pesar de ello, en el contexto de la música latina, las agrupaciones hibridaron géneros de carácter afrocaribeño que les permitió subsistir por una década más.

En esta época, Xavier Cugat y Abbe Lane se mudan a Europa, en donde realizan un circuito de presentaciones entre Italia, España y Estados Unidos. Cugat había desarrollado su carrera desde la nada y se convirtió en una estrella de Hollywood. Logró sobrevivir a la crisis de las grandes bandas y de la batalla tecnológica de la producción discográfica. Había colaborado directa e indirectamente con las políticas de Roosevelt a través del acercamiento de la música y el imaginario de lo tropical a las audiencias americanas y europeas. Cugat había consolidado su nombre como referente de fiesta y éxito.

6.9.4 La industria discográfica y la versatilidad estilística de Xavier Cugat: reflexión a partir de la taxonomía de géneros y estilos

La música que grabó Xavier Cugat muestra cambios considerables en sus rasgos estilísticos a lo largo del tiempo. Además de una estética de la grabación, los elementos musicales como la instrumentación, las articulaciones, los ritmos y armonías, sufrieron modificaciones que, en la mayoría de los casos, buscaba la simplicidad de los parámetros musicales. La producción musical de Cugat tenía una función festiva, de baile y diversión, el elemento contemplativo era secundario. En la discografía se hallan fórmulas estandarizadas para su producción que vinculan un género con su entorno. El rasgo básico de los géneros que grabó Cugat parte del esparcimiento sonoro y de la fabricación industrial, que, además, estaba dirigida a una determinada audiencia.

[432] "Col 7 – Incher Drive Keyed To V – M Unit" *Variety*, 22 de abril de 1950 (Vol. 62, N° 16, p. 23); "3 – Way Streth Puts MGM Into 35 – RPM Groove". *Variety*, 22 de abril de 1950 (Vol. 62, N° 16, p. 23).

En este sentido, los sellos discográficos determinaron que la música que hacía Cugat generaba placer corporal y agradaba al oído con ritmos y melodías pegadizas; en el vestuario, la vista se regocijaba en la apreciación coreográfica de las rumberas. En sus grabaciones, Cugat señala la ruta al Paraíso: palmeras, maracas y baile, denotan la representación de lo paradisíaco. Como artista del espectáculo, además de conseguir su espacio dentro del *Star System*, Xavier Cugat comprendió desde temprana edad, como aprovechar estos elementos en la construcción de un discurso musical comercial. Los géneros que grabó Cugat, salvo excepciones, tienen como función social la recreación, se difunde en espacios de distracción y, no en vano, conforman el epicentro de actividades en los salones de baile.En los albores del siglo XX, el crecimiento de la comercialización de la música, permitió la difusión de los ritmos de la isla y su gradual aceptación en la sociedad, de esta manera, la apropiación, imitación y promoción de ritmos derivados penetraron con fuerza en la cultura popular de los años cuarenta.[433]

A principio de 1900, la circulación de discos fue fundamental y promocionó, en especial, la música afrocubana y el tango argentino. La presencia de Estados Unidos dentro de América Latina, tomó un giro esencial cuando comenzó a fomentar estos ritmos en el país. Igualmente, la presencia militar estadounidense, en especialmente entre 1916 y 1924, popularizó a la vez géneros como el charlestón y el foxtrot. En algunos casos, como en Puerto Rico y Cuba, los repertorios de las grandes bandas asimilaron la instrumentación y el repertorio norteamericano convivió con los géneros latinos.[434]

Las agrupaciones de Cuba, alrededor de los años veinte, poseían la conformación característica de la charanga. Dentro de estas agrupaciones, destaca la liderizada por el flautista Antonio Arcaño, considerado como el máximo exponente del repertorio de orquestas de charanga. Su trayectoria como director de estas agrupaciones se proyectó por más de dos décadas, desde 1937 hasta 1958 y se presentaba como Arcaño y sus Maravillas o Las Maravillas del Siglo.[435] Cuando las charangas comenzaron a ser desplazadas por la conformación instrumental derivada de las grandes bandas estadounidenses, músicos como Antonio Romeu incorporaron los saxofones. Posteriormente, en 1929, Aniceto Díaz introduce un texto cantado con acompañamiento del danzón, dicha fusión generó el género del danzonete. En el contexto cubano, la

[433] MOORE, 1995. Véase también SHEPHERD y HORN, 2013.
[434] OROZCO, 2021; MANUEL, 2009; ESTIVAL, 1996.
[435] OROZCO, 2021 y 2014; SHEPHERD y HORN, 2013; WAXER, 1994.

Orquesta Lecuona's Cubans Boys [436] tuvo una importante proyección en el continente europeo. De acuerdo a Eli, su particular estilo como la combinación de "elementos jazzísticos propios del formato instrumental del jazz band, con los géneros populares cubanos" le brindó un éxito comercial por su carácter exótico.[437]

En este sentido, Moore considera importante la presencia de la Orquesta Casino de la Playa, agrupación que comenzó sus actividades en 1937 en el casino homónimo. Esta agrupación estaba dirigida por Anselmo Sacasas (1912-1988). Otra agrupación fundamental de esta época fue El Conjunto Casino, activa entre los años cuarenta y cincuenta. La instrumentación se modificó gradualmente dentro del género del danzón.[438] Un ejemplo de ello lo representa el formato instrumental que poseía Arcaño en la Orquesta Radiofónica, agrupación perteneciente a la emisora Mil Diez. Asimismo, con la aparición de la radiodifusión, los músicos de banda participaron en programas de radio, revistas de variedad y progresivamente, se incorporaron a la producción discográfica. Producto de las características tecnológicas y las necesidades de la industria fonográfica, que la duración de los números de cada uno de estos géneros se mantendrá alrededor de los tres minutos.

En la historia de la música popular en los Estados Unidos, las imitaciones de lo latino comenzaron a tener importancia con la aparición del Tin Pan Alley. Se adaptaron temas al formato comercial en boga, los compositores crearon temas con rasgos que eran reconocibles como un sonido a lo latino, exótico o tropical. De acuerdo a Roberts, lo que se hacía era combinar rasgos de otras músicas que tenían una profunda huella en la audiencia. En este proceso de mezcla se incorporaron elementos de la música negra promoviendo la hibridación estilística tan característica de esta música.[439] Durante esta época, se consolidan los ritmos latinos en Estados Unidos, desde el género del tango, con especial predilección durante los años veinte, hasta la era de la rumba en los años treinta. Fue durante 1920 que se produce la mayor asimilación de lo latino dentro del repertorio popular estadounidense. La expansión de estos rasgos, permitió incorporar los elementos de origen afrolatino en la percusión, se establece así una conexión directa con la música negra estadounidense.[440]

[436] Armando Oréfiche (1911-2000), destacado compositor y director cubano de grandes bandas.
[437] ELI, 2009: 35.
[438] MOORE, 2012.
[439] FLORES, 2015; ROBERTS, 1979: 47-50.
[440] Ibíd.

Por otra parte, los ritmos de aire cubano, circularon en las Antillas alrededor de la década de los años veinte y treinta, período que confluyó con la industria discográfica y el auge de la radio. En esa época en la isla de Cuba se generó un fuerte movimiento ideológico y cultural que repercutió en la producción de música cubana, con fuerte presencia de ritmos africanos. Explica Eli:

> En esta oportunidad se recurrió esencialmente a las culturas antecedentes africanas como vía de expresión de lo nacional y su punto focal estuvo fijado en el rescate y vigencia de los rasgos culturales africanos en la cultura cubana y en los valores de la cultura popular de su conjunto.[441]

Evidentemente, al confluir un proceso de carácter político junto con el incipiente desarrollo de la industria discográfica, se produce un intrincado proceso de mercantilización, época en que se comenzó a simplificar géneros como la rumba y la conga. Esto conllevó a la estandarización de patrones rítmicos, diseños melódicos y elementos de carácter tímbrico muy particulares, sobre todo en lo que respecta a la incorporación de percusión afrocaribeña.

Al respecto, la rumba y la conga fueron vitales en la carrera profesional de Cugat:

> El éxito que alcanzaba la rumba y la conga, hizo obtener notables dividendos tanto a músicos como empresarios que la modificaron con afanes comerciales, como es el caso del compositor y director de orquesta catalán Xavier Cugat que se convirtió en uno de los principales promotores de la música latina en Estados Unidos, y su orquesta en una peculiar vitrina de "lo tropical".[442]

En los centros urbanos, la música que se transmitía en la radio era producida por grandes corporaciones mercantiles,[443] que junto con el cine y los medios impresos, fomentaban el consumo masivo de esta música. Estas producciones con elementos de carácter popular y folklórico, fueron intervenidas para crear obras musicales cuyos elementos pintorescos se simplificaban en el arreglo y abonó el terreno para la explotación comercial de la música latinoamericana.

No en vano, fue en los Estados Unidos durante el periodo en estudio del presente trabajo de investigación, donde se difundió de forma masiva la música latina, especialmente la proveniente de Cuba, México, Argentina y Brasil. Entre los años treinta

[441] ELI, 2009: 34.
[442] Ibíd.
[443] RCA Victor, Okeh y Columbia. Véase: TUMPAK, 2008; HOFFMANN, 2004; KENNEY, 1999.

y cincuenta el movimiento musical de estas regiones lleva consigo el flujo migratorio que se produjo a lo largo de estos años.

Hubo una simbiosis y mezclas estilísticas entre los músicos norteamericanos y los músicos latinos, esto generó un sonido que caracterizó los géneros latinoamericanos dentro del país del norte. Sumergido en un complejo proceso de distribución del producto cultural, no solo como objeto en forma de discos y revistas, sino también a través de la radio, el cine y la televisión, la industria cultural norteamericana asimiló de forma rápida y arrolladora a músicos, interpretes, arreglistas y compositores, cantantes y bailarinas, con procedencia de los países antes mencionados.[444]

Para Orozco, la incursión de la música latina en Estados Unidos ha tenido un recorrido continuo durante más de un siglo, con mayor énfasis en unos momentos que en otros. Por su parte, Roberts destaca que en Nueva York se publicaron composiciones de autores académicos como Alejandro García Caturla, que encontró una buena recepción dentro del público y los intérpretes. Sin embargo, la consolidación de lo tropical como tal se dio *El manisero*.[445]

Moore y Orozco coinciden en que la transformación del baile y la música latina se expandió de manera sistemática en los Estados Unidos y Europa, en el período de entre guerras (1919-1939); y luego, con énfasis durante la segunda postguerra. Los compositores norteamericanos comenzaron a escribir obras al estilo latino. Broadway se apoderó de los géneros, y desde el Tin Pan Alley se crearon temas latinos con texto en inglés. Compositores como Cole Porter, Bing Crosby y Marion Sunshine abordaron el género con notable éxito, mezclando de forma libre elementos de la música norteamericana con elementos latinos.[446]

A partir de 1940, la agrupación Los Afrocubanos, liderizada por Machito y Bauzá, serían los encargados de organizar y de ser catalogados como la primera banda de jazz latino. Para aquel entonces, los músicos de jazz venían experimentando con los distintos ritmos latino, verbi gracia *Caravan* de Duke Ellington, del compositor y trombonista puertorriqueño Juan Tizol (1900-1984). El trabajo de fusión de los distintos elementos rítmicos e instrumentales de Los Afrocubanos, consistió en ser la primera banda en marcar hito con la exclusividad de fusión de este género.[447] Machito y sus

[444] WAXER, 1994: 140-141.
[445] OROZCO, 2014; ROBERTS, 1979: 7. Cfr. Capítulo 2 del presente trabajo.
[446] MOORE, 1995; OROZCO, 2021 y 2010.
[447] OROZCO, 2021; WAXER, 1994.

Afrocubanos, cautivaron por su particular sonido a las audiencias de origen caribeño que hacían vida en la ciudad de Nueva York. La principal característica de la agrupación de Machito fue la fusión del sonido de las grandes bandas de Jazz con la combinación de los ritmos afrocubanos. Se hace evidente la experiencia del sendero recorrido de Bauzá durante sus años de peregrinar en las distintas agrupaciones de jazz y de corte tropical donde laboró, permitiéndole esto desarrollar habilidades en la elaboración de estándar de jazz que luego elaboraría en armonías complejas de jazz para los arreglos instrumentales de las grandes bandas. El estilo del swing y el tratamiento orquestal de los instrumentos de viento resultó en la elaboración de un sonido particular.[448]

Como se ha reiterado a lo largo del presente trabajo, reconocer la presencia de la industria discográfica y el mundo de la producción musical es vital para comprender el posterior desarrollo de la música que hizo Xavier Cugat. Es así que para 1941 los Afrocubanos grabaron su primer álbum para el sello discográfico Decca durante la época en que eran la banda de planta de un reconocido club nocturno llamado La Conga, localizado en la calle 52, cerca del circuito de clubes de jazz.[449] La cercanía con otros establecimientos permitió el intercambio de estilos y géneros entre los músicos y directores. Siguiendo esta lógica, no es de extrañar la rápida difusión de los ritmos latinos en distintos músicos de origen americano. Además de ello, la música latina logró un auge importante cuando la Sociedad Americana de Ejecutantes y Compositores[450] restringió en 1941 la disponibilidad de la música popular hecha por blancos en las distintas radios, cobrando altos aranceles en impuestos; sin embargo, la música hecha por artistas latinos y disqueras independientes permitió que la música latina se difundiera rápidamente al no tener los costes de impuestos que se habían establecido.[451]

Para Waxer, cuando géneros como el son y la rumba, se enfrentan al mercado internacional, los intérpretes se separaron en dos tendencias: la primera, aquellas orquestas como Xavier Cugat o Don Azpiazú, que generaban una producción discográfica más estilizada; y segundo, los soneros cubanos de raíz directamente folklórica, cuyo tratamiento instrumental, melódico y rítmico se mantenía en un estado más puro. Precisamente, fue entre la relación de la industria y lo popular que estos repertorios convivieron.[452]

[448] Un trabajo meticuloso sobre el *latin jazz* también se halla en SHEPHERD y HORN, 2013.
[449] WAXER,1994.
[450]Por sus siglas en inglés ASCAP (American Society of Composers and Performers).
[451] WAXER, 1994; ROBERTS, 1999.
[452] SHEPHERD y HORN, 2013; WAXER, 1994.

Las bandas con temas latinos, por lo general, hacían arreglos de sones y guarachas; en los mismos, la presencia del jazz era nula, pues se buscó recrear un determinado estilo. La fusión como tal y el nacimiento del *Latin Jazz* es establecido según Waxer en la composición *Tanga* (1943) de Mario Bauzá. La autora establece como lugar de nacimiento la ciudad de Nueva York, específicamente en el club La Conga. *Tanga* fue considerada la primera obra de jazz latino de acuerdo a esta autora. El fenómeno se produjo al mezclar de manera consciente elementos afrocubanos con contornos melódicos características del jazz.[453]

La fusión generada por *Tanga* comenzó a ser desarrollada por otros músicos, esta vez de origen afroamericano, como Dizzy Gillespie. Esta época coincide con la aparición del Bebop y la hibridación de los ritmos afrolatinos con el jazz como el estilo Cubop, referencia evidente de la procedencia de los ritmos cubanos. Ambos estilos comenzaron a ser abordados por los músicos de jazz, ofreciendo veladas enteras de este género en los distintos locales nocturnos y salones de bailes. Hubo una importante colaboración entre Machito y Stan Kenton que generó buenos resultados: en 1948 se hizo el primer concierto de jazz latino en el Town Hall de la ciudad de Nueva York, creció la fama de los Afrocubanos, el sello discográfico Vervel los grabó en 1950, Chico O'Farril compuso la *Suite afrocubana* en donde tocó Charlie Parker.[454] Waxer, considera una especulación de Boggs, este último, considera que la rápida aceptación del jazz latino se debe a la caída del auge de las grandes bandas después de la Segunda Guerra Mundial y al surgimiento del Bebop.[455] Muchos patrones rítmicos de la música afroamericana poseen rasgos y características comunes con los elementos afrolatinos, en este sentido, se aprecian estilemas similares que hablan de un origen común.[456]

En medio de este contexto y bajo el sello Columbia, Cugat produjo el mayor número de hibridaciones de ritmos latinos.[457] Según Roberts, la principal razón fue el impulso que hubo desde el cine, el artista catalán tuvo la necesidad de adaptar la música latina y exótica a la audiencia americana.[458] Es en esta época, en que aparecen en el repertorio de Cugat nuevas composiciones, adaptación de temas viejos, música de

[453] WAXER, 1994. Veáse también OROZCO, 2021.
[454] WAXER, 1994. Waxer, considera que Boggs especuló sin fundamento que la rápida aceptación del jazz latino, fue producto de la caída comercial de las grandes bandas. Cfr. Capítulo 6 del presente trabajo. También SHEPHERD y HORN, 2013.
[455] WAXER, 1994.
[456] ROBERTS, 1979.
[457] Cfr. Anexo 3.
[458] ROBERTS, 1979: 108.

Hollywood, Broadway y del Tin Pan Alley, bajo criterios estéticos de homogenización a partir de la pluralidad de géneros. Por otro lado, Boggs consideró que este cruce de elementos musicales también impacto en la relación Norte-Sur, especialmente en los países de habla hispana.[459] El autor, considera que Cugat elaboró un discurso sobre el fenómeno del *boogaloo* latino, la fusión del jazz con ritmos latinos, y que influyó en otras agrupaciones musicales que realizaron su actividad musical en la época de Cugat.

Además, en los años cuarenta hubo un reciclaje de grandes temas, que habían sido un éxito entre 1919 y 1935, y que se revistieron con el aire tropical y exótico que Cugat le imprimió. Por ejemplo, en 1941 aparecen *The Breeze and I*, y que fue conocido como Andalucía de 1930. Otros temas fueron retomados por Cugat: *Aquellos ojos verdes* (1920), *Amapola* (1934) o *Frenesí*, *Quiereme Mucho* y *María Elena* (1932). Las versiones de Cugat gozaron de popularidad a través del circuito radial y discográfico.[460] De hecho, en 1941 fue un año atípico en la historia de la producción musical: se hizo la mayor cantidad de versiones de temas latinos, adaptados a la sonoridad de lo tropical y de lo exótico. Destacan, entre otros la *Perfidia* de Alberto Domínguez, que en el mismo año fue grabado por Xavier Cugat, Benny Goodman, Glenn Miller, Harry James y Ozzie Nelson.[461] Para Quintero Rivera, este fenómeno significó que la música latina se insertara con singular éxito en Hollywood, en especial a través de Madriguera y Cugat, quienes incorporaron al *swing* el acompañamiento afrocaribeño, esto impulsó un modelo que ganó espacio en los Estados Unidos y que se incorporó al circuito del entretenimiento en América Latina[462].

De acuerdo a López Cano, parafraseando a Leonardo Acosta[463] "el éxito de las Jazz Bands durante los años treinta en los Estados Unidos propició su difusión en La Habana".[464] Esta difusión se debió a dos factores, como lo fueron la radiodifusión y el exotismo turístico que tenía la capital cubana. No en vano, los músicos caribeños interpretaban simultáneamente temas de las bandas estadounidenses junto a música popular cubana.[465] Para Quintero Rivera, Nueva Orleans fue centro de visitas de las bandas provenientes de Puerto Rico[466], las cuales, con músicos cualificados y entrenados

[459] BOGSS, 1987: 53-58.
[460] ROBERTS, 1979: 110. Véase SHEPHERD y HORN, 2013.
[461] Al respecto, véase el subcapítulo "La *Perfidia* de Cugat", en el capítulo 6 del presente trabajo.
[462] QUINTERO RIVERA, 2005: 87.
[463] ACOSTA, 2004.
[464] LÓPEZ-CANO, 2009: 101.
[465] FLORES, 2015; GARCÍA, 2015.
[466] De acuerdo a Orozco (2021), cubanas también visitaron Nueva Orleans.

dentro del sistema musical de bandas del ejercito de los Estados Unidos, tenían un repertorio con arreglos de música popular con la base rítmica afrocaribeña.[467] En este sentido, Lizárraga considera que, en los años cuarenta fue el momento en el que se produjo la "latinización de las orquestas de swing", y al mismo tiempo, "una jazzificación de los conjuntos de rumba y mambo".[468]

La mezcla de ritmos y estilos, que se produjo en la región del Caribe, germinaron una serie de ritmos que se encontrarían mucho después en la música de las grandes bandas con toques latinos.

Al respecto Hutchinson considera que:

> Cuando estas [danzas] llegaron al Caribe, comenzaron a cambiar de acuerdo con los gustos y creencias, y prácticas corporales de los caribeños. En este sentido, la población afrocaribeña, que ya había adaptado varias músicas y bailes africanos al nuevo contexto, ejerció una influencia decisiva en este proceso de criollización.[469]

En algunas producciones de Cugat, se observa un énfasis en etiquetar a partir de los rasgos afrolatinos que, desde un punto de vista estilístico, son fáciles de detectar; dicho fenómeno, coincide con el auge tecnológico de la industria del entretenimiento, época en que la música popular urbana y folklórica se comenzó a producir a nivel discográfico.

Para Quintero Rivera:

> En estas [las manifestaciones de la música popular afrocaribeña], el mercado no sólo ha influido sobre la producción de sonoridades, como en el caso de las músicas conformadas previamente, sino ha sido uno de sus elementos constitutivos y fundamentales. La relación entre su producción, circulación y consumo resulta analíticamente inseparable de los significados sociales que expresan.[470]

En este sentido, la elaboración y reelaboración de distintos rasgos melódicos, armónicos e instrumentales es controlada por el arreglista.

En este sentido, los géneros grabados por Cugat tienen sus raíces en la tradición oral, en ciertas grabaciones, la improvisación musical es parte de su expresión. Estilísticamente, la improvisación se construye a partir de diversas posibilidades de variación rítmica y melódica. Para Quintero Rivera, la improvisación constituye un acto

[467] QUINTERO RIVERA, 2005; SHEPHERD y HORN, 2013.
[468] LIZÁRRAGA, 2002.
[469] HUTCHINSON, 2010: 181.
[470] QUINTERO RIVERA, 2005.

de comunicación entre las guías de la composición y la elaboración del arreglista.[471] La improvisación es un medio de expresión para los solistas improvisadores. Los aspectos de comunicación e improvisación en el repertorio de Cugat son justificados a partir de rasgos culturales muy particulares, como "en las músicas 'negras' existen numerosos ejemplos de una intensa comunicación recíproca entre bailadores e intérpretes, donde la sonoridad resultante es, de manera determinante, producto de ese dialogo, de esa intercomunicación." [472]

Los géneros y estilos musicales han cambiado durante la era de la industria discográfica. A partir de esto, Moore considera que el estilo es esencial para caracterizar una producción musical, además de que predetermina su recepción.[473] En este sentido, el autor distingue distintos niveles para tratar de separar por medio de rasgos marcados las diversas variantes internas y externas a nivel musical, de esta manera se puede determinar que los estilos musicales tienden a desarrollar arquetipos, por lo cual, no es indispensable extender un enorme catálogo de los diversos estilos que existen y hacer múltiples subcategorías.[474] A pesar de ello, en el ámbito de la música que grabó Cugat, se han definido sus principales rasgos y características estilísticas. Si bien, algunos estilos tienen características precisas como el mambo y el tango, otros poseen un rol híbrido, sobre todo en la época de transición entre el danzón, el danzonete y el mambo. Moore compara los estilos musicales al sistema de constelaciones, en el cual, el tamaño, la distancia y la proporción dependerá de la perspectiva o visión de paralaje con la cual se observen.

Además, en la producción discográfica de Cugat, también influyeron otros elementos, como el ámbito geográfico e histórico en el que circuló esta música, el nivel de transformación en el arreglo, la praxis interpretativa y, por último, los aspectos de carácter individual que terminaron de imprimir un sello personal. Por ejemplo, Cugat, Bauzá y Pérez Prado compusieron mambos; se enmarcan en la categoría de mambo, pero cada uno compuso, arregló con rasgos definitorios que los distinguen uno del otro.

Para Meyer, Moore y Tarasti, el estilo se define a partir de la articulación de distintos rasgos musicales en una misma obra, con niveles que pueden ser de amplio espectro o no.[475] Estos niveles dependerán de factores económicos, históricos y de mercado, avance tecnológico y momentos de crisis mercantiles y creativas. Estos aspectos

[471] Ibíd.
[472] GARCÍA, 2015; QUINTERO RIVERA, 2005.
[473] SHEPHERD y HORN, 2013; MOORE, 2012.
[474] Ibíd.
[475] MEYER, 2016; TARASTI, 2002; MOORE 1995; Ibíd. Véase también OROZCO, 2021.

han de ser estudiados para comprender los cambios a los que Cugat generó sos fonogramas. En este sentido, influyó la elaboración y complejidad de los arreglos, la gradual incorporación de instrumentos musicales, la aceptación de estos dentro del estilo de Cugat y su asimilación por parte de intérpretes, compositores, arreglistas y el escucha. La producción musical influenció en el cambio, modificación y aceptación de la música popular, algunos estilos fueron incentivados desde la industria discográfica, como en su momento lo fueron la conga y el mambo.[476]

A lo anterior, se suma la actitud del consumidor. La música es un producto, como tal, está sometida a los vaivenes de la industria cultural y de las necesidades del mercado. En el caso de la música de Cugat son constante los géneros de la rumba, la conga, el tango y, hacia finales de la década de 1940, el samba. Sin embargo, no deja de ser pertinente cómo en ciertos momentos, apuesta hacia una amplitud de estilos. Por ejemplo, bajo su relación con la RCA Victor, en 1940 Cugat grabó Continental Fox, danzón, un canto indio, guaracha, rumba y son.[477] En el mismo año, pero con Columbia, el músico catalán grabó rumbas, pero incorporó géneros como la rumba beguine y la rumba foxtrot.[478] El beguine, género presuntamente inventado por Cugat y Cole Porter, es una rumba de *tempo* moderado, acompañamiento afrocaribeño y líneas melódicas de notas largas; pero en la rumba foxtrot, la apuesta es a mantener la configuración rítmica de la rumba, pero con una línea melódica en la que predominan contratiempo y notas cortas.[479]

El estilo musical de Cugat también cambió debido a las circunstancias tecnológicas y a factores económicos. Es así como en las primeras producciones se halla un sonido, que se ha definido como oscuro y pantanoso, debido a las características de la grabación de los años 1933 hasta 1939; en la que predominan los géneros de tango, rumba y bolero;[480] con Columbia hacia 1946, incorporó repertorio sinfónico, arreglos de rumba calipso o música folklórica de Panamá o Filipina, pero fue también la época de grabación con los *crooners* Bing Crosby y Frank Sinatra. El sonido resultante era profundo, brillante y de cierta manera, hubo mayor control en casi todo estas producciones.[481] La

[476] La producción de mambos en Cugat fue abundante, en especial a partir de 1950 y durante la era del sonido estéreo y la producción de discos de 33 1/3 rpm, dichos aspectos escapan del presente trabajo de investigación.
[477] Cfr. Anexo 1.
[478] Cfr. Anexo 3.
[479] Cfr. PACINI HERNÁNDEZ, 2010; QUINTERO RIVERA, 2005; HUTCHINSON, 2011.
[480] Cfr. Anexo 1.
[481] Cfr. Anexo 3.

música de Xavier Cugat se consolidó desde el soporte fonográfico, esto le permitió fijar esquemas formales, armónicos y patrones de acompañamiento.

Los cambios estilísticos se produjeron forma gradual, los mismos son afianzados como estilo y normados dentro de la producción cotidiana a partir de una aceptación por la audiencia. crisis. En toda la producción discográfica hay una hegemonía de la rumba, la conga, el samba y el tango; y de manera gradual, incorpora otros géneros con una sonoridad más caribeña, como el son, el punto guajiro o el guaguancó. Esto se debió principalmente, a la incorporación de músicos latinos que acompañaban a Miguelito Valdés, además, los géneros eran consumidos en grandes ciudades como Nueva York, México DF, Buenos Aires y La Habana.[482]

El desarrollo tecnológico es clave para entender los procesos de evolución estilística de los géneros abordados por Cugat. El disco de 78 rpm, el cine y la radio, presenta diferentes contextos para la recepción de la música. Los estilos musicales en Cugat fueron etiquetados por agentes encargados de ello: los ejecutivos del sello discográfico, los productores musicales, los críticos y las listas de los discos más vendidos.[483] En este sentido, las categorías de la música de Cugat están condicionadas al contexto social y económico que lo vincula con un consumidor.

Cugat centró su repertorio en el exotismo de la música foránea, procuró redefinir y reforzar estereotipos de lo latino, de lo tropical desde los elementos diversos. Esta mezcla incluyó rasgos tomados de la tradición de las grandes bandas con ritmos como la rumba, el son, la cumbia, el guaguancó, el bolero, la samba, entre otros; posteriormente, generó formas creadas desde el ámbito de la producción musical para insertarse en la industria cultural.

La asimilación de estos repertorios se expandió en las clases media y alta de los Estados Unidos, no solamente era lo exótico, sino que, al ser la mayoría versiones de carácter instrumental, se convirtieron en una moda generacional, con la cual se distinguirá un grupo importante de la sociedad norteamericana.[484] Sin embargo, en lo que respecta a los géneros en Cugat, algunos de carácter híbrido como la American Rhumba o el beguine, se relacionan estrechamente el son y el danzón, de esta manera, Cugat realiza una especie de cadena de estilos musicales híbridos, a través de la constante combinación de materiales rítmicos, armónicos y tímbricos. Como han señalado Waxer, López-Cano

[482] GARCÍA, 2015; MOORE, 2012.
[483] SHEPHERD y HORN, 2013.
[484] Hutchinson, "Mambo on 2", 116.

y Orozco, en procesos de este tipo, son indispensables las relaciones sociales, comerciales y profesionales que se establecieron entre Estados Unidos y el resto de mundo, y cómo fue el flujo de intercambio cultural que permitió la circulación internacional de la música de Cugat.[485]

Los géneros musicales que se entienden como caribeños o antillanos, fueron la base fundamental para en la producción discográfica de Xavier Cugat. En la mayoría de los casos, el resultado de los arreglos se produjo a lo largo de la carrera del artista. La música de afrocaribeña, brasileña y argentina, constituyó una intrincada mezcla de ritmos y estilos en Cugat; hay preponderancia de ritmos afrocubanos; sin embargo, se deja por sentado que algunos ritmos se simplificaron y los marcados rasgos distintivos afrocubanos, como en el repertorio grabado con Miguelito Valdés, es el resultado de la confluencia de músicos latinos. Sin embargo, Cugat logra distinguirse de las otras agrupaciones de la época, con un marcado estilo latino, sin descuidar el repertorio tradicional de la música estadounidense.[486]

Al respecto Eli expresa que:

> Sobre todo en las décadas iniciales del siglo XX ocuparon los primeros sitios las expresiones musicales donde las influencias y los aportes de las culturas africanas en los países americanos eran más intensos y se presentaban al mundo con carta de identidad propia asociadas a sus países rspectivos y como productos genuinamente americanos. Es así como, sobre todo en Europa, se conoció de la pujanza que irradiaban desde el Caribe el son, la rumba y la conga cubanos, el jazz norteamericano y el (sic) samba brasileño.[487]

Cugat hizo mezcla de formas tradicionales con ritmos populares, algunos con matices afrolatinos y otros exóticos para su asimilación y consumo en el mercado discográfico tradicional.

6.9.5 Aspectos musicométricos

El catálogo de producciones con Columbia fue de 212 fonogramas.[488] Este período, considerado el de mayor versatilidad estilística, Cugat grabó 31 géneros, mientras que con RCA Victor había grabado 25. Durante este período, los géneros más grabados fueron la rumba (50), el bolero (20), seguido por el tango (15). Sin embargo, es un momento en el que los productores apostaron por una amplitud de estilos que iban desde el foxtrot (9),

[485] OROZCO, 2021; LÓPEZ-CANO, 2009; WAXER, 1994.
[486] Ibíd.
[487] ELI, 2009: 73.
[488] Véase anexo 3.

el samba (12), música popular de Filipinas (1) y las primeras incursiones en el mambo de Cugat (3).

Asimismo, a diferencia de la crisis de vinilo que preveía la RCA Victor por la Segunda Guerra Mundial, Columbia apostó por producir en 1941 la mayor cantidad de grabaciones con Cugat (56). En este año, los géneros más grabados fueron la rumba (12), el bolero (6) y la conga (9); pese a ello, Cugat incorporó el beguine (2), distintas mezclas de rumba como la rumba andaluza (1), guaracha rumba (2) o bolero rumba (4); es decir, una apuesta por otros ritmos, siempre y cuando se amalgamaran a la combinación con la rumba. Se puede apreciar, que algunos géneros, luego de haber sido incorporados al repertorio de la orquesta, mantienen cierta continuidad, como el foxtrot que se incorpora de manera ordinaria a partir de 1941, el beguine, que desde el mismo año alcanza un número total de 10 grabaciones; el samba, que coincide con la participación de Cugat en los musicales de Hollywood de la Metro-Goldwyn-Mayer, Columbia y Universal; y a partir de 1945 se incorpora la guaracha como parte del repertorio grabado.

A partir de esta diversidad de estilos, no fue menos la variedad de cantantes. Cugat grabó con Columbia un total de 38 temas instrumentales, lo que evidenció la necesidad de incorporar grabaciones en donde los rasgos culturales y geográficos de los cantantes se diluyesen. Para el período con Columbia, la cantante con mayor recurrencia fue Carmen Castillo (23), seguida por Miguelito Valdés (20), lo que denota un equilibrio entre el repertorio interpretado por hombres y mujeres, lejos de procurar una equidad de género, se buscaba incentivar el equilibrio en el mercado. Además de esto, hay otro grupo de cantantes que grabaron menos, pero tuvieron mayor circulación y notoriedad con este sello discográfico, como lo fueron los casos de Lina Romay (14), quien grabó repertorio en inglés y español, las Hermanas Boyd (7), quienes confromaban un ensamble vocal característico de la época, o Aladin (6) y Puppy Campo (9), quienes no eran tan éxitosos en las grabaciones, pero sí en las puestas en escena como rumberos de Cugat.

Por otro lado, en este período destaca la presencia de los *crooners*. Con Cugat bajo el sello Columbia grabaron en 1945 Bing Crosby (4) y Frank Sinatra (2); en este sentido, también participaron otros cantantes con menos proyección internacional, pero con el suficiente alcance mediatico para tener una salida comercial, como lo fueron las grabaciones realizadas con Buddy Clarck (12), Bob Graham (7) o Abbe Lane (8). Al igual que sucedió con RCA Victor, Cugat fue incorporando cantantes a lo largo de la producción; sin embargo, destacan algunos años en particular. Entre 1941 grabó con 8 cantantes distintos —sin incluir las grabaciones con coro e instrumentales—; en 1942

repite el numero de cantantes, pero incorpora a Eddy Ashermann, Buddy Clark y Leslie Scott. No vuelve haber un número variado de cantantes hasta 1945, cuando grabó con 9 cantantes, cifra que se repite en 1948; y son 1940 y 1950, los años con menos intérpretes, con 2 y 4 respectivamente.

5.10 Conclusiones del capítulo

La relación comercial entre Columbia y Xavier Cugat se dio en pleno conflicto bélico de la Segunda Guerra Mundial y con avances significativos dentro de la producción musical, Cugat producía grabaciones sin importar el contexto local del tema pues a través de la rumba expresaba el espíritu de la música latina. Durante ese tiempo, el director catalán incursionó en los géneros de la música popular estadounidense como la balada, el foxtrot, géneros foráneos como el pasodoble, la música filipina y el samba; pero sobre todo, es la época de mayor hibridación de elementos estadounidenses y afrocaribeños. Igualmente, en sus grabaciones incorporó un mayor número de cantantes de Norteamérica con la finalidad de ofrecer un producto rentable en el mercado internacional.

Este período fue el de la consolidación definitiva de Cugat en el cine y la realización de giras internacionales. Xavier Cugat sobrevivió a los embates de la industria discográfica, dejará los salones de bailes y continuará un recorrido a través del cine, la televisión y uno que otro concierto especial. Cugat revitalizó el formato instrumental a través de la figura de bailarines, cantantes y la explotación de géneros híbridos, del mambo e incluso el rock and roll, en este último sin nada de éxito.

Hasta aquí se presenta la trayectoria discográfica de Xavier Cugat, en el formato de 78 rpm, para ello se dividió en dos los períodos del estudio: el primero, con RCA Victor (1933 - 1942), época de las primeras grabaciones con características muy particulares a nivel técnico y que redundaron en la estética de la grabación; además, es el momento de inicio de la vida pública de Cugat. El segundo con Columbia (1940 - 1950) que se caracteriza por mayor proyección internacional, actividades como empresario y una indiscutible calidad en casi todas las grabaciones. En ambos momentos, se deja en evidencia los periplos tecnológicos, comerciales, políticos y económicos, en el que estuvo la producción de este artista.

CONCLUSIONES

Se ha presentado la trayectoria musical de Xavier Cugat entre 1933 y 1950, delimitando el objeto de estudio a las producciones discográficas en formato de 78 rpm. Desde la extensa investigación bibliográfica, hemerográfica y documental, se presentaron aspectos profesionales del artista catalán que habían pasado desapercibidos para investigadores de la música popular. Al inicio del presente trabajo, se constató la falta de documentación y estudios de carácter académico en torno a la producción musical en América Latina, entendiendo por producción musical el proceso de elaboración de un fonograma con carácter comercial; sin embargo, paralelo a la investigación fueron apareciendo textos que se estudiaron e incorporaron a la bibliografía. Estudiar la producción musical desde la musicología permite abordar elementos técnicos, industriales, su impacto en la cultura y huella dentro de las estéticas de las músicas populares urbanas. El estudio de la producción musical en América Latina es un campo novedoso desde la musicología; en este sentido, se revisaron aspectos para comprender ciertos géneros dentro del contexto social e histórico. Los estudios de grabación de las grandes ciudades, los productores musicales y las técnicas de grabación, dinamizaron la industria discográfica con un profundo impacto a nivel mundial. Desde estos elementos, se observaron las cualidades técnicas y artísticas que se necesitaron para generar una grabación.

Al respecto, se visibilizó el resultado técnico y estético en las grabaciones de Cugat, de cómo las decisiones que tomó, como director y productor se generaron en condiciones especiales en el ámbito mercantil: en el estudio de grabación se fraguó el éxito o el fracaso que ciertos artistas al momento de incursionar en el mercado discográfico. Asimismo, como eje esencial de la producción musical, es el estudio de grabación el centro neurálgico de la creación de géneros y estilos que se incorporaron en el imaginario cultural y social urbano.

En Xavier Cugat, el recorrido histórico de la música latina se sedimentó en las producciones discográficas, destacan aspectos melódicos, rítmicos e instrumentales que coincidieron con flujos migratorios, tensiones políticas y económicas, aunadas al auge de la tecnología para la grabación. La música de Cugat se asimiló en estas producciones a través de rasgos estilísticos que se asimilaron en las prácticas culturales y recreativas de la sociedad estadounidense de la época, estas se concretaban en la medida en que la industria discográfica establecía discurso, diseño, producción y distribución de su música.

Se ha disertado sobre un artista que, pese a lo fascinante, estuvo velado por parte de los estudios de la música popular urbana; no es para menos, si se considera la amplitud de temas y líneas de investigación que podrían generarse en esta y otras áreas, a partir de su figura y de quienes estuvieron a su alrededor. Esta investigación es una pequeña muestra de las posibilidades que se manifiestan en la triangulación de migración, producción musical y discografía; se pueden estudiar otros músicos como Enric Madriguera, Francisco Canaro o Don Azpiazú, por nombrar a los directores de banda que hicieron producciones discográficas a la par que Cugat; cada uno desde su espacio, sus condiciones, pero todos bajo el manto tecnológico y mercantil.

En el capítulo uno, se expuso la relación entre la teoría del discurso multimodal y la musicología popular. Estos aspectos permitieron sistematizar una época y un contexto, la industria y las músicas que se hacían y consumían a nivel internacional. Apartados de la sala tradicional de concierto, del teatro y del cabaret, se adentró al sonido fijado en el fonograma, su diseño, su proceso de producción, mercantilización, consumo y posibles significados que le pudo dar una audiencia.

Al respecto, nuestra definición de lo tropical como constructo elaborado y refinado en la industria cultural a partir de la materia prima de América Latina, no pretende ser exclusiva y menos impositiva; al contrario, se presentan cuestionamientos de diversa índole a partir de la hibridación con otras músicas. Lo latino, como palabra que engloba lo tropical y lo exótico en la producción discográfica, es tan vasto como el continente, solo que la aproximación se realizó a través de un individuo que refrescó e impuso un repertorio en crisis económicas, como la Gran Depresión, situación de guerra e incluso en medio de investigaciones fiscales. En el discurso multimodal hay una intención en el diseño del producto, pero también los creadores saben que la audiencia lo llena con nuevos significados que escapan del objetivo inicial. Xavier Cugat conocía muy bien este aspecto de la música popular.

Fue inevitable subrayar los flujos migratorios que en el ámbito de la música desencadenó en lo tropical y exótico; es por ello que, en el capítulo dos, se presenta una retrospectiva sociohistórica de la música del Caribe entre los siglos XVIII al XX. Además, se expone cómo el proceso de hibridación fue sofisticándose hasta asimilarse en la producción discográfica hasta incorporarse al imaginario de lo latino en los Estados Unidos.

Al respecto, Xavier Cugat heredó parte de la carga cultural y musical del Caribe, vivió en La Habana entre 1904 hasta alrededor de 1922, dieciocho años de su vida en donde la música afrocubana estuvo presente, como también los géneros de música popular que llegaron con el disco y la radio. Se define lo tropical como un constructo de elementos diversos pero que, especialmente dentro de la industria discográfica, se simplificó a través de la incorporación de elementos de la música de México, Cuba, Brasil y Argentina. Que fueran estos países, no era fruto del azar. En la época de la configuración de una identidad latina, cada una de estas naciones tenía rasgos musicales particulares y una industria musical consolidada, densidad de población urbana, circuitos de radios y salones de bailes establecidos. En otras palabras, el estadio de lo salvaje de lo tropical: la imagen de gaucho, del revolucionario mexicano, palmeras, bananas, mujeres en ropa ligera, se consumían en los circuitos de entretenimiento de los grandes centros urbanos: México DF, La Habana, Río de Janeiro y Buenos Aires. Era un fenómeno de entretenimiento masivo. Sin embargo, se deja por sentado que, fue en Nueva York en donde se constituyó un imaginario de lo tropical y lo exótico a raíz de la masa migrante y por ser sede de las grandes corporaciones del disco.

Don Azpiazú y el furor de *El manisero* estuvieron íntimamente ligados a Xavier Cugat y a la imagen de lo latino, por ello, al final del capítulo dos se explica cómo confluyó el discurso de lo tropical en Don Azpiazú y su orquesta; además, fue el modelo que inicialmente siguió Cugat, con la diferencia de que el músico catalán se adaptó sin inconvenientes a otros estilos. A partir de Don Azpiazú, la industria discográfica vislumbra lo tropical y exótico como vehículo para maximizar sus ganancias, el recorrido y exploración de las músicas populares de América Latina entre los años de 1910 y 1929 había dado sus frutos: se había conseguido un ritmo que gustase a todos por igual. Pero la relación entre Cugat y Don Azpiazú apenas está aclarada. Se sabe que el músico catalán fue parte de la orquesta de Don Azpiazú, pero las investigaciones previas no han arrojado datos concretos. Sin embargo, no hay duda de que Xavier Cugat inició su recorrido emulando al exitoso músico cubano. Por último, *El manisero* dejó una impronta en lo musical y en los estereotipos. Por ejemplo, el tema de Moisés Simons fue compuesto y dedicado a la primera esposa de Cugat: Rita Montaner, quien además lo estrenó, grabó y popularizó por primera vez; es probable que Xavier Cugat haya ensayado y grabado el tema con Montaner, aunque,

como era costumbre en los discos de la época, no aparecen nombres de los músicos acompañantes.

El capítulo tres está dedicado a la musicología para la producción musical, se explican los distintos métodos para el análisis de la grabación desde lo panorámico hacia lo particular. Ha sido significativo el aporte de Tagg, las amplias disertaciones de Tarasti y Meyer, quienes hacen un recorrido que vislumbra posibilidades de estudio, métodos y análisis de la grabación. Afortunadamente, en los últimos años, se han realizado propuestas que tienen cabida en el campo académico, como los aportes de Moore, Gibson, Frith, Zargosky-Thomas, Di Cione, Pérez Sánchez, Moylan y Juan de Dios Cuartas, quienes han abierto caminos para el estudio musicológico de la producción musical.

El soporte fonográfico, como objeto de estudio, tuvo un acercamiento sistemático en esta investigación. En el capítulo cuatro se expone cómo el disco se consolidó como industria y cómo después de diversos intentos las grandes corporaciones discográficas se decantan por la música popular y un primer formato, el de 78 rpm para establecer el mercado. Al respecto, Xavier Cugat convivió no sólo con las exigencias ejecutivas de las casas disqueras, sino que vio en primera persona el nacimiento de dos figuras fundamentales en la industria del disco: el arreglador y el productor musical. Ambas profesiones trabajan en el diseño del discurso que se ha de elaborar desde el fonograma. El disco se ha convertido con el paso del tiempo en objeto que vincula un país, un continente, una generación e incluso es susceptible de ser llenado de contenido emocional, de objeto fetiche. Las grandes corporaciones discográficas lo supieron al poco tiempo de comercializar el disco, por lo cual, el arreglador y el productor tuvieron el poder para elegir artistas y repertorios que se asimilaron de forma expedita a la cultura popular.

Como ejercicio investigativo, develar las producciones discográficas de Xavier Cugat en el formato de 78 rpm dejó en evidencia el funcionamiento de la industria discográfica de su tiempo. Consolidadas como empresas familiares, la RCA Victor y Columbia generaron productos de amplia gama y calidad técnica, pues cada compañía tenía laboratorios de acústica y electrónica para mejorar la grabación. Al respecto, las producciones musicales de Cugat eran comerciales y estaban sujetas a los vaivenes de la moda, estilos y estrategias mercantiles. La industria del disco se sobrepuso a los embates de los grandes conflictos bélicos del siglo XX y terminó de expandirse justo en plena Gran Depresión. De hecho,

dentro de la industria cultural el disco solo será sobrepasado a nivel mercantil por el cine y, aun así, ambas áreas se complementaban. Esto resulta evidente en el repertorio grabado por Cugat.

Igualmente, se presenta cómo se integró de manera gradual el repertorio de banda a los catálogos discográficos. Se destaca el valor de los estudios de grabación para la producción de la música y de cómo Cugat fue parte de una industria en crecimiento. Asimismo, se construyó y narró la reseña histórica de la agrupación con la cual Cugat se dio a conocer: la Orquesta del Hotel Waldorf-Astoria. Antes de la incorporación de Cugat en 1933, la agrupación tenía tras de sí un largo camino recorrido en el ámbito de la grabación en la cual destaca el repertorio de la música clásica y temas de música ligera sin un matiz preciso de música popular. Igualmente, la orquesta era un ensamble que tocaba de forma continua y con uno que otro evento especial dentro del hotel. Sin embargo, a raíz de la Gran Depresión de 1929 la agrupación tuvo una crisis de directores que redundó en los repertorios y actividades de la agrupación. Cugat se incorporó a la agrupación en condiciones muy particulares: lo tropical estaba en efervescencia y a raíz de la situación económica, se le ofreció la dirección de la orquesta a cambio de una remuneración por taquilla, a diferencia de los músicos que formaban parte de la nómina del hotel. Lejos de ser un impedimento, esto se convirtió en un impulso para que Cugat organizase fiestas temáticas, giras nacionales e internacionales, presentaciones en la radio y actuaciones en el cine desde las cuales incrementó considerablemente su capital: la libertad de no tener contrato fijo significaba expandir el horizonte comercial o morir en el intento. Durante el sesgo temporal de nuestro estudio, la Orquesta del Hotel Waldorf-Astoria y Xavier Cugat conformaron una simbiosis en la que ambas partes salieron beneficiadas.

Por primera vez, por lo menos desde la bibliografía disponible, se esbozado la trayectoria de la Orquesta del Hotel Waldorf-Astoria, allí se conjugaron la presencia de migrantes europeos de principios del siglo XX y que, durante la década de 1930, hubo mayor participación de músicos latinos. Hubo muchas orquestas en hoteles, algunas de ellas dirigidas por renombrados músicos ¿Por qué la Orquesta del Hotel Waldorf-Astoria destacó por encima de las otras? Desde la década de 1920 se conoce, con ciertos vacíos, las incursiones de Cugat en el mundo de las orquestas, pero el glamour que implicaba el Waldorf-Astoria era un factor atrayente a nivel mercantil. No se trataba de cualquier orquesta

de hotel, sino la agrupación que tocaba en la velada de magnates, estrellas de cine, presidentes y multimillonarios que estaban de paso o vivían en Nueva York: Cole Poter, Franklin Delano Roosevelt, Dmitri Schostakovich, Leonard Bernstein, el Jefe de Policía de Nueva York y hasta Al Capone escucharon alguna vez en vivo una presentación de Cugat en el *Starlight Room* del hotel.

El capítulo cuarto es el punto de inicio para el análisis directo del objeto de estudio. A partir de la teoría del discurso multimodal, la producción musical y la musicología popular, se buscó responder la pregunta de cómo Xavier Cugat, a través de su discografía, ahondó en el discurso de la música latina; por lo cual los capítulos cinco y seis se dividieron en los dos períodos del trabajo discográfico de Cugat: el primero, desarrollado en el capítulo cinco con su producción con la RCA Victor (1933-1942), y el segundo, en el capítulo seis con Columbia (1940-1950). Ambos períodos presentan características muy disímiles que permiten una aproximación desde la producción musical, la estética de la grabación, las características de los arreglos y la proyección en el mercado de Cugat y la Orquesta del Hotel Waldorf-Astoria. Bajo la RCA Victor, el músico catalán inició su carrera grabando los géneros en boga en aquel entonces como el tango, el bolero y la rumba. Es la época de las primeras grabaciones, cuyo sonido cambió y se modificó a raíz del acercamiento, cada vez más frecuente, al estudio de grabación. Ha quedado claro, que las razones de Cugat para grabar con Columbia fueron de índole económicas, redundó en varios beneficios, como el aumento del porcentaje obtenido por cada grabación, del porcentaje de regalías por cada disco vendido, mayor presencia en las listas de discos más populares, mayor publicidad incentivada por el sello discográfico y, sobre todo, cambió el sonido de la grabación y arreglos que se hicieron para la internacionalización de la música de Cugat. Música latina para la audiencia de Estados Unidos, repertorio norteamericano para el público latino. Los procesos de hibridación se dan en Cugat de manera evidente en este último período: se amplía la instrumentación y entre 1947 y 1948 la agrupación se convierte en casi una orquesta sinfónica en el sentido técnico del término, el número de cantantes latinos y estadounidenses está casi a la par y el repertorio se diversifica con música afrocaribeña, jazz, temas de películas, música de Broadway y con la incorporación en las grabaciones al final de este período del nuevo género del mambo.

Las circunstancias de una época fueron favorables para que Cugat consolidara su presencia artística por el auge de los ritmos latinos, los espacios de recreación, la producción

discográfica y el cine, entre otras; pero el hecho de que estos elementos estuviesen disponibles no quería decir que cualquiera los supiera aprovechar. Este amplio espectro de posibilidades ofrece un abanico de líneas de investigación porque Cugat da para diversos temas de investigación: cine, radio, presentaciones en vivo, producción de discos, su presencia en las escenas musicales, su relación con la política y la mafia, su imagen pública e incluso, lo poco que dejó para su vida privada. Por razones de espacio y tiempo se limitó a lo discográfico, ha quedado pendiente el estudio de las producciones en 45 y 33 $^{1/3}$ rpm, la transición de la grabación monoaural al sonido estéreo, e incluso la posterior digitalización y remasterización de sus grabaciones, temas susceptibles de interés musicológico.

En este último aspecto, el repertorio grabado por Cugat y analizado en el presente trabajo fue el resultado de la incorporación gradual de música y músicos latinos, la mayoría de ellos migrantes y que vieron en el auge de la rumba y la conga la posibilidad de vivir de la música. La Orquesta del Hotel Waldorf-Astoria era poliestilística y Cugat trató de mantener en la medida de sus posibilidades a los mismos músicos, para quienes la orquesta en un inicio fue una fuente de ingreso. Con el paso del tiempo ser músico o solista de la agrupación de Cugat fue un símbolo de estatus y con posibilidades de proyección artística; además, Cugat garantizaba a través de su gestión una remuneración superior a otras orquestas de hotel de aquel momento, así como viajes a veces con algo de polémica.

En cuanto a la presencia de los compositores, músicos e intérpretes que grabaron con Xavier Cugat, se presentó un panorama en el cual surgió como relevante la confluencia de artistas latinos, estadounidenses y europeos; aunque su participación dependía de las circunstancias y del sello discográfico bajo los cuales estuviese el artista catalán. Igualmente, Cugat estuvo en la búsqueda del cantante ideal que funcionase en el mercado latino y estadounidense al mismo tiempo. La búsqueda de un hombre y una mujer en los cuales se combinase el repertorio hispano y angloparlante fue un largo proceso de ensayo y error durante el cual los arreglos fueron adaptados en función al público al que iba dirigido. Cugat buscaba estupendas cualidades vocales e histriónicas para abordar el repertorio con un rostro que se enmarcara dentro del modelo del *Star System* de la época y no en vano, esta inquietud surgió con el perfeccionamiento técnico del cine para vender una imagen del artista latino. La vinculación de Cugat con las políticas de los Buenos Vecinos también fue un excelente catalizador para mezclar cantantes de distinta procedencia para que cantasen en un idioma

no nativo con escasas competencias en él; bien fuese en portugués, español, inglés o tagalo, las grabaciones eran un guiño de hermandad y panamericanismo que, sin embargo, como fórmula de producción musical se agotó rápidamente.

La música latina en las producciones discográficas de Xavier Cugat es el resultado de un proceso de hibridación que fusionó elementos de las bandas norteamericanas con los ritmos caribeños, generando ritmos y estilos de marcado acento latino que fueron perfilándose como característicos en el músico catalán. Las producciones musicales de Cugat en este período nunca buscaron fomentar una identidad musical latinoamericana; por el contrario, el músico catalán y los sellos discográficos, arreglistas e intérpretes apostaban por un exotismo musical en la búsqueda de beneficios mercantiles. Sin lugar a dudas, el proceso de hibridación trajo de suyo la elaboración de una propuesta musical que se arraigó en el colectivo social y cultural de una época. En este sentido, detrás de una música que en su momento apareció en el mercado norteamericano como exótica y que quizás pudo construir una identidad *tropical* a nivel musical, la recreación de un imaginario étnico y ancestral se desvirtuó como fórmula comercial. Por ello, intérpretes, equipo de producción y Cugat establecieron un estilo de música popular que resultó de la hibridación de dos contextos disímiles entre sí, como lo fueron las grandes bandas y los ritmos afrolatinos con sus variaciones, géneros e instrumentos. El fonograma da testimonio de un proceso de hibridación musical que se produjo durante la época en el estudio de grabación y que aún ofrece muchas aristas para analizar.

Estas producciones poseen un alto contenido discursivo de construcción de la identidad de lo latinoamericano y lo caribeño. Diversos musicólogos han denominado a Cuba como el epicentro de la música tropical;[1] sin embargo, Cuba fue el centro neurálgico debido a la impronta comercial y flujo migratorio hacia otras zonas del Caribe desde la época colonial, y muchos de los ritmos "afrocubanos" tienen su origen en otras partes de las Antillas. La isla de Cuba fue centro de confluencias humanas que permitieron la hibridación de tradiciones locales que comenzaron su recorrido por el continente desde antes de los años treinta.

Xavier Cugat apareció en el momento indicado para la industria fonográfica. Mientras las grandes bandas de Estados Unidos comenzaron un gradual declive caracterizado por el agotamiento de los repertorios, Cugat era un director que incorporaba los ritmos latinos al

[1] WAXER, 1994; MANUEL, 2001; ROBERTS, 1979.

gusto de la audiencia estadounidense. Poseedor de un carisma inusitado, su versatilidad para hablar en inglés, español o italiano le ofreció la oportunidad de interactuar con los músicos, bailarines y público de una manera fresca y natural, aspectos que le permitieron destacar dentro del mercado musical del momento. El movimiento de la música tropical tuvo un auge insólito con Don Azpiazú, pero logró una perdurabilidad de casi cuarenta años a través de las producciones de Cugat y de otras agrupaciones que se fueron sumando, cada una con un estilo particular.

Aún queda mucho que estudiar de Cugat, como su período "oscuro", comprendido entre 1900 y 1932, el cual deberá ser auscultado bajo otros métodos y técnicas de investigación; o las producciones en otros formatos discográficos, incluso un estudio de su obra a partir de la iconología musical, pues Xavier Cugat quiso ser caricaturista. También es posible un acercamiento al músico catalán desde la musicología feminista y de cómo ayudó a consolidar las carreras de figuras como Miguelito Valdés, Tito Rodríguez, Lina Romay o Dinah Shore, esta última como la voz emblemática de la radio durante la Segunda Guerra Mundial. A lo largo de los años cincuenta y parte de los sesenta, Cugat hizo vida entre Las Vegas y Roma, incursionó en el *twist*, en la música agogó, hizo un disco de merengue dominicano e incluso grabó rock and roll; estos son posibles temas para ahondar en el ámbito discográfico del artista catalán.

La producción musical de Xavier Cugat formó parte de un modelo económico y tuvo impacto en el imaginario cultural desde amplios espectros: técnicos, artísticos, sociales, culturales, mercantiles; es por ello que la aproximación a la producción discográfica del músico catalán muestra la concepción del artista para la grabación quien graba un disco y lo desea vender. Al respecto, el estudio de grabación fue el espacio ideal para la fabricación del producto: desde la producción musical se diseñó una propuesta que fue asimilada por una gran audiencia y presentada al público a través de un artista polifacético quien durante años fue sinónimo de lo tropical.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Christina D. *Rhythms of Race. Cuban Musicians and the Making of Latino New York and Miami, 1940-1960*. University of North Carolina, 2015A. 322 p. ISBN: 978-1-4696-2084-8.

ABREU, Marta. "The Legacy of the Slaves Songs in the United States and Brazil: musical dialogues in the post-emancipation periods". *Revista Brasileira de Historia* 35, n° 69, 2015B: 1-28.

ACOSTA, Leonardo. *Descarga cubana: el jazz en Cuba, 1900-1950*. La Habana: Unión, 2000. 214 p. ISBN: 978-9-5920-9317-1.

ACOSTA, Leonardo. *Música y descolonización.* La Habana: Arte y literatura, 1982. 299 p. ASIN: B00RKA5VYS

ADINOLFI, Francesco. *Mondo Exotica: Sounds, Visions, Obsessions of the Cocktail Generation.* Durham: Duke University Press, 2008, 376 p. ISBN: 978-0-8223-8908-8.

ADORNO, Theodor W. *Escritos musicales IV*. Madrid: Akal, 2008. 384 p. 978-8-4460-1684-7.

ADORNO, Theodor W. y HORKHEIMER, Max. *Dialéctica del iluminismo*. Buenos Aires: Sudamericana, 1988. 302 p.

ANDRADE, Mario de. *Ensaio sobre a música brasileira*. Brasilia: INL, 1972.

ANDREWS, Frank. "Recording Studios (Historic)". En: HOFFMANN, Frank. *Encyclopedia of Recorded Sound*. New York: Routledge, 2004, p. 1302. ISBN: 978-04-1593-835-8.

APARICIO, Frances R. & CHÁVEZ-SILVERMAN, Susana. *Tropicalizations: Transcultural Representations of Latinidad.* Dartmouth College: University Press of New England, 1997. 230 p. ISBN: 978-0874-5181-60.

ARÁUJO DUARTE, Heloisa de. *Os Cantos da Voz entre o ruído o silencio.* Sao Paulo: Annablume, 1999. 230 p. ISBN: 85-7419-077-2.

ARÁUJO DUARTE, Heloisa de. "A cancao italiana, na ciudada de Sao Paulo: memoria e nomadismo". En: *Actas del XXII Congreso de la Asociación Nacional de Investigación y postgrado en Música.* 2012.

ARCE, Julio. *El micrófono desmemoriado y los discos inolvidables. Apuntes sobre los archivos sonoros en la radio española.* En: *Artefilosofía.* Brasil. (11), 2017: 96-109. ISSN: 2526-7892

ARENILLAS MELÉNDEZ, Sara. Reseña de la tesis doctoral: "La figura del productor musical en España. Propuestas metodológicas para un análisis musicológico" de Marco Antonio Juan de Dios. *Cuadernos de Etnomusicología*, N°7, 2016: 22-23. ISSN: 2014-4660.

ARTEAGA, José. *Música del Caribe*. Bogotá: Voluntad, 1994. 160 p. ISBN: 978-9-580-208-52-5.

ALÉN RODRÍGUEZ, Olavo. "Rumba: Dance and Social Change in Contemporary Cuba by Yvonne Daniel". Reseña en *Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 20, N° 2, (1999): 313-319.

__. "El son y su expansión caribeña". En ESPINOSA, Christian Spencer y RECASENS, Albert. *A tres bandas: mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*. Madrid: Akal, 2010. 280 p. ISBN: 978-84-460-3225-0. 189-194.

ALLYN, David. *The Ain't No Such Word as Can´t*. Bloomington: Author House, 2005. 292 p. ISBN: 978-1-4208-1710-2.

ALVES de AGUIAR, Joaquim. "Música popular e industrial cultural". Tesis de Maestría en Letras, Universidad Estatal de Campinas, 1989.

ARREOLA CORTÉS, Raúl. *Tacámbaro, Carácuaro, Nocupétaro, Turicato*. Michoacán: Imprentas del Estado, 1979. 315 p.

AUSTERLITZ, Paul. "The Jazz Tinge in Dominican Music: A Black Atlantic Perspective". *Black Music Research Journal,* Vol. 18, N° 1-2 (1998): 1-19.

BAGGELAAR, Kristin. *The Copacabana*. Charleston: Arcadia, 2006. 128 p. ISBN: 978-0-73-854-919-4.

BALBUENA GUTIÉRREZ, Bárbara. *Salsa y casino: de la cultura popular tradicional cubana*. Buenos Aires: Balletin Dance, 2010. 112 p. ISBN: 978-987-26210-1-8.

BARBERO, Javier Martin. "Memoria narrativa e industria cultural". *Comunicación y cultura*. México N° 10, 1983: 59-73.

BAKER, Geoffrey y KNIGHTON, Tess (eds.). *Music and Urban Society in Colonial Latin America*. Cambridge University Press: 2011, 392 p. ISBN: 978-0-5217-6686-9.

BARTHES, Roland. *Image, Music, Text*. Londres: Fontana, 1977, 220 p. 0-00-686135-0.

BEDNAREK, Monika. "Corpus Linguistics and Systemic Functional Linguistics: Interpersonal Meaning. Identity and Bonding in Popular Culture". En: BEDNAREK, Monika y MARTIN, J.R. *New Discourse Language. Functional Perspectives on Multimodality, Identity, and Affilation*. Nueva York: Continuum, 2010, pp. 237-266. ISBN: 978-1-4411-7544-1.

BEHÁGUE, Gerard. *La música en América Latina*. Caracas: Monte Ávila, 1983, 502 p. ISBN: 0136089194.

BÉHAGUE, Gerard. "La problemática de la identidad cultural en la música culta hispano-caribeña". *Latin American Review*. Vol. 27, N° 1, Spring/Summer (2006): 38-46.

BERNARD, Carmen. "Músicas mestizas, músicas populares, músicas latinas: gestación colonial, identidades republicanas y globalización". *Scielo*. Vol. 6, n.°11 (2009): http://www.scielo.org.co/scielo.php

BOGGS, Vernon W. "Salsa: funciones latentes de la esclavitud y el racismo". En: *Huellas, revista de la Universidad del Norte,* Nº 21 (1987): 53-58. ISSN: 0120-2537.

BOLIG, John R. *The Victor Black Label Discography*. California: Santa Barbara, 2017.

BOTTARO, Francisco. "Música popular y clases sociales: el caso venezolano: años 40". En: *Caravelle, Les cultures populaires en Amérique Latine*. N°65, (1995): 159-170.

___. "La música de Martinica. De lo local a lo global". *Transcultural Music Review / Revista Transcultural de Música.* (2012): 127-135.

BRENCA DE RUSSOVICH, Rosa María. "Radio y poder en la Argentina 1920-1953: (Notas para una historia de la radio en la Argentina)". *Cuaderno de Periodismo*. N° 1, Buenos Aires: UNLZ, 1963, pp. 41-57.

BROYLES-GONZALEZ, Yolanda. *Lydia Mendoza´s Life in Music/La historia de Lydia Mendoza*. New York: Oxford University Press, 2001, 235 pp. ISBN: 978-0-1953-0868-6.

BLOCK, Maxine y TROW, Mary. *Current Biography: Who's News and Why, 1942.* Hollywood: Wilson, 1942. 940 p. ISBN: 978-082-4204-79-2.

BLOOM, Ken. *American Song. The Complete Musical Theater Companion*. 1877–1995. Vol. 2. Nueva York: Schirmer, 1996. 366 p. ISBN: 978-0-0286-4573-5.

BRADLEY, Edwin M. *The First Hollywood Musicals. A Critical Filmography of Features, 1927 through 1932*. Jefferson: McFarland, 1996. 400 p. ISBN: 978-07-8642-029-2.

BRYER, Jackson R. y ALLEN, Richard. *The Art of the American Musical: Conversations with the Creators.* New Brunswick: Rutgers University, 2005. 205 p. ISBN: 978-0-192-1816-02.

BROOK, Tim y MARSH, Earle F. *The Complete Directory to Prime Time Network and Cable TV Shows, 1946-present.* New York: Ballantine, 2007. 1823 p. ISBN: 978-03-4549-773-4.

BURNS, Lori y Serge LACASSE. *The Pop Palimpsest: Intertextuality in Recorded Popular Music.* University of Michigan Press, 2018. ISBN: 0-472-1306-76.

BUSH JONES, John. *The Songs That Fought the War Popular Music and the Home Front, 1939-1945*. New England: Brandeis University Press, 2006. 364 p. ISBN: 978-1-584-654-43-8.

CABRUJAS, José Ignacio. *Y Latinoamérica creó la telenovela*. Caracas: Celarg, 2003. 274 p. ISBN: 978-98-035-4101-9.

CAÑARDO, Marina. *Fábricas de músicas. Comienzos de la industria discográfica en la Argentina (1919-1930)*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Gourmet Musical, 2017. 312 p. ISBN: 978-987-3823-13-8.

CARPENTIER, Alejo. *La música en Cuba*. La Habana: Letras Cubanas, 1988. 346 p. ISBN: 978-8421-7043-94.

CAMPBELL, Michael. *Popular Music in America: The Beat Goes On.* Boston: Schirmer, 2012. 400 p. ISBN: 978-0-8400-2976-8.

CHEUNG RUIZ, Meining y Luis PÉREZ VALERO. *Producción musical. Pedagogía e investigación en artes.* Guayaquil: UArtes, 2020. 132 p. ISBN: 978-9942-977-28-1.

CITRON, Marcia. *Gender and the Musical Canon*. Universidad de Illinois, 2000. 328 p. ISBN: 978-0-2520-6916-1.

CLEMENT, Brentt. "A Study of Instrumental Music of Frank Zappa". Tesis doctoral, Universidad de Cincinatti, 2009.

CONZO, Joe y PÉREZ, David A. *Mambo Diablo: My Journey with Tito Puente*. Bloomington: AuthorHouse, 2011. 512 p. ISBN: 978-1-61-713-029-8.

COLMENARES, Adriana, Consuelo RAMOS y Juan Francisco SANS. "Analisis de la discografía venezolana de música académica a través del método musicométrico". *Escritos en arte, estética y cultura.* Universidad Central de Venezuela (2003): 211-230.

COOK, Nicholas. *A Guide of Analysis Musical*. Oxford University Press, 1994. 376 p. ISBN: 978-0-19-816-5-0-88.

CORTI, Berenice. "Paul Wyer y las matrices afroatlánticas del jazz creol". *Boletín Música. Casa de las Américas.* N° 55, enero-agosto (2021): 25-55.

CROOK, Larry. *A Musical Analysis of the Cuban Rumba.* Revista de Música Latinoamericana. Vol. 3, Nº1 (1982): 92-123.

CUGAT, Xavier. *Rhumba Music is my Life.* New York: Reprint, 1948. 210 p. ISBN: 978-0-7812-8493-6.

DANIEL, Yvonne. *Rumba: Dance and Social Change in Contemporary Cuba*. Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1995.

DANIELSEN, Anne; Hans-T. ZEINER-HENRIKSEN y Stan HAWKINS, "Record Production In The Internet Age", *Journal on the Art of Record Production.* N°10, (2015). Disponible en línea: <http://arpjournal.com/record-production-in-the-internet-age>.

DAVIS, Miles y TROUPE, Quince. *Miles: The Autobiography*. New York: Touchstone, 1989. ISBN 0-671-635-04-2.

DeNORA, Tia. *Music in Everyday Life.* New York: Cambridge University Press, 2000. 181 p. ISBN: 978-05-1148-943-3.

DELANNOY, Luc. *¡Caliente! Una historia de jazz latino*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001. 452 p. ISBN: 978-96-8165-219-7.

DERBEZ, Alain. *El jazz en México: Datos para esta historia.* México: Fondo de Cultura Económica, 2001. 480 p. ISBN: 978-60-716-1096-6.

DESROCHES, Monique. "Créolisation Musicale Et Identité Culturelle Aux Antilles Françaises". *Canadian Journal of Latin American and Caribbean Studies* / *Revue canadienne des études latino-américaines et caraïbes.* Vo. 17, N° 34 (2014): 41-51.

DEVA, Dharma. "Musical-Transculturation-and-Acculturation". 2000, http://www.rawa.asia

DÍAZ AYALA, Cristóbal. *Cuba canta y baila: discografía de la música cubana 1925 a la actualidad.* San Juan, 1994. 223 p. ISBN: 978-0-897-2972-19.

DÍAZ, Claudio F. "Música popular, investigación y valor". En: SANS, Juan Francisco y LÓPEZ CANO, Rubén. *Música popular y juicios de valor: una reflexión desde América Latina*. Caracas: Celarg, 2011: 195-216. ISBN: 978-980-399-021-3.

DÍAZ DÍAZ, Edgardo. "Danza antillana, conjunto militares, nacionalismo musical e identidad dominicana: retomando los pasos perdidos del merengue". En: *Revista de música latinoamericana.* Vol. 29, Nº2 (2008): 232-262.

DÍAZ MARÍN, Francisco. *Cantos populares españoles*. Madrid: Atlas, 1981. 890 p. ISBN: 978-8-4957-2440-3.

DI CIONE, Lisa. "¿Un alquimista del éxito? El proceso de consolidación del productor artístico como figura clave del rock en la Argentina". *Revista Argentina de Musicología.* N° 10, 2009: 165-181. ISSN: 2618-3072.

__. "Objetos técnicos / objetos estéticos. Grabaciones de música y modos de representación fonográfica". En WEBER, José Ignacio (ed.). *Actas del III Congreso Internacional Artes en Cruce*. Buenos Aires, 11 de agosto de 2013: 376-389. ISBN: 978-987-3617-65-2.

DRUXMAN, Michael B. *Miss Dinah Shore: A Biography*. Albany, BearManor, 2015. 212 p. ISBN: 978-15-9393-846-8.

DUEÑAS, Pablo. *Bolero: historia documental del bolero mexicano*. México: AMEF, 1993. 220 p. ISBN: 978-96-8695-010-6.

DUNNING, John. *On the Air: The Encyclopedia of Old-Time Radio*. New York: Oxford University, 1998. 380 p. ISBN: 978-0-1950-7678-3.

EASLEA, Daryl y HESLEY, Darren. *Decca: The Supreme Record Company. The Story of Decca Records (1929-2019).* Nueva York: Elliott & Thompson. 2019, 400 p. ISBN 978-1783-963-966.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Tusquets, 2013. 368 p. ISBN: 978-84-7223-869-5.

ELI, Victoria. "Fiesta y música en la santería cubana". En: En ESPINOSA, Christian Spencer y RECASENS, Albert. *A tres bandas: mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*. Madrid: Akal, 2010: 173-180. ISBN: 978-84-460-3225-0.

__. "Influencias musicales africanas: su impacto en la música popular del Caribe". *Ábaco*. 2 Época, N° 59, (2009): 31-39.

ESTIVAL, Jean-Pierre. "Nouveaux enjeux: Ou continuité historique? La rumba, un exemple afrocubain". En: *Cahiers de musiques traditionnelles.* Vol. 9, (1996):201-223.

ESKEW, Glenn T. *Jhonny Mercer: Southern Songwriter for the World*. Athens: Uga, 2013. 408 p. ISBN: 978-0-82-034-973-2.

ÉVORA, Tony. *El libro del bolero*. Madrid: Alianza, 2001. ISBN: 978-84-206-4521-6.

FELLERS, Frederick. *The Metropolitan Opera On Record. A Discography of the Commercial Recordings*. Plymouth: Scarecrow, 2010. 279 p. ISBN: 978-0-8108-7664-4.

FERAUDY ESPINO, Heriberto. *Irna: un encuentro con la santería, el espiritismo y el Palo Monte*. Santo Domingo: Manatí, 2002. 182 p. ISBN: 978-9-9934-2029-3.

FERNÁNDEZ, David Andrés. "Canto, liturgia, ceremonial y culto en América Latina según *Recopilación de leyes de los Reinos de Indias*". *Resonancias*, Vol. 21, N°40, enero-junio (2017): 13-32. ISSN: 0717-3474.

FERNÁNDEZ, Nohema. "La contradanza cubana y Manuel Saumell. *Revista Latinoamericana de Música.* Vol. 10, N°1. (1989): 116-134.

FINNEGAN, Ruth. "Senderos en la vida urbana". En: CRUCES, Francisco. *Las culturas musicales, lecturas de etnomusicología.* Madrid: Trotta, 2001, 437-474. ISBN: 848-16-4474-9.

FORMAN, Murray. "One Night on TV is Worth Weeks at the Paramount: Musicians and Opportunity in Early Television, 1948-55". *Popular Music*, Vol. 21, N°3 (2002): 249-276.

FORTUÑO JANEIRO, Luis. *Álbum Histórico de Ponce (1692-1963)*. Ponce: Fortuño, 1963.

FLETCHER, Tony. *All Hoped Up and Read to Go. Music from the Street of New York 1927-77*. New York: Norton & Company, 2009. 496 p. ISBN: 978-0-3933-3483-8.

FLORES, Juan. "Boleros, guarachas y el 'frenesí de la rhumba'". *Boletin Música Casa de las Américas.* N° 40, mayo-septiembre (2015): 3-11.

FLORES VILLELA, Carlos Arturo. *México, la cultura, el arte y la vida cotidiana*.Vol.2, México: CIIM, 1990. 561 p. ISBN: 978-96-8361-638-8.

FRITH, Simon y ZAGORSKI-THOMAS, Simon. *The Art of Record Production: An Introductory Reader for a New Academic Field.* Farnham: Ashgate, 2012. 284 p. ISBN: 978-14-094-0562-7.

FRITH, Simon. "Hacia una estética de la música popular". En: CRUCES, Francisco. *Las culturas musicales, lecturas de etnomusicología.* Madrid: Trotta, 2001, 413-436. ISBN: 848-16-4474-9.

FURIA, Philip y Michael LASSER. *America's Songs. The Stories Behind the Songs of Broadway, Hollywood, and Tin Pan Alley.* Nueva York: Routledge, 2006. 106 p. ISBN: 978-0-415-97246-8.

GADLES MIKOWSKY, Salomón. *Ignacio Cervantes y la Danza en Cuba*. La Habana: Letras Cubanas, 1988. 332 p.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad.* México: Grijalbo, 1989. 380 p. ISBN: 968-419-954-6.

GARCÍA, David F. "Cantan los negros su dolor: Arsenio Rodríguez y la presencia afrolatin@ en los Estados Unidos durante la época del movimiento *Black Power*". *Boletin Música Casa de las Américas.* N° 40, mayo-septiembre (2015): 12-20.

GIBSON, David. *The Art of Mixing: A Visual Guide to Recording, Engineering, and Production.* Boston: Thomson, 2005. 344 p. ISBN: 978-19-311-4045-4.

GOLDMANN, Lucien. *El hombre y lo absoluto,* Barcelona: Edicions 62, 2008. 536 p. ISBN: 978-84-395-0230-2.

GONZÁLEZ CALDERÓN, Diana Elisa. "El campo ausente de la representación de las mujeres en el cine mexicano, presencias en la vida y obra de Matilde Landeta". Tesis doctoral. Universidad Autónoma de Barcelona, 2014.

GONZÁLEZ, Juan Pablo y ROLLÉ, Claudio. *Historia social de la música popular en Chile, 1890-1950.* Chile: Universidad Católica, 2005. 645 p. ISBN: 978-9-5926-0097-3.

GONZÁLEZ, Juan Pablo. "Música popular urbana en la América Latina del siglo XX". En: ESPINOSA, Christian Spencer; RECASENS BARBERÀ, Albert. *A tres bandas:*

mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano. (eds.). Madrid: Akal, 2010: 205-217. ISBN: 978-84-460-3225-0.

__. "Musicología popular en América Latina. Síntesis de sus logros, problemas y desafíos". *Revista Musical Chilena.* 2001, N°195, 38-64.

__. *Pensar la música desde América Latina. Problemas e interrogantes.* Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2013. ISBN: 978-987-25614-9-9.

GONZÁLEZ, Marlén. "Enrico Caruso también estuvo en Cuba". 2015. https://www.cibercuba.com/lecturas/enrico-caruso-tambien-estuvo-en-cuba

GRACYK, Tim y HOFFMANN, Frank. *Popular American Recording Pioneers, 1895-1925*. New York: Routledge, 2008. 458 p. ISBN: 978-0-7890-1220-3.

GRAY, Kermit. "Microphone". En: HOFFMANN, Frank. *Encyclopedia of Recorded Sound.* New York: Routledge, 2004, p. 1302. ISBN: 978-04-1593-835-8.

GRANATA, Charles L. *Sessions with Sinatra: Frank Sinatra and the Art of Recording*. Chicago: Review Press, 2003, 289 p. ISBN. 978-1-5565-2509-4.

GREEN, Stanley. *Hollywood Musicals Year by Year*. Milwaukee: Hal Leonard, 1990. 408 p. ISBN: 978-0-634-007-651.

GRUDENS, Richard. *The Music Men: The Guys Who Sang with the Bands*. Nueva York: Pine Hills, 1998. 234 p. ISBN: 978-1-5757-9097-8.

GRUZINSKI, Serge. *El pensamiento mestizo.* Barcelona: Paidós, 2000. 374 p. ISBN: 84-493-0943-3.

GROVE, John. "Latin Jazz". En: SADIE, Stanley y GROVE, George. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians.* Oxford University Press, 2008: 1124.

GOLDMANN, Lucien. *La creación cultural en la sociedad moderna*. Barcelona: Fontamara, 1980. 170 p. ISBN 978-84-7367-154-5.

GUZMÁN, Marco. "Evaluación Funcional de la Voz". *Voz profesional. Artículos de divulgación científica en el área vocal*. (2010): 1-10.

HEPWORTH-SAWYER, Russ y GOLDING, Craig. *What is music production*. Oxford: Focal, 2010. 300 p. ISBN: 978-0-240-81-126-0.

HERNÁNDEZ, Grisel y CASANELLA, Liliana. "El chachachá. De Cuba al mundo*". Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional para el Estudio de la Música Popular Rama Latinoamericana.* Lima, 2008: 89-99.

HERZOG, Benno y RUIZ, Jorge. *Análisis sociológico del discurso. Enfoque, métodos y procedimientos*. Universidad de Valencia, 2019. 260 p. ISBN: 978-84-9134-366-0.

HISCHAK, Thomas S. *Broadway Plays and Musicals: Descriptions and Essential Facts of More than 14,000 Shows through 2007*. Jefferson: McFarland, 2007, 635 p. ISBN: 978-0-7864-3448-0.

HOFFMANN, Frank. *Encyclopedia of Recorded Sound*. New York: Routledge, 2004, p. 1302. ISBN: 978-04-1593-835-8.

HOWEY, Ann F. y REIMER, Stephen R. *A Bibliography of Moden Arthuriana (1500-2000)*. Cambridge: Brewer, 2006. 805 p. ISBN: 1-8438-4068-5.

HUTCHINSON, Sydney. "Mambo on 2: the birth of a New Form of Dance in New York City". *Centro Journal*, Vol. XVI, N° 2, (2004): 108-137.

__. 'Típico, folklórico or popular'? Musical Categories, Place, and Identity in a Transnational Listening Community". *Popular Music*, Vol.32. N°2, (2011):245-262.

__. "Merengue Típico in Santiago and New York: Transnational Dominican Music" *Ethnomusicology*, Vol. 50, N°1, (2006):37-72.

__. "Latin American Dance in Transnational Contexts". *Journal of American Folklore*. N° 122, (2009): 378-390.

__. "Los merengues caribeños: naciones rítmicas en el mar de la música" en *A tres bandas: mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano.* Madrid: Akal, 2010:181-188.

JASEN, David A. *Tin Pan Alley: An Encyclopedia of the Golden Age of American Song*. Nueva York: Routledge, 2003. 492 p. ISBN: 978-0-415-938-77-8.

JIMÉNEZ MOLINA, Cristian. "El choque de la conquista: 'knockout' al cosmos civilizatorio". *Séptimo Día*, El Telégrafo, n° 48.135 (2017): 72-75.

JONES, Eric L. *Cultures Meaning: A Historical and Economic Critique of Cultura.* New Jersey: Princeton University Press, 2006. 316 p. ISBN: 978-06-911-7104-3.

JONES, John Bush. *The Songs That Fought the War Popular Music and the Home Front, 1939-1945*. New England: Brandeis University Press, 2006. 364 p. ISBN: 978-1-584-654-43-8.

JUAN DE DIOS CUARTAS, Marco Antonio y Jordi ROQUER GONZÁLEZ (eds). "Dossier: la producción musical: un reto para la musicología del siglo XXI". *Cudernos de etnomusicología.* Vol. 15, n° 2, (2020): 43-289.

JUAN DE DIOS CUARTAS, Marco Antonio; HERRADÓN CUETO, David; ESPIGA MÉNDEZ, Pablo y LLORENS MARTIN, Ana. *Sonic Visualiser. Tutorial explicación.* Universidad Complutense de Madrid y Sono Lab UCM, 2019.

JUAN DE DIOS CUARTAS, Marco Antonio. "La figura del productor musical en España. Propuestas metodológicas para un análisis musicológico". Directora: Celsa Alonso. Tesis doctoral en Musicología. Universidad de Oviedo, 2016A.

__. “La producción musical como objeto de estudio musicológico: un acercamiento metodológico a su análisis”. *Cuadernos de etnomusicología*. N°8, 2016B, 20-47.

KRAKUSIN, Margarita L. “Postmodernidad en la narrativa latinoamericana desde el prisma musical”, *Confluencia.* (12), N° 1, 1996, 57-65. ISSN: 0888-6091.

KENNEDY, J.J. *The Man Who Wrote The Teddy’s Bears Picnic*. Londres: AuthorHouse, 2011. 336 p. ISBN: 978-1-456-778-11-8.

KENNEY, William Howland. *Recorded Music in American Life: The Phonograph and Popular Memory, 1890-1945*. Oxford University Press, 1999. 288 p. ISBN: 978-01-951-7177-8.

KERMAN, Joseph. *Contemplating Music: Challenges to Musicology*. Harvard University Press, 1985. 256 p. ISBN: 978-0-67-416-678-3.

KERMITV, Gray. “Microphone”. En: HOFFMANN, Frank (ed.). *Enciclopedia of Recorded Sound*. New York: Routledge, 2004, pp. 1356-1359.

KOHAN, Pablo. *El AND del tango. Estudios sobre los estilos compositivos (1920 - 1935).* Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones, 2019. 112 p. ISBN: 978-987-3823-32-9.

KRESS, Gunther y LEEUWEN, Theo Van. *Multimodal Discourse. The Modes and Media of Contemporary Communication.* Londres: Arnold, 2001. 152 p. ISBN: 978-03-4060-877-7.

LAREZ, Violeta. *Armonía.* Tomo I. Caracas: UNEARTE, 2010. 92 p. ISBN: 978-980-12-2445-7.

LARKIN, Colin. *The Encyclopedia of Popular Music*. Vol. 1 Oxford University Press, 1992. 8094 p. ISBN: 978-0-195-313-73-4.

LASSER, Michael. *America’s Songs II: Songs from the 1890’s to the Post War Years.* New York: Routledge, 2014. 304 p. ISBN: 978-0-415-810-08-1.

LEDÓN SÁNCHEZ, Armando. *La música popular en Cuba*. California: El Gato Tuerto, 2003. 232 p. ISBN: 978-0-9323-6715-0.

LEEUWEN, Theo van. *Reading Images: The Grammar of Visual Design.* London: Routledge, 1996. 312 p. ISBN: 978-04-1531-191-57.

LEIGH, Spencer. *Frank Sinatra: An Extraordinary Life*. Londres: McNidder & Grace, 2015. 398 p. ISBN: 978-0-8571-6086-7.

LEFKOVITZ, Aaron E. *Transnational Cinematic and Popular Music Icons: Lena Horne, Dorothy Dandridge and Queen Latifah, 1917-2017*. New York: Lexington, 2017. 146 p. ISBN: 978-1-49-855-575-3.

LEYMARIE, Isabelle. *Del tango al reggae. Músicas negras de América Latina y el Caribe*. Universidad de Zaragoza, 2015. 418 p. ISBN: 978-84-16272-74-7.

LIU-ROSENBAUM, Aaron. "The Meaning in the Mix: Tracing a Sonic Narrative in 'When the Levee Breaks'". *Journal on the Art of Record Production*, N° 7, (2012). http://arpjournal.com/

LIZÁRRAGA, Willy. "Latin jazz: un viaje a los orígenes". Blog, 2002. Disponible en: https://eter.org/everba/winter02/latinjazz_willylizarraga.htm

LÓPEZ-CANO, Rubén. *La música cuenta. Retórica, narratividad, dramaturgia, cuerpos y afectos.* Barcelona: ESMUC, 2020. ISBN: 978-84-09-21074-9.

___. "Apuntes para una prehistoria del mambo". *Revista de música latinoamericana*, Vol. 30, N°2, (2009): 213-242.

LOZA, Steven. *Tito Puente and the Making of Latin Music*. Urbana: University of Illinois, 1999. 312 p. ISBN: 978-0-252-06-778-5.

LYNCH III, Charles W. *The Scrapbooks of the Roslyn Rensch Collection and Papers at the University of Illinois at Urbana-Champaign.* Vol. 1. University of Illinois at Urbana-Champaign, 2009. 560 p. ISBN: 978-1-243-620-37-8.

LYOTARD, Jean Francois. *La condición postmoderna.* Madrid: Planeta, 1985. 145 p. ISBN: 978-84-3952-186-0.

MABRY, Sharon. *The Performing Life. A Singer's Guide to Survival.* Plymouth: Scarecrow, 2012. 180 p. ISBN: 978-08-108-8408-3.

MACKENZIE, Sir Compton y STONE, Christopher. *The Gramophone*. Vol. 18, University of California, 2008.

MACIAS, Anthony. *Mexican American Mojo. Popular Music, Dance and Urban Culture in Los Angeles, 1935-1968*. Duke University Press, 2008. 408 p. ISBN: 978-0-8223-4322-6.

MALCOMSON, Hettie. "The 'routes' and 'roots' of 'danzon': a critique of the history of a genre". *Popular Music*, Vol. 30, N°2, (2011): 263-278.

MADRID, Alejandro L. "Música y nacionalismos en Latinoamérica". En: ESPINOSA, Christian Spencer y RECASENS BARBERÁ, Albert. *A tres bandas: mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano.* Madrid: Akal, 2010: 227-235. ISBN: 978-84-460-3225-0.

MADRID, Alejandro L. y MOORE, Robin L. *Danzón. Circum-Caribbean Dialogues in Music and Dance*. Oxford: Oxford University Press, 2013. 304 p. ISBN: 978-0-1999-6582-3.

MAFFESOLI, Michael. *El tiempo de las tribus.* México: New Publisher, 2021. 283 p. ISBN: 978-9-6823-252-98.

MANUEL, Peter. "The Anticipated Bass in Cuban Popular Music", *Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 6, N° 2, (1985): 249-261.

__. *Creolizing Contradance in the Caribbean.* Philadelphia: Temple University Press, 2009a. 288 p. ISBN: 978-1592-1373-50.

__. "From Contradanza to Son: New Perspectives on the Prehistory of Cuban Popular Music". *Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 30, N° 2, (2009b): 184-212.

MALDE, Melissa. "Resonating the Voice". En *What Every Singer Needs to Know About the Body*, Melissa Malde et al. (eds.). San Diego: Plural Publishing, 2017: 153-196.

MAULEON, Rebeca. *The Salsa Guidebook*. Petaluma: Sher Music, 1993. 259 p. ISBN: 978-0-961-4701-97.

MATALLANA, Andrea. *Locos por la radio: Una historia social de la radiofonía en la Argentina, 1923–1947*. Buenos Aires: Prometeo Libros, 2006.

MATTELART, Michelle. *La mujer y las industrias culturales*. Barcelona: Anagrama, 1982. 216 p. ISBN: 84-339-0764-6.

McBRIEN, William. *Cole Porter*. Barcelona: Alba, 1999. 635 p. ISBN: 84-8428-004-7.

McCLARY, Susan. *Reading Music: Selected Essays*. Londres: Ashgate, 2017. 360 p. ISBN: 0754626725.

MCGOWAN, Chris y PESSANHA, Ricardo. *The Brazilian Sound: Samba, Bossa Nova, and the Popular Music of Brazil*. Philadelphia: Temple University, 1998. 280 p. ISBN: 978-1-5921-3929-3.

MENDÍVEL, Julio. "¿Juicios de valor? Orgullo y prejuicio en los estudios sobre música. Una reflexión desde la etnomusicología". En: SANS, Juan Francisco y LÓPEZ CANO, Rubén. *Música popular y juicios de valor: una reflexión desde América Latina.* Caracas: Celarg, 2011:261 - 291. ISBN: 978-980-399-021-3.

MEYER, Leonard B. *La emoción y el significado en la música*. Madrid: Alianza, 2016. 312 p. ISBN: 978-84-206-7147-5.

MIRANDA, Ricardo y TELLO, Aurelio. *La música en Latinoamérica*. México: Secretaría de Relaciones Exteriores, 2011. 319 p. ISBN: 978-607-446-036-0.

MIRET, Rafael y BALAGUÉ, Carles. *Películas claves del cine musical.* Barcelona: Robinbook, 2009. 312 p. ISBN: 978-8-49-692-467-3.

MIROS, Gilda. *De la montaña venimos: íconos de Latinoamérica*. Bloomington: AuthorHouse, 2014. 410 p. ISBN: 978-14-9694-390-3.

MOYLAN, William. *Recording Analysis: How the Record Shapes the Song.* Nueva York: Routledge, 2020. 594 p. ISBN: 978-11-3866-706-8.

MOLINA, Antonio José. *Mujeres en la historia de Cuba*. San Juan: Universal, 2004. 335 p. ISBN: 978-1-593-8803-8-5.

MOORE, Allan. *Analysing Popular Music*. Cambridge University Press, 2003. 284 p. ISBN: 978-05-217-7120-7.

__. *Song Means: Analyzing and Interpreting Recorded Popular Song.* New York: Ashgate, 2012. 412p. ISBN: 978-140-9428-640.

MOORE, Robin. The Commercial Rumba: Afrocuban Arts as International Popular Culture. *Revista de Música Latinoamericana.* Vol. 16, Nº 2, (1995): 165-198.

__. *Nationalizing Blackness: Afrocubanismo and Artistic Revolution in Havana, 1920-1940.* Pittsburg: University of Pittsburg, 1997. 336 p. ISBN: 978-08-2295-645-7.

MORIN, Edgar. *El espíritu del tiempo: ensayo sobre la cultura de masas*. Madrid, Taurus, 1966. 246 p. ISBN: 978-84-306-1043-3.

MORTON, David. *Sound Recording: The Life Story of a Technology*. Westport: Greenwood Technographies, 2004. 234 p. ISBN: 978-03-1333-090-2.

NAGORE, María. *Pablo Sarasate. El violín de Europa*. Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 2014. 554 p. ISBN: 978-84-89457-50-8

NASCIMENTO SILVA, Luiz Carlos do. *Put Your Dreams Away: A Frank Sinatra Discography*. Westport: Greenwood, 2000. 640 p. ISBN: 978-0-3133-1055-3.

NEGUS, Keith. *Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales.* Barcelona: Paidós, 2005. 329 p. ISBN: ISBN: 978-84-493-1788-0.

NELSON, William Javier. "Their Loss – Our Gain: The Gift of Latin Music in the United States". En: *Afro-Hispanic Review*, Vol. 6, N° 2, (1987), 19-24. ISSN: 0278-8969.

NEWMARK, Ralph Z. "Aural History: Four Early Recordings of Caribbean Music, 1907–1940s". *Journal of Iberian and Latin American Research.* Vol. 3, 1997: 77-80.

OCONITRILLO GARCÍA, Eduardo. *Un tango llamado nostalgia*. San José: Universidad Estatal de Distancia, 1990. 122 p. ISBN: 978-9968-48-397-1.

OHMART, Ben. *Frances Langford: Armed Forces Sweetheart*. Albany: Bear Manor, 2018. 342 p. ISBN: 978-1-62933-213-0.

OROZCO, Danilo. "Conexiones interactuantes sociocultural y musical históricas entre los Estados Unidos y Cuba: flujo múltiple y focos cruciales en un proceso de trascendencia mundial", en *Boletín Música*, Casa de Las Américas, No. 55, enero-junio (2021): pp. 3-23.

___. "Nexos globales desde la música cubana con rejuegos de son y no son". *Boletín Música, Casa de las Américas*, No. 38, octubre-diciembre (2014): 18-94.

___. "Qué e(s)tá pasando, ¡Asere!... Detrás del borroso 'qué sé yo y no sé qué' en la génesis y dinámica de los géneros musicales". *Clave, Revista Cubana de Música*, Año 12, No.1–3, (2010): 60–89.

ORTIZ, Fernando. *La música afrocubana.* Madrid: Júcar, 1975. 230 p. ISBN: 978-84-3340-153-3.

OLIVAL COSTA, Henrique y Marta ANDRADE SILVA. *La voz cantada. Evolución y terapia fonológica.* Sao Paulo: Lovisa, 1998.

OWSINSKI, Bobby. *Mixing Engineer's Handbook*. Boston: Cengage Learning, 2006. 304 p. ISBN: 978-1-285-42-0-875.

PACINI HERNANDEZ, Deborah. *Oye como va! Hibridity and Identity in Latino Popular Music.* Philadelphia: Temple University Press, 2010. 238 p. ISBN: 978-1439-9009-01.

PAREYÓN, Gabriel. *Diccionario Enciclopédico de Música en México*. Vol. 1, Guadalajara: Universidad Panamericana, 2007. 555 p. ISBN: 978-9-685-557-79-5.

PAZ, Octavio. *Sor Juana Inés de la Cruz o las trampas de la fe.* México: Fondo de Cultura Económica, 1984. 792 p. ISBN: 978-6-0716-5932-3.

PÉREZ DE CUELLO, Catana y SOLANO, Rafael. "El merengue: música y baile en la Republica Dominicana". *Revista de Música Latinoamericana*. Vol. 28, N°1 (2007): 170-173.

PÉREZ FIRMAT, Gustavo. "Latunes. An Introduction". En: *Latin American Research Review*. Vol. 43, Nº2, 2008, pp.180-203. ISSN: 1542-4278.

PÉREZ GONZÁLEZ, Juliana. *Las historias de la música en Hispanoamérica (1876-2000).* Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, 172 p. 2010. ISBN: 978-958-7194-760.

PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso. "Líneas de investigación, fuentes y recursos en relación con la grabación sonora". *Trans-revista transcultural de música.* N° 17, 2013: 2-41.

PÉREZ VALERO, Luis y CAMPOS, Samaela. "Fonograma erotizado: producción musical y mujer en la música popular de Guayaquil". *Contrapulso. Revista latinoamericana de estudios en música popular*. Vol. 1, N° 1 (2019). Universidad Alberto Hurtado. Facultad de Filosofía y Humanidades. ISSN: 2452-5545.

PÉREZ VALERO, Luis. "Industria y música tropical: apuntes para una historia de la producción musical en Hispanoamérica y el Caribe (1901-1968)". En *El Oído Pensante.* 2018A Vol. 6, N° 2: 50-76. ISSN: 2250-7116.

__. *El discurso tropical. Industrias culturales y producción musical*. Guayaquil: UArtes, 179. 2018B p. ISBN: 978-9942-977-18-2.

__. "La figura de la mujer en la música tropical entre los años 40 y 60: siete casos de estudio", Revista Musicaenclave. Sociedad Venezolana de Musicología/Universidad Central de Venezuela, Vol. 11, N°3 (Septiembre-Diciembre 2017). Disponible en línea: http://www.musicaenclave.com/articlespdf/figuradelamujer.pdf

PIZARRO, Ana. "Carmen Miranda y la estética del exceso". En: *Atenea*. N°500, Universidad de Concepción, 2009.

POVEDA VIERA, Juan Carlos. “La exotización del ser latinoamericano por parte de la industria musical estadounidense de mediados de siglo XX. Reflexiones a partir de los filmes ‘Saludos amigos’ (1942) y ‘The Three Caballeros’ (1944)”. En: *Hacia la superación de la disyuntiva teoría-praxis en la música. Prácticas y etnoestéticas musicales: Actas de la XXI Conferencia de la Asociación Argentina de Musicología y XVII Jornadas Argentinas de Musicología*. En: WEBER, José Ignacio (ed). Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología, 2015: 192-204.

POWELL, Josephine. *Tito Puente: When the Drums Are Dreaming*. Bloomington: Authorhouse, 2007. 424 p. ISBN: 978-1-425-9815-8-7.

PRADO MARAVILLA, Alberto José Díaz, “Sincretismo paralitúrgico y representaciones escénicas asociados a la tradición festiva de América Latina”. Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2014.

PRIORE, Oscar del y Amuchástegui, Irene. *Cien tangos fundamentales*. Buenos Aires: Aguilar, 1998. 288 p. ISBN: 978-98-704-112-3-9.

POLO, María. *Stars Everlasting.* Bloomington: AuthorHouse, 2009. 112 p. ISBN: 978-1-4389-3647-5.

POTTER, John y SORRELL, Neil. *A History of Singing*. New York: Cambridge University Press, 2012. ISBN: 978-0-521-81705-9.

POWELL, Josephine. *Tito Puente: When the Drums Are Dreaming*. Bloomington: AuthorHouse, 2007. 424 p. ISBN: 978-1-425-981-58-7.

PUJOL, Sergio. *Valentino en Buenos Aires. Los años veinte y el espectáculo*. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: Gourmet Musical, 2016. 216 p. ISBN: 978-987-3823-08-4.

QUINTERO RIVERA, Ángel G. *¡Salsa, sabor y control! Sociología de la música tropical*. México: Siglo XXI, 2005. 389 p. ISBN: 978-968-23-2149-8.

__. “Migration, Ethnicity, and Interactions between the United States and Hispanic Caribbean Popular Culture”, *Latin American Perspectives*, Vol. 34, N° 1, (2007): 83-93.

RECASENS, Albert. “Introducción”. En: ESPINOSA, Christian Spencer y RECASENS, Albert. *A tres bandas: mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano.* Madrid: Akal, 2010. 280 p. ISBN: 978-84-460-3225-0.

REITSMA, Kimberly. “A New Approch: The Feminist Musicology Studies of Susan McClary and Marcia J. Citron”. *Musical Offerings:* Vol.5, N° 1, (2014):35-63.

REYES FORTÚN, José. *Música cubana: la aguja en el surco*. La Habana: Cubanas Artex, 2016. 250 p. ISBN: 978-959-7230-89-2.

ROBERTS, John Storm. *The Latin Tinge: the Impact of Latin American Music on the United States.* New York and Oxford, 1979. 304 p. ISBN: 978-01-950-2564-4.

__. *Latin Jazz: The First of the Fusions, 1880s to Today.* New York: 1999. 306 p. ISBN: 978-0-8256-7192-0.

ROCHE, Louis. "Sergio de Karlo. The Cuban Maestro´s Last Interview". *The Insider*. Vol. 3, N°1, 2010, pp. 2-6.

ROMÁN FERNÁNDEZ, Manuel. *La copla y los toros*. Madrid: Rama Lana, 2007. 256 p. ISBN: 978-8-4934-3079-5.

ROMAN, Joseph R. *Voices of the Puerto Rican Middle Class in America*. Pittsburg: Rose Dog, 2016, 314 p. ISBN: 978-1-4809-6719-9.

RONDÓN, César Miguel. *El libro de la salsa.* Barcelona: Ediciones B, 2005. 436 p. ISBN: 978-95-8974-053-8.

ROSEFIELD, Steven. *Comparative Economic Systems. Culture, Wealth, and Power in the 21st Century*. Maldea: Blackwell, 2002. 371 p. ISBN: 978-06-312-2961-2.

RUST, Brian. *The American Dance Band Discography, 1917-1942.* Vol.1, New York: Arlington House, 1975. 2066 p. ISBN: 978-08-700-0248-9.

SAMMARTINO, Federico. "Estética, teoría crítica y estudios etnográficos de la música popular: algunas propuestas". En: SANS, Juan Francisco y LÓPEZ CANO, Rubén. *Música popular y juicios de valor: una reflexión desde América Latina.* Caracas: Celarg, 2011:65-98. ISBN: 978-980-399-021-3.

SÁNCHEZ, Íñigo. Reseña de "Deborah Pacini Hernández: Oye como va! Hibridity and Identity in Latino Popular Music", en *Trans-Revsita Transcultural de Música.* N° 15, 2011. http://www.sibetrans.com/trans

SANJEK, Russell. *American Popular Music and Its Business: the First Four Hundred Years.* London: Oxford University, 1988. 494 p. ISBN: 978-01-950-4310-5.

SANTAMARÍA DELGADO, Carolina. "Estado del Arte de los inicios de la historiografía de la música popular en Colombia". *Memoria y sociedad*, Vol. 13, N° 26, (2009), pp. 87-103.

__. "Bolero y radiodifusión: cosmopolitanismo y diferenciación social en Medellín, 1930-1950". *Pensar la dimensión de la cultura.* 2008, 16-30.

__. "Bambuco, Tango and Bolero: Music Identity, and Class Struggles in Medellín, Colombia, 1930-1953". Tesis doctoral, Universidad de Pittsburg, 2006.

__. *Vitrolas, rocolas y radioteatros. Hábitos de escucha de la música popular en Medellín, 1930-1950*. Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana, 2014. ISBN 978-958-716-504-3.

SANS, Juan Francisco. "Musicología popular, juicios de valor y nuevos paradigmas del conocimiento". En: SANS, Juan Francisco y LÓPEZ CANO, Rubén. *Música popular y juicios de valor: una reflexión desde América Latina.* Caracas: Celarg, 2011:165-193. ISBN: 978-980-399-021-3.

__. “El dialogo entre el compositor y el público en la música de conciertos”, *El análisis del diálogo. Reflexiones y estudios.* Adriana Bolívar y Frances D. de Erlich, editoras. Caracas: Fondo Editorial de Humanidades y Educación Universidad Central de Venezuela, 2007, 81-95.

__. “Música y estudios del discurso: una atracción fatal”. En: CORTI, Berenice y DÍAZ, Claudio. *Músicas y discurso: aproximaciones analíticas desde América Latina.* Buenos Aires: Eduvim, 2017. ISBN: 978-987-6993-41-8.

SALAZAR, Max. *Mambo Kingdon: Latin Music in New York, 1926-1990*. London: Schirmer, 2010. 309 p. ISBN: 978-0825-672-77-4.

SALDÍAS, Marcelo y Mabel ANGULO. “El subsistema de resonancia”. *Apuntes para el aprendizaje*. Santiago de Chile: Comunikrte (s/f).

SALTON, Ricardo. “Tango: música de muchas naciones”. En: ESPINOSA, Christian Spencer y RECASENS, Albert. *A tres bandas: mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano.* Madrid: Akal, 2010: 237-245.

SERRANO, Basilio. *Puerto Rico Pioneers in Jazz, 1900-1939: Bomba Beats to Latin Jazz.* Bloomington: Indiana University, 2015. 312 p. ISBN: 978-1-4917-4771-1.

SHEPHERD, John y David HORN. *Bloomsbury Encyclopedia of Popular Music of the World: Genres: Caribbean and Latin America*. Volumen 9. Londres: Bloomsbury, 2013. 704 p. ISBN: 978-1-441-141-97-2.

SCHOENBERG, Arnold. *Structural Functions of Harmony*. New York: The Norton Company, 1969.

SIES, Luther F. *Encyclopedia of American Radio, 1920-1960*. Jefferson: McFarland, 2000. 904 p. ISBN: 978-078-6404-52-0.

SILMAN, Shlomo y EMMER, Michele B. *For Audiology and Hearing Science. Theory and Practice*. San Diego: Plural, 2012. ISBN 978-1-59756-381-9.

SLOBODA, John. *Exploring the Musical Mind: Cognition, Emotion, Ability, Function*. Oxford University Press, 2005. ISBN: 978-01985-30-13-7.

STARR, S. Frederick. *Louis Moreau Gottschalk: Music in American Life.* Chicago: University of Illinois Press, 2000. 592 p. ISBN: 978-0-252-068-76-8.

STEARNS, Marshal Winslon. *The Story of Jazz,* New York: Oxford University, 1970. 367 p. ISBN: 978-0-1950-1269-9.

STONORS SAUNDERS, Frances. *La CIA y la guerra fría cultural.* Madrid: Debate, 2001. 639 p. ISBN: 978-84-830-6465-8.

SULLIVAN, Steve. *Encyclopedia of Great Popular Song Recordings. Vol. 3 & 4*. Lanham: Rowman & Littlefield, 2017. 832 p. ISBN: 978-1-4422-5448-0.

SPOTTSWOOD, Richard. *Ethnic Music on Records.* Vol. 4. University of Illinois Press. 1990. 1606 p. ISBN: 978-0-2520-1721-6.

SLONIMSKY, Nicholas. *Music in Latin America*. New York: Da Capo, 1972. 374 p. ISBN: 978-0306-711-886.

TAGG, Philip. "Tonality & Modality". Conferencia *NIMiMS (Network for the Inclusion of Music in Music Studies)*, Symposium in Helsinki, 21 Nov, 2015. Disponible en línea: https://www.youtube.com/watch? v=Jw3po3MG4No

TAGG, Philip. "Analyzing popular Music: theory, method and practice". *Popular Music: Theory and Method*, (2). Cambridge: University Press, 1982: 37-67.

TARASTI, Eero. *Signs of Music: A Guide to Musical Semiotics.* Londres, De Gruyer, 2002. 612 p. ISBN: 978-3-1101-4040-8.

TAREAU, Kare. "De la transmission des pratiques traditionnelles culturelles à la Martinique : les cas du bèlè et de la yole ronde : analyses anthropologique et linguistique dans une perspective didactique". Tesis doctoral. Antilles-Guyane, 2016.

THOMAS, Susan. *Cuban Zarzuela: Performing Race and Gender on Havana's Lyric Stage.* University of Illinois Press, 2009, 250 p. ISBN: 978-0-2520-3331-5.

TORREGO EGIDIO, Luis Mariano. *Canción de autor y educación popular, 1960-1980.* Madrid: La Torre, 1999. 382 p. ISBN: 84-7960-248-1.

TORRES, Vicente Francisco. *La novela bolero latinoamericana*. México: UNAM, 1998. 333 p. ISBN: 978-9-6836-6252-1.

TORRES, Roberto. "La africanización del sujeto como constructo de la identidad racial del blanco en la novela *Cumboto* de Ramón Díaz Sánchez". *Afro-HispanicReview*. Vol. 20, No. 2, 2001, pp. 8-17.

TREJO, Ángel. *Hey familia, danzón dedicado a…!* México: Plaza y Valdés, 1993. 123 p. ISBN: 978-9-6885-6244-4.

TROTTA, Felipe. "Criterios de calidad en la música popular: el caso de la samba brasileña". En: SANS, Juan Francisco y LÓPEZ CANO, Rubén. *Música popular y juicios de valor: una reflexión desde América Latina.* Caracas: Celarg, 2011: 99-134. ISBN: 978-980-399-021-3.

TUCKER, David C. *Joan Davis: America's Queen of Film, Radio and Television Comedy*. Jefferson: McFarland, 2012. 332 p. ISBN: 978-0-7864-7784-5.

TUMPAK, John R. *When Swing Was the Thing. Personality Profiles of the Big Band Era.* Milwaukee: Marquette University Press, 2008. ISBN: 978-0-87462-024-5.

VARGAS LLOSA, Mario. *La tía Julia y el escribidor.* Madrid: Seix Barral, 1984. 384 p. ISBN: 978-8-4322-7007-9.

__. *La civilización del espectáculo*. Madrid: Alfaguara, 2012. 227 p. ISBN: 978-84-204-1148-4.

WADE, Peter. *Raza y etnicidad en Latinoamérica.* Quito: Abya-Yala, 2000. 163 p. ISBN: 977-8-046-402.

WALSER, Robert. "Popular Music Analysis", En: MOORE, Allan F. *Analysing Popular Music,* Cambridge University Press, 2003, 16-38 pp. ISBN: 978-0-5211-0035-9.

WATERS, Keith. *The Studio Recordings of the Miles Davis Quintet, 1965-68*. Oxford University Press, 2011. 320 p. ISBN: 978-0-19-539384-2.

WAXER, Lise. "Cugat, Xavier". En: SANDIE, Stanley y TYRREL, John. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians, 2*008: 1002 p. ISBN: 978-0195170672

___. "Of Mambo Kings and Songs of Love: Dance Music in Havana and New York from the 1930s to the 1950s". *Revista de Música Latinoamericana,* Vol. 15, N° 2, (1994): 139-176.

WELSH, Mary Sue. *One Woman in a Hundred: Edna Phillips and the Philadelphia Orchestra*. Illinois: Board of Trustees, 2013. 288 p. ISBN: 978-0-252-037-36-8.

WHITBURN, Joel. *Pop Memories, 1890–1954, Record Research.*Wisconsin: Menomonee, 1986. 657 p. ASIN: B0033P5MAC.

WHITE, Paul. "Multimodality and Space Exploration: Communicative Space in Action". En: Sigfrid NORRIS y Carmen Daniela MAIER (Eds.). *Interactions, Images and Texts. A Reader in Multimodality* Boston: De Gruyter Mouton, 2014, pp. 335-346.

WHORF, Michael. *American Popular Song Lyricist: Oral Histories, 19202-1960s*. Jefferson: McFarland, 2012. 256 p. ISBN: 978-0-7864-6537-8.

WOLFF, Janet. *La producción social del arte.* Madrid: Istmo, 1997. 211 p. ISBN: 978-84-7090-346-5.

WYATT, Hilary y AMYES, Tim. *Audio Post Production for Television and Film. An Introduction to Technology and Techniques*. Burlington: Focal, 2005. ISBN 0-240-51947-7

ZAGER, Michael. *Music Production for producers, Composers, Arrangers and Students.* Plymouth: The Scarecrow, 2012. 452 p. ISBN: 978-0-8108-8201-0.

ZIZEK, Slajov. *Visión de paralaje*. México: Fondo de Cultura Económica, 2006. 475 p. 978-95-0557-674-6

FUENTES ELECTRÓNICAS

Discography of American Historical Recordings [https://adp.library.ucsb.edu]

"ARMANDO Orefiche (composer)". Consulta: abril 25, 2018.

“AL Stillman (lyricist)". Consulta: marzo 26, 2018.

“BIENVENIDO Julián Gutiérrez (lyricist)." Consulta: abril 27, 2018.

"C. Fernández (composer)". Consulta: marzo 22, 2018.

“DINAH Shore (vocalist)". Consulta: marzo 28, 2018.

"ED Kirkeby (session supervisor)." Consulta: marzo 16, 2018.

"ENRIC Madriguera (composer)". Consulta: mayo 24, 2018.

"ENRIC Madriguera (leader)". Consulta: mayo 2, 2018.

"EUSTAQUIO Pujals (composer)". Marzo 14, 2018.

“FABIAN Andre (composer)". Consulta: mayo 9, 2018.

"FAUSTO Delgado (vocalist)". Consulta: marzo 16, 2018.

"GERARDO Hernán Matos Rodríguez (composer)." Consulta, marzo 29, 2018.

"JACK Denny Waldorf-Astoria Hotel Orchestra (Musical group)". Consulta: marzo 20, 2018.

"JOHN Valentine Eppel (composer)". Consulta: abril 4, 2018.

"JOSÉ Bohr (composer)." Consulta: marzo 20, 2018.

"JUAN González (vocalist)." Consulta: marzo 16, 2018.

"LEONARD W. Joy (session supervisor)". Consulta: marzo 19, 2018.

"LEÓN René (composer)." Consulta: marzo 29, 2018.

"LUIS Alvarez (vocalist : tenor vocal)". Consulta: marzo 14, 2018.

"MANUEL M. Ponce (composer)". Consulta: marzo 20, 2018.

"MARÍA Teresa Lara (composer)". Consulta: mayo 17, 2018.

"NARCISO Serradell (composer)." Consulta: marzo 22, 2018.

"NILO Menéndez (instrumentalist: piano)". Consulta: marzo 19, 2018.

"OKEH matrix W2809. El manisero / SextetoOKeh." Consulta: marzo 16, 2018.

"PAUL Dupont (composer)". Consulta: mayo 9, 2018.

"PEREGRINO ‘Hijo’ Paulos (composer)". Consulta: marzo 19, 2018.

"RODOLFO Sciammarella (composer)". Consulta: mayo 18, 2018.

"SALVADOR Valverde (lyricist)". Consulta: abril 25, 2018.

"SERGIO de Karlo (songwriter)". Consulta: abril 13, 2018.

"VICTOR matrix BRC-70918. Ojeras / CuartetoMachín". Consulta: abril 27, 2018.

__. BVE-42214. Allá en el rancho grande Orquesta "Del Norte". Consulta: marzo 9, 2018.

__. BS-027265. Night must fall / Xavier Cugat Waldorf-Astoria Orchestra". Consulta: marzo 27, 2018.

__. BS-07717. I hum a waltz / Buddy Clark ; Xavier Cugat Waldorf-Astoria Orchestra". Consulta: marzo 19, 2018.

__. BS-77483. Caminito / Carmen Castillo; Xavier Cugat Waldorf-Astoria Orchestra". Consulta: marzo 9, 2018.

__. BS-031487. Adios, Mariquita Linda / Xavier Cugat Waldorf-Astoria Orchestra," Consulta: marzo 28, 2018.

__. BS-055549. Almendra / Xavier Cugat Waldorf-Astoria Orchestra". Consulta: abril 26, 2018

"XAVIER Cugat (director)". Consulta: marzo 20, 2018.

"YOLANDA Norris (vocalist : soprano vocal)". Consulta: marzo 14, 2018.

First Book of Phonograph Records. Manuscrito [https://archive.org].

Linda Ronstadt Official Site

http://www.ronstadt-linda.com/perfidia.htm. Consulta: marzo 18, 2018.

Los Angeles Times

"BANDLEADER Xavier Cugat, 'Rumba King', Dies at 90". 28 de octubre de 1990. Disponible en línea: http://www.latimes.com/local/obituaries/archives/la-me-xavier-cugat-19901028-snap-20161026-story.html. Consulta: noviembre 17, 2018.

HAWTHORNE, Christopher. "Critic's Notebook: Hollywood Landmark at a Crossroads". 20 de mayo de 2011. Disponible en línea: http://www.articles.latimes.com. Consulta: marzo 13, 2018.

Vanity Fair

PIÑERO, Raquel. “Sexo, maracas y chihuahuas: la agitada vida del primer español en Hollywood”. 30 de mayo de 2016. https://www.revistavanityfair.es/celebrities/ Consulta: marzo 22, 2018.

FUENTES HEMEROGRÁFICAS

“2 CHI Houses Line Up Names”. *Variety*, 23 de octubre de 1940. Vol. 140, N°7, p.45.
“3–WAY Streth Puts MGM Into 35 – RPM Groove”. *Variety*, 22 de abril de 1950. Vol. 62, N°16, p. 23.
“3–SPEED Player Due for Victor Feb.1; See LP’s for Red Seals”. *Variety*, 7 de diciembre de 1949. Vol.176, Nº 13, p.42.
“10 BEST Sellers on Coin-Machines”. *Variety*. 24 de noviembre de 1948. Vol. 172, Nº 12, p. 34.
“15 BEST Sheet Music Sellers”. *Variety*, 14 de enero de 1942. Vol. 145, N°2, p. 41.
“7,626,000 Music Sheets in 1914; 14,000,000 Copies Printed in 1927”. *Variety*, 14 de agosto de 1929. Vol. 96, N. 5, p. 58.

ABE. “Waldorf-Astoria N.Y”. *Variety*, 27 de marzo de 1934. Vol. 114, N°2, p. 46.
“ACME and Fermata”. *The Billboard, Music Year Book*. 19 de agosto de 1944. Vol. 56, N° 34, pp. 374-375.
“AN Actor Eddie Cantor”. *Variety*, 07 de agosto de 1929. Vol.96, N°04, p. 69.
“ARGENTINA Best Sellers”. *Variety*, 6 de octubre de 1943. Vol. 152, N°8, p.4.
“ARGENTINE Musicians May Balk Cugat Visit”. *Variety*. 12 de enero de 1949. Vol. 173, Nº5, p.1.
“ARNSTEIN Agree to Drop ‘Begin Beguine’ From Cole PorterSuit”. *Variety*, 15 de mayo de 1946. Vol. 162, Nº10, p.57.
“ARRANGER Working Outside Publishers Offices Classed As Contractors”. *Variety*, 11 de febrero de 1942, p.37.
“ASTOR Roof, N.Y. (Hotel Astor)”. *Variety*. 7 de septiembre de 1949. Vol.175, Nº13, p.54.
“ASTOR, N.Y. Extends Season With Cugat”. *Variety*. 17 de agosto de 1949. Vol.175, Nº 11, p. 43.
“AZPIAZU Walks”. *Variety*, 26 de enero de 1932. Vol.105, N°7, p.55.

“BANDLEADERS Would Save Plenty Coin Via N.Y. State Tax Credit Plan”. *Variety*, 30 de marzo de 1949. Vol.174, Nº 3, p.47.
“BANDLEADERS See Return to Swing”. *Variety*. 6 de julio de 1949. Vol. 175, Nº4, p.39.
“BANDS and Orchestras”. *Variety*, 27 de junio de 1933. Vol. 111, N° 3, p.27.
“BANDS at Hotel B.O.s”. *Variety*, 1 de octubre de 1941. Vol. 144, N° 4, p.82.
“BANDS to Hold Spotlight As Recruit Lare”. *Variety*, 3 de julio de 1946. Vol. 163, Nº4, p.23.
“BIM bam bum”. *The Billboard*, 25 de septiembre de 1943. Vol. 55, N°39, p. 9.
“BMI Pin Up Sheet”. *The Billboard*. 05 de junio de 1948. Vol. 60, N°23, p.22.
BODEC, Ben. “Jocks, Jukes and Disks. Xavier Cugat”. *Variety*. 10 de marzo de 1948. Vol. 170, Nº 1, p.45.

BURMA-Bolger-Cugat Fair $16,000 in Buff". *Variety*, 20 de noviembre de 1940. Vol. 140, N°11, p.10.
BURTON, Jack. "The Honor Roll of Popular Song Writers: Burton Lane". *The Billboard*, 26 de agosto de 1950. Vol.62, N°34, p. 35.
"B'WAY Off But'Up in Arms Hot 117G- 'Lady'-Cugat 110G, 2d". *Variety*, 8 de marzo de 1944. Vol. 153, Nº13, p. 15.
"B'WAY Par Booking Jams Xavier Cugat's Concert; Into Carnegie Later". *Variety*, 24 de septiembre de 1941. Vol. 144, N°3, p.39.
"B'WAY Slower But 'Lady' Plus Cugat Huge $130,500, All-Time High". *Variety*, 13 de marzo de 1944. Vol. 153, Nº 12, p. 13.

"CAPITOL Spins Toward Record With 91G for 6 Days". *The Billboard*, 6 de abril de 1946. Vol. 58, N°14, p.47.
"CASTLES Plus Cugat Top Det., 24G". *Variety*, 3 de mayo de 1939. Vol. 134, N°8, p. 7.
"CHATTER. Havana". *Variety*, 6 de marzo de 1946. Vol. 161, Nº13, p.63.
"CHATTER. Hollywood". *Variety*, 22 de noviembre de 1944. Vol. 156, Nº 11, p. 53.
__. 18 de abril de 1945. Vol.158, Nº6, p.51.
"CHARTS". *The Billboard*, 24 de junio de 1944. Vol. 56, N°26, p.20.
__. *The Billboard*, 17 de junio de 1944. Vol. 56, N°5, p.18.
"CHI Happy; 'Zorro-Cugat-Bolgur 33G". *Variety*, 27 de noviembre de 1940. Vol. 140, N°12, p. 9.
"CHILDREN-Cugat Sock 82G". *Variety*, 3 de marzo de 1943. Vol. 149, N°12, p. 40.
"CIRO'S Hollywood". *Variety*, 28 de mayo de 1947. Vol. 166, N° 12, p.46.
"CLICK, Philly". *Variety*, 29 de octubre de 1947. Vol. 168, Nº8, p.52.
"COCA-Cola Contract Restrictions Hold Up Harry James Dates". *Variety*, 15 de marzo de 1946. Vol.162, Nº10, p.53.
"COKE'S 3-Band Parley Ready to Tee April 1". *Variety*, 13 de marzo de 1946. Vol.162, Nº1, p.26.
"COIN-Catching Possibilities". *Variety*, 19 de marzo de 1941.Vol. 142, N°2, p. 42.
"COLUMBIA Broadcasting System". *Variety*, 07 de agosto de 1929. Vol. 96, N° 04, p.60.
"COLUMBIA Scores RCA for 45 RPM War, Thumps Chest in Defianc". *Variety*, 16 de febrero de 1949. Vol.173, Nº 10, p.45.
"COL 7 – Incher Drive Keyed To V – M Unit" *Variety*, 22 de abril de 1950. Vol. 62, N° 16, p. 23.
"COL., Previews Kern Tunes, Cugat's Music". *Variety*, 15 de Julio de 1942. Vol. 147, N° 6, p. 16.
"COL. L.P. Sales In 20% Increase". *Variety*. 9 de noviembre de 1949. Vol.176, Nº 9, p.35.
"COL., Victor May Pull Spivak Swap". *Variety*, 24 de noviembre de 1943. Vol. 152, N°11, p. 49.
"COPA, N.Y., Stymied By Cugat's Pic Pact". *Variety*, 23 de mayo de 1945. Vol. 158, Nº11, p.55.
"CLICK Gets Sinatra, Cugat To 'Soothe' Republicans". *Variety*, 24 de abril de 1948. Vol. 170, Nº 7, p. 51.
"CUBA May Ban Foreign Bands". *Variety*, 21 de enero de 1931. Vol. 101, N°6, p. 65.
"CUGAT Barred From Argentine By Tooters Union, Cutting Tour". *Variety*. 2 de marzo de 1949. Vol.174, Nº3, p.41.

"CUGAT Broke All Existing Records". *Variety.* 21 de septiembre de 1949. Vol.176, Nº 1, p.27.
"CUGAT Denies Dispute With Metro Over Capitol, N.Y., and Film Contract". *Variety*, 23 de febrero de 1944. Vol.153, Nº11, p.371.
"CUGAT, Diament Sever". *Variety*, 4 de agosto de 1947. Vol. 164, Nº 9, p.47.
"CUGAT, Dick Gilbert Join In Dance Promotions". *Variety*, 8 de diciembre de 1943. Vol. 152, N°13, p. 34.
"CUGAT Gets 175G Bid For Argentine Picture". *Variety.* 15 de enero de 1947. Vol. 165, N°6, p.2.
"CUGAT in New Col. Pact At Hike in Coin". *Variety*, 22 de enero de 1947. Vol. 165, N°7, p.42.
"CUGAT in N.Y., T.D. On Coast Do Wow Biz". *Variety.* 3 de agosto de 1949. Vol. 175, Nº9, p.48.
"CUGAT Finally Shifts to Columbia Records After Threat of Legal Suit". *Variety*, 18 de septiembre de 1940. Vol. 140, N°2, p.35.
"CUGAT Kicks 'With It' to Torrid $28,000 in DC". *Variety*. 28 de abril de 1948. Vol. 170, Nº8, p. 13.
"CUGAT, Lombardo, Fina Pacted by Waldorf". *Variety*, 3 de marzo de 1948. Vol. 169, Nº13, p.37
"CUGAT Quitting MCA After 20 Years". *Variety.* Vol. 176, Nº2, 7 de septiembre de 1949, p.41.
"CUGAT Marries". *Variety*, 15 de octubre de 1947. Vol. 168, N°6, p.39.
"CUGAT May Go Columbia". *Variety*, 3 de julio de 1940. Vol. 139, N°4, p.35.
"CUGAT, Morand In Squeeze Song Play". *Variety*, 24 de marzo de 1948. Vol. 170, Nº3, p. 48.
"CUGAT Moves Back in Waldorf-Astoria". *Variety*, 18 de noviembre de 1942. Vol. 148, N° 11, p.39.
"CUGAT Nixed By Argentine Union". *Variety.* 20 de abril de 1949. Vol.174, Nº6, 20 de abril de 1949, p.39.
"CUGAT Not Excused. Waldorf-Astoria Declines Okay for RCA Radio Date". *Variety*, 16 de agosto de 1939. Vol. 135, N° 10, p. 33.
"CUGAT Now a Publisher". *Variety*, 13 de septiembre de 1944. Vol. 156, Nº 1, p. 37.
"CUGAT Paid Off in Coffee, Realty-Everything But Yanqui $ on S.A. Tour". *Variety*. 3 de agosto de 1949. Vol.175, Nº 9, pp.1-63.
"CUGAT Refuses 5G Offer by Copacabana, N.Y.". *Variety*, 15 de marzo de 1944.Vol. 154, Nº1, p. 53.
"CUGAT Set For B.A., Radio Nixed". *Variety*, 30 de marzo de 1949. Vol. 174, Nº 3, p.41.
"CUGAT Set for Copa, N.Y., After B'Way Capitol Date". *Variety*, 17 de enero de 1945. Vol. 157, Nº 6, p. 40.
"CUGAT Set On Donning Boniface: % Deals Cooking East and West". *Variety*, 21 de marzo de 1945. Vol. 158, Nº 2, p. 45.
"CUGAT Sets Record At Starlight Roof, N.Y.". *Variety*. 23 de junio de 1948. Vol. 171, Nº 3, p.37.
"CUGAT Sizzling Record $130,500 N.Y., Herman Big 52G, Chi.; Spivak 36G, Hub". *Variety*, 1 de marzo de 1944. Vol. 153, Nº12, p. 46.

"CUGAT Sought For Continental Concerts". *Variety*. 23 de noviembre de 1949. Vol. 176, Nº 11, p.43.
"CUGAT Sued for 30G In Santiago on Pact". *Variety*. 25 de mayo de 1949. Vol.174, Nº11, p.36.
"CUGAT to Open New Coast Spot in Sept.". *Variety*, 26 de abril de 1944. Vol. 154, Nº7, p.31.
"CUGAT'S Kudos for Congas". *Variety*. 24 de septiembre de 1941, Vol. 144, N°3, p.1.
"CUGAT'S Mex Plans". *Variety*. 23 de julio de 1947. Vol. 167, N° 7, p. 38.
"CUGAT'S Multi Chores". *Variety*, 3 de noviembre de 1943. Vol. 152, N°8, p.4.
"CUGAT'S Off-to-B.A. Drums Mucho B.O." *Variety*, 16 de febrero de 1949. Vol. 173, Nº10, p.45.
"CUGAT'S Longhair Chores With Mexican Symphony". *Variety*, 3 de mayo de 1944. Vol. 154, Nº 8, p. 47.
"CUGAT'S Short Haul". *Variety*. 16 de julio de 1947. Vol.167, N°6, p. 23.
CUGAT, Xavier. "Femmes Especially Favor the Opportunity for Solo Display Of Form and Gown". Variety, 01 de octubre de 1941, Vol. 144, N°4, p. 37.
"CUGIE Rep to Feel Out S.A. On Proposed Tour". *Variety*, 6 de marzo de 1946. Vol.161, Nº13, p.53.
"CUGIE'S Casa Cugat Ideas". *Variety*, 4 de diciembre de 1946. Vol.164, N°13, 1946, p. 01.

"DANGER of Copyright Cases to Jury Exemplified in Arnstein Vs. Cole Porter". *Variety*, 5 de junio de 1946. Vol. 162, Nº13, pp. 59-60.
"DECCA Going LP On Its Albums?". *Variety*, 13 de julio de 1949. Vol. 175, Nº5, p. 21.
"DECCA LP? –Mebbe; Victor LP – No!". *Variety*, 13 de julio de 1949. Vol. 175, Nº 5, p.39.
"DECCA, Pressured to Decide RPM Course, Can't Easily Grove Plans". *Variety*. 15 de junio de 1949. Vol.175, Nº1, p. 41.
"DECCA Quietly Siding With Col. In Applying 33 RPM to Albums". *Variety*, 27 de julio de 1949. Vol. 175, Nº 7, p.101.
"DECCA'S Guarantee Of Million Discs Each On 2 Cugat. Crosby Records". *Variety*, 31 de enero de 1945. Vol. 157, Nº8, p. 27.
"DECCA'S Dubbing To LP Spotlights Wide Use of Tape". *Variety*, 24 de agosto de 1949. Vol.175, Nº 12, p.45.
"DEEP Appreciation and Thanks to Xavier Cugat". *The Billboard*. 22 de abril de 1944. Vol. 56, N°17, p.20.
"DECISION May Nix Tax Grief For Fronters". *The Billboard.* 16 de julio de 1949. Vol.61, N° 29, p. 17.
"DETROIT Nuts About Rhumba". *Variety*, 29 de noviembre de 1939. Vol. 136, N°12, p. 35.
"DICK GILBERT'S (WHN) OWN 'DIX' DISC LABEL". *Variety*, 12 de abril de 1944. Vol.154, Nº 5, p.33.
"DIFFERENT Dance Styles. One of Most Unexplainable Phenomena of Band Biz". *Variety*, 1 de octubre de 1941. Vol. 144, N° 4, p.57.

"EASIER to Sell Rhumba Bands In N.Y. Cafes". *Variety*, 24 de marzo de 1948. Vol. 170, Nº3, p. 48.
"EMPIRE Paris". *Variety*, 04 de octubre de 1932. Vol. 108, N°4, p. 14.

"EMPLOYMENT is Off 20% Since '48". *Variety*, 13 de julio de 1949. Vol. 175, N° 12, 13 de Julio de 1949, p. 39.

"FAD For Native Cuban Music in US Forecasts Tango Revival, Says Lopez". *Variety*, 21 de enero de 1931, Vol. 101, N° 6, p. 65.
"FAR Ahead of Anything Else in the Field". *Variety*, 27 de julio de 1938, Vol.,131, N° 07, p. 33.
"FAVORITE Standards of 1947". *Variety.* 7 de enero de 1948. Vol.169, N° 5, p.191.
"FILM Reviews. You Were Never Lovelier (with Songs)". *Variety*, 7 de octubre de 1942. Vol. 148, N°5, p.8.
"FLAMINGO, Las Vegas, Delays Talent Splurge Until Hotel Is Completed". *Variety*, 12 de febrero de 1947. Vol. 165, N°10, p. 42.
FRAZIER, George. "Jocks, Jukes and Disks". *Variety*, 25 de julio de 1947. Vol. 166, N°15, p. 40

"GET Off That RPM Whirl!". *Variety*. 20 de julio de 1949. Vol. 175, Nº 6, p.37.
"GOING Great Guns". The Billboard, 28 de septiembre de 1946. Vol. 58. N°39, 28 de septiembre de 1946, p. 29.
"GOLDEN Gate Frisco". *Variety*, 24 de marzo de 1942. Vol. 146, N°3, p. 37.
GRAHAMS, Douglas L. "Chatter. Mexico City". *Variety*, 2 de diciembre de 1942. Vol. 148, N°13, p.53.
GRAY, Barry. "Recommended Records (For Jocks and Jukes)". *Variety*, 24 de julio de 1946. Vol.163, Nº 7, p.50.
GREEN, Abe. "Disc Reviews". *Variety*, 26 de abril de 1932. Vol.106, N°7, p.39.
__. "First the Publishers' Private War Uncle Sam´s Egagements". *Variety*, 7 de enero de 1942. Vol. 145, N°1, p. 157.

HILL, Cap. "The Radio Industry Mobilizes in War". *Variety*, 7 de enero de 1942. Vol. 145, N°01, p. 120.
"HOLD Over Cugat in Chi". *Variety*. 11 de febrero de 1942. Vol. 145, N°10, p. 34.
"HOLLYWOOD". *Variety*, 15 de enero de 1947. vol. 165, N°6, p.45.
"HOUSE Reviews. Capitol, N.Y.". *Variety*, 27 de marzo de 1946. Vol. 162, Nº3, p.28.
__. "Colonial, Dayton". *Variety*, 30 de octubre de 1940. Vol. 140, N° 8, p.54.
__. "Orpheum L.A.". *Variety*, 13 de septiembre de 1944. Vol. 156, Nº 1, p. 42.
__. "Orpheum L.A.". *Variety*. 28 de abril de 1948. Vol. 170, Nº 8, p.55.
__. "Paramount". *Variety*, 29 de junio de 1938. Vol. 131, N° 3, p. 25.
__. "Sert Room (Waldorf-Astoria, N.Y)". *Variety*, 3 de noviembre de 1937. Vol. 128, N° 8, p. 53.
__. "Stanley, Pitt". *Variety*, 13 de octubre de 1937. Vol. 128, N° 5, p. 54.
__. "Stanley, Pitt". *Variety*, 5 de noviembre de 1941. Vol. 144, N° 9, p.54.

"INDISCRIMINATE Salaries to Sidemen Hol. Slating Trouble for Maestros". *Variety*, 8 de noviembre de 1944. Vol. 156, Nº 9, p. 52.
"INSIDE Orchestra-Music". *Variety*. 24 de Agosto de 1949. Vol.175, Nº 12, p.46.
"INSIDE Stuff- Music". *Variety*, 20 de mayo de 1942. Vol. 146, N°11, p.44.
"INSIDE Stuff Orchestras". *Variety*, 22 de Julio de 1942. Vol. 147, N° 7, p. 18.
"INSIDE Stuff Radio". *Variety*, 25 de febrero de 1948. Vol. 145, N°12, p. 28.

"JOSEPH Knecht Dies; Led Radio Orchestra; Former Concertmaster of Metropolitan Opera Succumbs to Heart Disease". *The New York Times,* 1 de junio de 1931, p. 54.
JOSEPHS, Ray. "Victor Out To Prime Disc Boom in South America; Chances Uncertain". *Variety*, 08 de enero de 1941. Vol. 141, N° 6, p. 134.
__. "Yanqui Amusement Biz Shapes Outlook On Pan-American Solidarity". *Variety*, 7 de enero de 1942. Vol.145, N°01, p. 89.
__. "Shortwave Infuses Argentineans With Yankee Swing Enthusiasms; Locals Help to Their Orchestras". *Variety*, 26 de marzo de 1941. Vol. 142, N°3, p.39.
"JULY Music Survey". *Variety*, 19 de agosto de 1936. Vol. 116, N° 3, p. 45.

"KYSER, Cugat Renewed by Columbia Records". *Variety*, 3 de octubre de 1945. Vol. 160, Nº4, p.53.

"LADY-Cugat-Murphy's 9 wks., N.Y. Par Mark". *Variety*, 9 de abril de 1944. Vol. 154, Nº6, p.9.
"LATIN Music Subsides Multiply". *Variety*. 18 de junio de 1941. Vol. 143, N° 2, p.41.
"LEADING Orchestra Directory". *Variety*, 07 de agosto de 1929. Vol. 96, N°04, p. 228.
"LIDO, Paris, Nitery Op Sets U.S. Acts". *Variety*, 17 de marzo de 1948. Vol. 170, Nº 2, p. 59.
"LITERATI". *Variety*, 11 de julio de 1945. Vol. 159, Nº5, p.50.

"MADRIGUERA on Victor". *Variety*, 11 de diciembre de 1940. Vol. 141, N°1, p.53.
"MAESTROS Self.Intros A Red Cros Gimmick". *Variety*, 14 de febrero de 1945. Vol.157, Nº10, p. 26.
"MCA Setting Deal For Cugat Troupe to Fly to Phillippines for 10 Days". *Variety*, 11 de febrero de 1948. Vol. 169, Nº10, p.35.
"METRO Would Make Cugat A Comedian". *Variety*, 15 de marzo de 1944. Vol. 154, Nº1, p.1.
"MEXICAN Songwriters". Society Seek Bettar Pub Royalty Payoff". *Variety*, 15 de mayo de 1946. Vol.162, Nº10, p. 56.
"MEXICO City". *Variety*, 10 de diciembre de 1947. Vol. 169, N°1, p.70.
"MISHA Borr Dies at 57, Violinist Led Orchestra at the Waldorf-Astoria Hotel". *The New York Times*, 7 de mayo de 1957, p.53.
"MOST Requested". *Variety*, 27 de enero de 1937. Vol. 125, N° 7, p.46.
"MUSIC… As Written" *The Billboard*, 9 de noviembre de 1946. Vol. 58 N°, 45, p.20.
__. *The Billboard*, 7 de diciembre de 1946. Vol. 58 N°49, p.18.
"MUSIC Notes". *Variety*, 2 de octubre de 1934. Vol. 116, N°3, p. 70.
__. *Variety*, 10 de diciembre de 1947. Vol. 169, N°1, p.45.
__. *Variety*. 7 de enero de 1948. Vol. 169, N°5, p. 211.
"MUSIC Popularity Charts". *The Billboard.* 17 de enero de 1948. Vol. 60, N°3, p.32.

"NEWCOMER Team and Vet Berlin Highlights of 1946 Music Biz". *Variety*, 8 de enero de 1947. Vol. 165, N°5, p. 217.
"NEWS Acts. Frances Langford". *Variety*, 6 de julio de 1938. Vol. 131, N°4, p. 46.
"NIGHT Club Reviews. El Chico N.Y.". *Variety*, Vol. 145, N°13, 4 de marzo de 1942, p. 47.
__. "Ciro's Los Ángeles". *Variety*, 4 de octubre de 1944. Vol. 156, Nº 4, p. 36.
__. "Copacabana". *Variety*, 13 de junio de 1945. Vol. 159, Nº1, p.55.
__. "Coronel. Philly". *Variety*. 1 de mayo de 1946. Vol. 162, Nº 8, p.60.
__. "Starlight Roof, N.Y (Waldorf-Astoria)". *Variety*, 21 de junio de 1939. Vol. 135, N°2, p.44.
__. *Variety*, 16 de agosto de 1939. Vol. 135, N°10, p.38.
__. *Variety*, 3 de julio de 1940. Vol. 139, N°4, p.36.
__. *Variety*,9 de junio de 1948. Vol. 171, Nº1, p.48.
"N.Y. Hotel and Nitery Big Band All Over; Conservatives Mull Attractions". *Variety*, 6 de noviembre de 1934. Vol. 116, N° 2 p. 63.

"OBITUARIES. Miscka Borr". *Variety*, 8 de mayo de 1957. Vol. 206, Nº10, p.71.
__. "Paul Soler". *Variety*, 24 de octubre de 1945. Vol. 160, Nº7, p.62.
"ON the Upbeat". *Variety*, 31 de octubre de 1945. Vol. 160, Nº8, p.52.
"ORCHESTRATIONS by Month". *Variety*, 28 de enero de 1931. Vol.101, N. 07, p, 28.
ORODENKER, M. H. "Popular Record Reviews". *The Billboard*. 25 de abril de 1944, Vol. 56, N°16, p. 42.
__. "Record Reviews". *The Billboard*, 19 de mayo de 1945. Vol.57, N°20, p. 66.
__. "Record Reviews". *The Billboard*, 22 de septiembre de 1945. Vol.57, N°37, p. 85.
__. "Record Reviews". *The Billboard*, 6 de abril de 1946. Vol.58, N°14, p. 113.
__. "Record Reviews". *The Billboard*, 20 de julio de 1946. Vol. 58, N°29, p. 32.
__. "Record Reviews". *The Billboard*, 19 de octubre de 1946. Vol. 58, N°42, p. 29.
__. "Popular Record Reviews". *Variety*, 17 de junio de 1944. Vol. 56, N° 25, p.65.
__. "Popular Record Reviews". *Variety*, 24 de junio de 1944. Vol. 56, N° 26, p.21
__. "Popular Record Reviews". *Variety*, 14 de octubre de 1944. Vol. 56, N°42, p. 27.
"ON the Upbeat". *Variety*, 13 de septiembre de 1939. Vol.136, N°1, p. 36.
__. 27 de septiembre de 1939. Vol.136, N°3, p. 40.
__. 26 de mayo de 1943. Vol. 150, N°26, p. 43.

"PALMER House, Empire Room, Chicago". *The Billboard*, 17 de enero de 1942. Vol. 45, N° 13, p. 20.
"PARAMOUNT, N.Y." *Variety*. 18 de septiembre de 1941. Vol. 144, N°5, p.46.
__. *Variety*. 08 de enero de 1941. Vol. 141, N°5, p.139.
__. *Variety*. 15 de octubre de 1941. Vol. 144, N° 6, p.42.
__. *Variety*. 1 de octubre de 1941. Vol. 144, N°5, p.46
"PEANUT number Wins Dough for Leader". *Variety*, 21 de enero de 1931, Vol. 101, N°6, p. 38.
"POPULAR Record Releases". *The Billboard*, 22 de abril de 1944. Vol. 56, N°17, p. 17.
"PROSER'S 15G Budget For H'wood Copa's Preem". *Variety*, 22 de enero de 1947. Vol. 165, N°7, p. 57.

"RCA Counts Sheep But Stops t 45". *Variety*, 29 de junio de 1949. Vol.175, Nº 3, p.38.

"RCA Files Suit Vs. Col., Cugat". *Variety*, 30 de enero de 1946. Vol. 161, Nº8, p. 42.
"RCA Wins Step In Suit Vs. Col." *Variety*, 30 de enero de 1946. Vol.161, Nº8, p. 42.
"RCA Sold 500,000 45 RPM's in 3 Mos." *Variety*, 12 de octubre de 1949. Vol. 176, Nº5, p.1.
"RECIPROCAL Rights Pacts in S. America Peps Its Music Industry-Peer". *Variety*, 14 de noviembre de 1945. Vol.160, Nº 10, p.45.
"RECORDING Co.s 'In Perpetuity' Ba non Competitive Use of Theme Song by Xavier Cugat". *Variety*, 13 de agosto de 1941. Vol. 143, N° 10, p.49.
REVELL, Nellie. "Air Line News". *Variety*, 27 de febrero de 1934. Vol. 113, N°11, p. 42.
__. *Variety*, 20 de marzo de 1934. Vol. 114, N°1, p. 38.
ROBBINS, Jack. "The Arrangers. Veteran Music Publisher Calls Them the Forgotten Men of Music". *Variety*. Vol. 144, Nº4, 1 de octubre de 1941, p. 54.
"ROSE Reaches for Barnum". *Variety*, 9 de junio de 1937. Vol. 126, N° 13, p. 53.
ROSEN, George. "Radio Puts On a 'Block Party' That Even Out-Hollywoods". *Variety*, 4 de junio de 1947. Vol.166, N°13, p. 26.

"SEEK Cugat, Miranda for Mex. City Personals". *Variety*, 19 de septiembre de 1945. Vol.160, Nº2, p.20.
"SEITER Mega Rio". *Variety*, 1 de abril de 1942. Vol. 146, N°4, p.7.
SHEPHARD, Firth. "The World of Tomorrow". *Variety*, 7 de enero de 1942. Vol. 145, N°01, p. 89.
"SINATRA'S 4 Sides With Cugat for Columbia". *Variety*, 4 de abril de 1945. Vol. 158, Nº4, p.47.
"SPIRIT of 78 (rpm) On Wane". *Variety*, 30 de marzo de 1949. Vol.174, Nº 3, p.37.
"SPIVAK'S Balk At Disc Swap Held Key to Snag On Victor-Columbia Deal". *Variety*, 12 de enero de 1944. Vol. 153, N° 5, p. 49.
"SPONSORED Program Cooperation with Government: How Admn Are Handling War Messages". *Variety*, 10 de junio de 1942, Vol. 147, N° 1, p. 32.
"SUPREME Court Declines to Listen. Mutual Disappointment in Paul Whitman vs. RCA Disc Litigation". *Variety*, 18 de diciembre de 1940. Vol.141, N°2, p. 41
"SYRACUSE-Bands Low Best on Spotty B'wayWith 51G". 7 de Agosto de 1940. *Variety*. Vol. 139, N°9, p.9.

"T.D. Added Starter In Astor Roof Lineup". *The Billboard*. 22 de abril de 1950. Vol. 62, N°16, p. 25.
"T. Dorsey, Cugat, Lombardo Get Coca-Cola Eye". *Variety*, 6 de marzo de 1946. Vol.161, Nº13, p. 53.
"THE Peanut Vendor at Home". *Variety*, 28 de enero de 1931. Vol 101, N° 07, p. 28.
"TRANSCRIPTION Reviews. Casa Cugat". *Variety*, 2 de enero de 1946. Vol.161, Nº4, p. 24.
"TROCADERO. Hollywood". *Variety*, 5 de diciembre de 1945. Vol. 160, Nº 13, p. 48.
"TROPIC-Langford Cugat Nice $ 40,000". *Variety*, 6 de junio de 1938. Vol. 131, N°4, p.7.

"UPBEAT". *Variety*, 10 de octubre de 1945. Vol. 160, Nº5, p.46.

"UNEMPLOYMENT Tax Issue Heads For Ruling In Favor of Maestro". *Variety*, 2 de febrero de 1949. Vol.173, Nº 8, p.37.
"U.P., $ 11,000, Fast in Buff". *Variety*. 10 de mayo de 1939. Vol. 134, N°9, p.11.
"U.P. Neat At $ 8,000 2D Weekin Buffalo". *Variety*. 17 de mayo de 1939. Vol. 134, N°10, p. 10.

"VARIETY Bills". *Variety*, 9 de enero de 1934. Vol. 113, N°4, p. 40.
__. 16 de enero de 1934. Vol. 113, N° 5, p. 43.
__. 23 de enero de 1934. Vol. 113, N°6, p. 43.
"VAUDEVILLE Reviews" *The Billboard*, 30 de marzo de 1946. Vol. 58, N°13, p. 46.
"VAUDEVILLE. Starlight Roof. Waldorf-Astoria, N.Y.". *Variety*, 5 de agosto de 1942. Vol. 147, N°9, p.54.
"VIVA Roosevelt". *Variety*, 7 de enero de 1942. Vol. 145, N° 01, p. 126.
"VICTOR Enters 33 Field in Full Strength". *Variety*, 22 de abril de 1950. Vol. 62, N° 16, p. 23.
"VICTOR Won't Talk on Growing Reports of Its Going Into 33 LP". *Variety*, 5 de octubre de1949. Vol. 176, Nº 4, p.35.

"WALDORF-Astoria, New York". *Variety*, 11 de marzo de 1936. Vol. 116, N° 2, p. 48.
"WALTER Tee Off Maestro For H'wood Season". *Variety.* 11 de junio de 1947. Vol. 166, N°14, p. 41.
WEBER, Jos. N. "Musicians' Stagger System". *Variety*, 23 de enero de 1934. Vol. 113, N°6. p. 42.
WOODS, Bernie. "1948 Looms as Critical Year for Band Biz". *Variety.* 7 de enero de 1948. Vol. 169, N° 5, pp. 193-196.

"XAVIER Cugat". *The Billboard, Music Year Book*. 19 de agosto de 1944. Vol. 56, N° 34, p. 109.
"XAVIER Cugat's Ex" *The Billboard.* 27 de Julio de 1946. Vol. 58, N°30, p. 37.
"XAVIER Cugat Scheduling Initial Dance 1 – Niters". *Variety*. 31 de mayo de 1944. Vol. 154, Nº 12, p.46.
"XAVIER Cugat Sued For Separate Maintenance". *Variety*, 2 de enero de 1946. Vol.161, Nº4, p.31.
"XAVIER Cugat, with Bob Graham, Art Ballinger, orchestra and Chorus". *Variety.* 6 de agosto de 1947. Vol. 167, N°9, p. 2.

"ZORRO, $18,000, Detroit Shows Strength". Variety, 13 de noviembre de 1940. Vol.140, N°10, p.11.

FUENTES AUDIOVISUALES

ALLEN, Woody. *Radio Days*. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer, 1987, vídeo digital (DVD), 88 min.
KANE, Joseph. *The Yellow Rose of Texas*. USA: Republic Pictures Corporation, 1944, video digital (DVD), 69 min.
INGRAM, Rex. *The Fourhorsemen of the Apocalypse*. Estados Unidos: Metro Pictures, 1921, vídeo digital (DVD),133 min.
AUER, John H. *Moonlight Masquerade*. USA: Republica Pictures, 1941, video digital (DVD), 67 min.
ARMSTRONG, Samuel. *Fantasia.* USA: Walt Disney, 1940, video digital (DVD), 126 min.
AMADORI, Luis César. *Madreselva.* Argentina: Sonoro Film, 1938, video digital (DVD), 93 min.
__. *Una noche en el Ta Ba Rin.* Argentina: Sonoro Film, 1949, video digital (DVD), 107 min.
BERKELEY, Busbe. *The Gang's All Here.* USA: Twenty Century Fox, 1943, video digital (DVD), 103 min.
BORZAGE, Frank. *Stage Door Canteen.* USA: United Artists, 1943, video digital (DVD), 132 min.
BUZZELL, Edward. *Neptune's Daughter.* California: Metro-Goldwyn-Mayer, 1949, video digital, DVD, 95 min.
CORTÁZAR, Ernesto. *Noches de ronda.* México: Calderón S.A., 1943, video digital (DVD), 110 min.
CLEMENS, William. *Sweater Girl.* USA: Paramount, 1942, video digital (DVD), 77 min.
CLINE, Edward F. *Million Dollar Legs.* USA: Paramount, 1932, video digital (DVD), 74 min.
CUMMINGS, Irving. *Down Argentina Way.* USA: Twenty Century Fox, 1940, video digital (DVD), 89 min.
CUMMINGS, Irving. *That Night in Rio.* USA: Twenty Century Fox, 1941, video digital (DVD), 91 min.
DON Azpiazú foremost exponent of the Rhumba and his famous Cuban Orchestra. Estados Unidos: Paramount, 1933, video digital (DVD), 5 min
FERGUSON, Norman; Clyde Geronimi, Jack Kinney, Bill Roberts, Harold Young. *The Three Caballeros.* USA: Walt Disney, 1944, video digital (DVD), 72 min.
FREELAND, Thornton. *Flying Down to Rio.* USA: RKO, 1933, video digital (DVD), 89 min.
FUENTES, Fernando de. *Allá en el rancho grande*. México: United Artists, 1936, Video digital (DVD), 95 min.
GIMÉNEZ-RICO, Antonio. *Rasgos. Xavier Cugat*. Madrid: Televisora Española, 1982, video digital (DVD), 47 min.
GERING, Marion. *Rose of the Rancho.* USA: Paramount, 1936, video digital (DVD), 85 min.
GOUT, Alberto. *Aventuras en Río.* México: Calderón S.A., 1953, video digital (DVD), 95 min.
GREEN, Alfred E. *Copacabana.* USA: United Artists, 1947, 92 min.
HAND, David. *Bambi.* USA: Walt Disney, 1942, video digital (DVD), 70 min.
INGRAM, Rex. *The Four Horsemen of the Apocalypse*. USA: Ingram Production, 1921, video digital (DVD), 134 min.

JACKSON, Wilfred; Jack KINNEY, Hamilton LUSKE, y Bill ROBERTS. *Saludos amigos.* USA: Walt Disney, 1942, video digital (DVD) 42 min.
KANE, Joseph. The Yellow Rose of Texas. USA: Republic Pictures, 1944, video digital (DVD), 69 min.
KULL, Edward. *The New Adventures of Tarzán.* USA: Burroghs-Tarzan Enterprises, 1935, video digital (DVD), 257 min.
LANG, Walter. *Weekend in Havana.* USA: Twenty Century Fox, 1941, video digital (DVD), 81 min.
LEISEN, Mitchell. *Hold Back Dawn*. USA: Paramount, 1941, video digital (DVD), 116 min.
__. *The Big Broadcast of 1937*. USA: Paramount, 1936, video digital (DVD), 100 min.
LEONARD, Robert Z. *Ziegfeld Girl.* USA: Metro-Godwyn-Mayer, 1941, video digital (DVD), 132 min.
__. *Week-End at the Waldorf*. USA: Metro-Goldwyn-Mayer, 1946, video digital, (DVD), 130 min.
LEWIS, Robert. *Anything Goes.* USA: Paramount, 1956, video digital (DVD), 106 min.
MCGOWN, Norman Z. *Panama Hattie.* USA: Metro Goldwyn Mayer, 1942, video digital (DVD), 79 min.
Mc LEAD, Norman. *Road to Rio.* USA: Paramount, 1947, 100 min.
MILESTONE, Lewis. *Anything Goes.* USA: Paramount, video digital (DVD), 1936, 92 min.
MINELLI, Vincent. *The Long, Long Trailer*. USA: Metro-Godwyn-Mayer, 1946, video digital, (DVD), 96 min.
RATOFF, Gregory. *Intermezzo: A Love Story* (1939). USA: Selznick International, video digital (DVD), 70 min.
SEITER, William A. *It's a Pleasure.* USA: International, 1945, video digital (DVD), 90 min.
SEITER, William A. *You Were Never Lovelier*. USA: Columbia, 1942, video digital (DVD), 97 min.
SHARPSTEEN, Ben. *Pinocchio.* USA: Walt Disney, 1940, video digital (DVD), 88 min.
__. *Dumbo.* USA: Walt Disney, 1941, video digital (DVD), 64 min.
SIDNEY, George. *Bathing Beauty*. USA: Metro-Goldwyn-Mayer, 1944, video digital (DVD), 101 min.
__. *Holiday in Mexico*. USA: Metro-Goldwyn-Mayer, 1946, video digital (DVD), 128 min.
SIMON, S. Sylvan. *The Thrill of Brazil.* USA: Columbia, 1946, video digital (DVD), 91 min.
STRAYER, Frank R. y Robert Sparks. *Blondie Goes Latin.* USA: Columbia, 1941, video digital (DVD), 68 min.
THORPE, Richard. *Two Girls and a Sailor*. USA: Metro-Goldwyn-Mayer, 1944, video digital (DVD), 124 min.
__. *This Time for Keeps*. USA: Metro-Goldwyn-Mayer, 1947, video digital (DVD), 105 min.
__. *On an Island with You*. USA: Metro-Goldwyn-Mayer, 1948, video digital (DVD), 107 min.
__. *A Date with Jude*. USA: Metro-Goldwyn-Mayer, 1948, video digital (DVD), 113 min.
VAN DYCK, W.S. *They Gave Him a Gun.* USA: Metro-Goldwyn-Mayer, 1937, video digital (DVD), 97 min.
__. *The Cuban Love Song*. USA: Metro-Goldwyn-Mayer, 1931, video digital (DVD), 86 min.
WHORF, Richard. *Luxury Liner.* USA: Metro-Goldwyn-Mayer, 1948, video digital (DVD), 99 min.
WOOD, Sam y Edmund Goulding. *A night at the opera*. USA: Metro-Goldwyn-Mayer, 1935, video digital (DVD), 96 min.

FUENTES DISCOGRÁFICAS XAVIER CUGAT

RCA VICTOR, New York. Discos de 78 rpm.

1933

24387 *Caminito / Dusk*
24508 *My Shawl / Silencio*

1934

24673 *En el rancho grande / Gypsy Airs*
24813 *Isle of Capry / Vous, qu'avez-vous fait de mon amour*

1935

24840 *El sombrero de Gaspar / Taboo*
25008 *Tina / Then Isn't Love*
25012 *The Lady in Red / Adios muchachos*
25048 *La mancornadora / Canción de cuna*
25071 *The Coconut Pudding Vendor / Le tango du reve*
25133 *Begin the Beguine / Waltz Down the Aisle*
25184 *Chino soy / Jalousie*

1936

25207 *Cosí cosá / Little Rose of the Rancho*
25213 *Cigarette / Just One Around the Clarck*
25237 *Para Vigo me voy / A Street in Old Sevilla*
25389 *La bomba / Mi sombrero.* New York

1937

25503 *Inspiration / Las palmeras*
25561 *A Love Song of Long Ago / It's No Secret I Love You*
25567 *Hold Me Tight / I Hum a Waltz*
25597 *Medias de seda / Como arrullo de palmas*
25619 *Azuquita / Havana's Calling Me*
25661 *Clavel del aire / Don´t Play With Fire*

1938

25747 *Estrellita / Ahí viene la conga*
25770 *Bruca Maniguá / Habanera*
25826 *Cielito lindo / La paloma*
25831 *La golondrina / Medley*
26008 *Margarita / Flame*
26025 *Perdón / Eso no es ná*
26074 *Night Must Fall / Cui, cui*
26098 *Conga de noche / Nora*
26102 *Guitarra romana / Alfredo*

1939

26153 *Society Conga / Mi España*
26167 *Nocturnal / Batamú*
26248 *Adios, Mariquita linda / Belén*
26262 *The Applause Waltz / Cuban Love Song*
26299 *The Thrill of a New Romance / Havana for a Night*
26334 *Perfidia / Nana*
26384 *One-Two-Three-Kick / Quiereme mucho*
26407 *The Missouri Waltz / Let Me Call You Sweetheart (I'm in Love with You)*
26426 Set P-9 *La cumparsita / Jungle Drums*
26427 Set P-9 *Negro a rezá / Auto-conga*
26428 Set P-9 *Cuban Episode / Calientito*
26501 Set P-9 *In Sunny San Domingo / Tú volverás*

1940

26522 *Siboney / I Want My Mama*
26544 *Love Live Love / At a Time Like This*
26565 *Loca Ilusión / Pa-ran-pan-pan*
26625 *Blen blen blen / Macurije*
26641 *Andalucía / When the Swallows Come Back to Capistrano*
26661 *Rumba rumbero / Nueva conga*
26665 *Whatever Happened to You? / The Rumba Cardi*
26697 *Mis cinco hijos / Tunaré*
26725 *Guaira / Mi conga*
26735 *Zombie / Elubé Changó*
26752 *Almendra / Cat's Serenade*
26769 *Cuatro personas / Frenesí*
26791 *Los hijos de Buda / Ni pitos ni flautas*
26794 *Adiós / Green Eyes*

1941

27259 *Agua agua / Visit Panamá*
27271 *Los carnavales de oriente / Suena la conga*
27329 *La rosita / Tiara*
27376 *Canción del mar / Bilongo*
27465 *Serenata tropical / Noche de ronda*
27583 *Salud, dinero y amor / Benabé*

1942

27973 *Adversidad / En la plantación*

COLUMBIA, New York. Discos de 78 rpm

1940

35789 *Alí Babá / Make It Another Old Fashioned, Please*
35799 *Mamá Inéz / The Peanut Vendor*
35821 *Kashimiri Love Song / In a Persian Market*
35857 *Two Dreams Met / A Million Dreams Ago*

35872 *Cuatro vidas / Échale cinco al piano*
35902 *Swing conga / Cuba libre*

1941

35923 *Temptation / Orchids in the Moonlight*
35933 *María, My Own / I Hear a Rhapsody*
35964 *In Chi-Chi Castenango / Let's Steal a Tune From Offenbach*
35995 *Chica-chica-boom-chic / I,Yi, Yi, Yi, Yi*
36013 *Amapola / The Can-can conga*
36041 *Intermezzo / A rendez-vous in Rio*
36068 *Babalú / Bambarito*
36091 *La cucaracha / Tony's Wife*
36095 Set C-54 *Cachita / Duerme*
36096 Set C-54 *Anna Boroco Tinde / Yo ta namorá*
36097 Set C-54 *Acércate más / Incertidumbre*
36098 Set C-54 *La cumparsa / Negra Leono*
36139 *Minnie from Trinidad / Aurora*
36191 *Madreselva / Nostalgia*
36230 *It's Taboo / Rhumba Rapsody*
36270 *Pa-ram-pan-pin / Tumbando caña*
36360 *Llora timbero / Misirlou*
36381 *Ma-ma María / Moon and Sand*
36385 Set C-74 *Spring Song / Farandole*
36386 Set C-74 *Kee-kee-ree-kee-kee / I Love the Conga*
36387 Set C-74 *El mondonguero / Son los Dandis*
36388 Set C-74 *Gypsy Conga / Tumbao*
36404 *A Week-End in Havana / Tropical Magic*
36424 *A Gay Ranchero / Moonlight*
36463 *Loved One / Tonight We Love*
36447 *Triste camino / The Bells of San Raquel*
36469 *I Found You in the Rain / Chopin's Nocturne N° 2 in E Flat*

1942

36488 *Everything I Love / I Said No*
36496 *Marching Along Together / Viva Roosevelt!*
36538 *In Africa / El brujo de Guanabacoa*
36559 *Nightingale/ Laguna ensoñadora*
36606 *Noche de luna / Spanish Dance*
36637 *I'm Old Fashioned / Derly Beloved*
36651 *Brazil / Chiu-chiu*

1943

36660 *You Were Never Lovelier / Bim bam bum*
36681 *Thanks for the Dream / Bim bam bum*

1944

36694 Set C-98 *Las mañanitas / Guadalajara*
36695 Set C-98 *Chiapanecas / Marimba*
36696 Set C-98 *Ojos tapatíos / Jesusita*
36697 Set C-98 *Jarabe tapatío / El coconito*
36718 *Amor / Let Me Love You Tonight*

36752 *Eco / Prisionero del mar*

1945

36780 *Linda mujer / Tico-tico*
36793 *Good, good, good / Toca tu samba*
36808 *Adiós África / Enlloró*
36818 *Say It Over Again / Chupa-chupa*
36836 *No Can Do / You For Gotcha Guitar*
36842 *My Shawl / Starn in Your Eyes*
36850 Set C-110 *Begin the Beguine / Say sí, sí*
36851 Set C-110 *Estrellita / La golondrina*
36852 Set C-110 *Green Eyes / Bésame mucho*
36853 Set C-110 *Cielito lindo / La Paloma*
36902 *Oye negra / Walter Winchell Rhumba*
36953 *Tierra va temblá / Rumba rumba*

1946

37051 *Chiquita banana / South America, Take It Away*
37090 *I'll Never Love Again / You, So It's You*
37163 *Yo te amo mucho and that's that / La ola marina*
37198 *Touradas in Madrid / Morena*

1947

37239 *Drume negrita / El botellero*
37319 *Cu-Tu-Gu-Ru / Ilusion*
37394 Set C-132 *Jalousie / Rain in Spain*
37395 Set C-132 *Inspiration / La cumparsita*
37396 Set C-132 *Por qué te quiero tanto / Caminito*
37397 Set C-132*Adiós muchachos / Medias de seda*
37507 *The Story of Sorrento / Hugo and Igo*
37541 Set C-140 *My Shawl / Day Dreams Come True at Night*
37556 *Miami Beach Rhumba / Come to the Mardi Gras*
37829 *Un poquito de amor / Rhumba at the Waldorf*
37939 *Rhumba Fantasy / Made for Each Other*

1948

38046 *You Don't Have to Know the Language. / An Old Sombrero*
38095 *Jungle Rhumba / Ok'l Baby Dok'l*
38135 *It's Easy When You Know How / It Began in Havana*
38185 *The Mexican Shuffle / Cugat's Nugats*
38194 *On An Island With You / Charisse*
38239 *Cuanto le gusta / Take It Away*
38242 Set C-165 *Copacabana / Papá sabe*
38243 Set C-165 *Mary Ann / In Chi Chi Castenango*
38288 *Lonely Rancho / Play the Playera*
38327 *El lobo / Sunday in Old Santa Fe*
38368 *Siesta / In Santiago Chile*

1949

38389 *Peter, Peter, Pumpkin Eater / Con maracas*
38477 *Los timbales / Muchachita*
38516 *Minsan Lamang / Rumbasia*

38558 *Thrill Me / Nocturnal Chaperon*
38615 *Danse arabe / When I Write My Song*
38618 Set C 194 *Palabras de mujer / The Thrill of a New Romance*
38619 Set C 194 *Tira tira / Chon chon chon*
38620 Set C 194 *El tumbaíto / Dice mi gallo*
38621 Set C 194 *Hokey Joe / Adiós, Mariquita linda*
38642 *Latin Magic / Goombay*

1950

38725 *Zing-A Zing-A Zing Boom / The Wedding Samba*
38798 *Guararé / Morocco*
38859 *Strange Mood / You Never Had It So Good*
38886 *One at a Time / Mambo Jambo*
38913 *Tell Me Why / All My Love*
38976 *Cuban Mambo / Guadalajara*
39037 *Chi Bim Bam Bom / Chiquita Banana*
39059 *Anything Your Heart / Mambo negro*

DECCA, New York, 78 rpm.

1945

23413 *You Belong to My Heart / Baia*
23547 *Siboney / Hasta mañana*

Discos de Xavier Cugat en 45 rpm

Dance with Cugat. New York: Mercury MG 25149, 1952.
Xavier Cugat and His Orchestra. New York: RCA Victor 47-5470, 1953.

Discos de Xavier Cugat en 33 $^{1/3}$ rpm

Your Dance Date with Xavier Cugat. New York: Columbia CL 6121, 1950.
Mambo at the Waldorf. New York: Columbia CL 6213, 1951.
Here`s Cugat. New York: Mercury MG 25120, 1952.
Mambo with Cugat. New York: Columbia, Columbia, B 1586, 1952.
Dance with Cugat. New York: Columbia CL 537, 1953.
Cugat's Favorite Rumbas. Columbia CL 579, 1954.
Olé! New York: Columbia CL 618, 1955.
Merengues by Cugat! New York: Columbia CL 733, 1955.
Bread, Love and Chachacha. New York: Columbia CL 1016, 1957.
The King Plays Some Aces. New York: RCA Victor LPM 1882, 1958.
Waltzes – But By Cugat! New York: Columbia CL 1143, 1958.
Cugat Cavalcade. New York: Columbia, CL 1094, 1958.
Latin for Lovers. RCA Camdem CAL 516, 1959.
Chile con Cugat. New York: RCA Victor LPM 1987, 1959.
Viva Cugat! New York: Mercury PPS 6003, 1961.
The Best of Cugat. New York: Mercury PPS 2015, 1961.

Cugat's Golden Goddies. New York: Mercury, MG 20798, 1963.
Cugat Caricatures. New York: Mercury, MG 20888, 1964.
Xavier Cugat Plays the Music of Ernesto Lecuona. New York: Mercury, MG 20936, 1964.
Xavier Cugat Today. New York: Decca, DL 4851, 1967.
Latin Reflections. New York: MusicO MDS 1015, 1969.
My Shawl. Japón: Victor CDRW 7002, 1972.
Cugie! San Francisco: Sunbeam HB 305, 1974.
To All My Friends. Washington: Intersound ISST 106, 1977.

OTRAS FUENTES DISCOGRÁFICAS

AL Donahue con Phil Brito. *I Hear a Rhapsody.* New York: Okeh 28832, (1940), 78 rpm.
ARTIE Shaw And His Orchestra. *Is It Taboo?* / *Beyond The Blue Horizon*. New York: Victor 27641, (1941), 78 rpm.
BENNY Goodman and His Orchestra. *Estrellita / I'll Alway Be In Love With You.* New York: Victor 26187 (1939), 78 rpm.
BING Crosby and The Andrews Sisters With Vic Schoen And His Orchestra. *Good, Good, Good* / *Along The Navajo Trail*. New York: Decca 23437, (1945), 78 rpm.
CACHAO, Israel. *Cuban JamSessions in Miniature.* New York: Panart, (1957), 33 rpm.
CARMEN García Cornejo y Miguel Lerdo de Tejada. *Estrellita.* New York: Victor 69790, (1917), 78 rpm.
CARMEN Miranda and Andrews Sisters. *Cuanto La Gusta* / *The Matador*. New York: Decca 24479, (1948), 78 rpm.
CAVALLARO, Carmen. *Cocktails with Cavallaro.*Canadá: Decca, (1960), 33 rpm.
CHARLIE Barnet and His Orchestra. *I Hear A Rhapsody / The Moon Is Cryin' For Me.* New York: Bluebird 10934 (1941), 78 rpm.
CHARLIE Spivak and His Orchestra. *You Belong to My Heart* / *There Must Be A Way*. New York: RCA Victor 20-1663, (1949), 78 rpm.
CONNIE Boswell. *A Gay Ranchero* / *The Clock Song*. New York: Decca 3858, (1941), 78 rpm.
COLE, Nat King. *A mis amigos*. USA: Capitol,1959. LP.
CUARTETO Machín. *Silencio / Amor olvidado.* New York: Victor 32115, (1934), 78 rpm.
CURBELO, José. *Mary Ann &Ed Sullivan Samba.* New York: His Master Voice, 1947, 78 rpm.
DINAH Shore. *I Do, Do You? / I Hear a Rhapsody*. New York: Bluebird 11003, (1941), 78 rpm.
__. *Miss You* / *Is It Taboo? (To Fall In Love With You)*. New York: Bluebird B-11322, (1941), 78 rpm.
DOMINGO, Plácido. *The Domingo Collection*. USA: SONY, (1997), CD.
DON Azpiazú. *The Peanut Vendor / True Love*. New York: RCA Victor, 22483, (1930), 78 rpm.
__. *A penny for your thoughts*. New York: RCA Victor, BRC 70252, (1931), 78 rpm.
__. *Marianna (The Peanut Vendors Daughter)*. New York: Victor, BRC 70253, (1931), 78 rpm.

__. *Be careful with those eyes / With my guitar and you.* New York: Victor 22441 (1934), 78 rpm.
DORSEY, Tommy. *Tea for Two Cha Cha.* New York: Decca, (1958), 45 rpm.
FREDDY Martin And His Orchestra. *Tonight We Love* / *Carmen Carmela*. New York: Bluebird B-11320, (1941), 78 rpm.
GREEN Brothers Marimba Orchestra. *Admiration, Hawaiian Idyl.* New York: RCA Víctor, 1930, 78 rpm.
GLEASON, Jackie. *Jackie Gleason presents "Music, Martinis, and Memories"*. Los Angeles: Capitol, 1954, 78 ½ rpm.
__. *Jackie Gleason presents "The Torch with the Blue Flame"* Los Angeles: Capitol, 1954, 78 ½ rpm.
HACKETT, Bobby. *That Midnight Touch*. Estados Unidos: Projec 3 Total Sound, (1967), 33 $^{1/3}$ rpm.
JAN Savitt and his Top Hatter. *Moonlight Masquerade* / *M-O-T-H-E-R (W Word That Means The World To Me).* New York: RCA Victor, (1941), 78 rpm.
JIMMY Dorsey And His Orchestra. *Moonlight Masquerade* / *Wasn't It You?* New York: Decca 3991, (1941), 78 rpm.
LECUONA Cuban Boys. *Maria La O / Tendré Bolero*. Columbia CL 5685, (1930), 78 rpm.
LEGRAND, Michel. *Strings on Fire.*New York: Columbia, (1962), 33 rpm.
LOS Panchos, Trío. *More Latinamerican Hits: Trío Los Panchos, sus canciones favoritas*. Canadá: Columbia Records, (1968), 33 rpm.
ORQUESTA del Hotel Picadilly. *Palmera / Tabu.* New York: Victor 24031 (1934), 78 rpm.
ORQUESTA Internacional. *Besos y cerezas / Medias de seda.* New York: Victor 80104 (1927), 78 rpm.
JIMMY Dorsey and His Orchestra. *I Hear a Rhapsody.* New York: Decca 68461 (1941), 78 rpm.
MADRIGUERA, Enric. *Cuba / Amor guajiro.* New York: Victor 27365 (1941), 78 rpm.
__. *Siboney / Adiós*. New York: Columbia, 2434, (1931), 78 rpm.
__. *No! No! No!/Brazil*. New York: Victor, 27702, (1941), 78 rpm.
__. *Orchids on the Moon / Taboo.* New York: Brunswick, 8407 (1939), 78 rpm.
MAURIT, Paul. *Paris by Night*. Paris: BelAir, (1961), 33 $^{1/3}$ rpm.
MIGUELITO Valdés, Machito and His Afrocubans. *Eco* / *El botellero*. Nueva York: Decca 5281 (1942), 78 rpm.
MISCHA Borr y su Orquesta Continental. *Czardas*. New York: RCA Victor 250076 (1947), 78 rpm.
Nat King Cole. *A mis amigos*. Los Angeles: Capitol, (1959), 33 $^{1/3}$ rpm.
PRESLEY, Elvis. *Good Times.* USA: RCA Victor, (1976), 33 $^{1/3}$ rpm.
PUENTE, Tito. *Be Mine Tonight.* New York: RCA Victor, (1957), 33 $^{1/3}$ rpm.
SHAW, Art. *Indian Love Song* / *Begin the Beguine*. New York: Blue Bird 7746, (1938), 78 rpm.

THE ANDREWS Sisters. *Tico-Tico* / *There'll Be A Jubilee*. New York: Brunswick 03543, (1945), 78 rpm.
TITO Guizar. *Las Alteñitas* / *Bella Ilusión*. New York: Victor 83729, (1941), 78 rpm.
TOSHIKO Sekiya. *Estrellita.* New York: Victor BRC-71819, (1922), 78 rpm.
TRÍO Los Panchos. *More Latinamerican Hits: Trío Los Panchos, sus canciones favoritas*. Canadá: Columbia Records, EX 5061 (1961), 33 $^{1/3}$ rpm.

VAUGHN Monroe And His Orchestra. *Moonlight Masquerade* / *The Window Washer Man (Rub, Rub, Rub!)*. New York: Bluebird B-11303, (1941), 78 rpm.
VARIOS intérpretes. *Golden Age of Beguine*. Francia: EPM, (2009), CD.
UNITED States Marina Band. *Maple Leaf Rag*. Philadelphia: Victor B-3887, (1906). 78 rpm.
XAVIER Cugat And His Orchestra. *Gypsy Mambo* / *Negra Leonor*. New York: Mercury 5849, (1952), 78 rpm.

PARTITURAS

AUDINOT, Rafael y Albert De Bru. *Rumba Rhapsody*. New York: ASCAP, 1965.
CAMARATA, Salvatore. *Moonlight Masquerade*. New York: T.B. Harms, 1941.
CUGAT, Xavier. *Viva Roosevelt!* New York: Edward B. Marks, 1942.
CUGAT, Xavier y GALE, David. *It's Easy When You Know How*. New York: Pemora, 1948.
KENNEDY, Jimmy y GROSZ, Wilhem. *Isle of Capri*. (1934). New York: T.B. Harms.
KETELBY, Albert W. *In a Persian Market*. New York: Bosworth & Company, 1920.
LECUONA, Ernesto. *María la O*. Partitura. New York: Edward B. Marks Music Corporation, 1941.
PROKOFIEV, Sergey. *Ivan the Terrible. Op. 116*. Moscú: Compositores Soviéticos, 1944.
RAVEL, Maurice. *Bolero*. París: Durand, 1932.
SHER, Chuck. (Ed.). *The Latin Real Book*. Petaluma: Sher Music, 1997. ISBN 1-883217-05-9. 572 p. ISBN: 978-1-883-217-05-1.
SMITH, Harry B. y HERBERT, Victor. *The Idol's Eye.* New York: Edward Schubert & Co. 1897.
STYNE, Jule y LOESSER, Frank. *I Said No*. New York: Paramount Music Corp. 1941.
WOODFORDE-FINDEN, Amy. *Kashimiri Song*. New York: Boosey & Company, 1902.

ANEXOS

Género	1933	1934	1935	1936	1937	1938	1939	1940	1941	1942	Total
Tango	2	2	5	1	3	3	1		2		23
Rumba	1	1	6	5	4	4	3	8	4		36
Bolero	1					2	6	1	2		11
Tango rumba		1									1
Son			1				1				1
Vals mexicano			1						1		2
Vals			1	1	3		3				8
Conga				1		6	5	4	1		17
Foxtrot					1		2	3			6
Rumba afrocub.						1		2			3
Bolero rumba						1					1
Punto guajiro						1					1
Guajira							1				1
Rumba foxtrot							1				1
Beguine							1				1
Samba								1			1
Continental fox								2			2
Guajira son								2			2
Canto indio								1			1
Danzón								1			1
Guaracha								2			2
Rumba son								1			1
Rumba conga									1		1
Vals argentino									1		1
Bolero son										1	1
Rumba suave										1	1
Total	4	4	14	8	11	18	24	28	12	2	**125**

Anexo 1. Géneros grabados por Cugat con la RCA Victor en orden de cronológico.[1]

[1] Elaboración propia a partir del catálogo de RCA Victor.

Cantante	1933	1934	1935	1936	1937	1938	1939	1940	1941	1942	Total
Carmen Castillo	2				3	1	1	1	2		10
Instrumental	2	1	1		1	6	6	6	5		28
Pedro Berríos		1	2	2							5
Luis Alvarez		1									1
Yolanda Norris		1	1								2
Don Reid			5				1				6
Joseph de Souza			1								1
Pedro Berríos Juan González			2								2
Pedro Berríos Yolanda Norris			1								1
Pedro Berríos Fausto Delgado			1								1
Jimmy Ray				5							5
Dorothy Miller				1							1
Pedro Berríos Charito Carmen Castillo					1						1
Buddy Clarck					3						3
Charito Carmen Castillo					2						2
Coro masculino					1		1	1	1	1	5
Alfredo Valdéz						3					3
Chacha Aguilar Carmen Castillo						3					3
Tito Rodriguez						1					1
Eddie Asherman						1					1
Celia Branz						1					1
Catalino Rolón						2	3				5
Antonio López							3				3
Dinah Shore							5	4			9
Buddy Clarck							1				1
Machito Gutierrez							3				3
Alice Cornet								2			2
Carmen Castillo Nico López								1			1
Miguelito Valdés								10	1	1	12
Loretta Clemens								1			1
Bobby Capó								1	2		3
Nico López								1			1
Lina Romay									1		1
Total	4	4	14	8	11	18	24	28	12	2	**125**

Anexo 2. Participación de los cantantes en las grabaciones de Cugat con la RCA Victor.[2]

[2] Elaboración propia a partir del catálogo de la RCA Victor.

Género	1940	1941	1942	1943	1944	1945	1946	1947	1948	1949	1950	Total
Rumba	4	12	1		1	12	3	6	5	6		50
Rumba beguine	3	3								1		7
Rumba foxtrot	2	2	1							3		8
Bolero	1	6	1		2	3	1		2	2	2	20
Polka mexicana	1				1							2
Conga	1	9	2			1						13
Tango		4				1		8	1	1		15
Foxtrot		2	2	1				1	2	1		9
Bolero rumba		4									2	6
Beguine		2	2	1				3	1	1		10
Afrocubano		3				3		1			1	8
Guaracha rumba		2		2					1	1		6
Danza		1										1
Trad. mexicano		1			3				2			6
Sinf. Rumba		3	1									4
Rumba andaluz.		1										1
Marcha		1										1
Afroson			3									3
Samba			1			3		1	5		2	12
Vals mexicano					2							2
Canción mex.					3							3
Guaracha						1	1	1	1	3		7
Amer. Rhumba						2			2		1	5
Habanero (sic.)							1					1
Pasodoble							2					2
Bolero beguine								1				1
Phillipine Folk										1		1
Panama dance											1	1
Calypso mambo											1	1
Mambo											3	3
Marcha samba											2	2
Total	12	56	14	4	12	26	8	22	22	20	16	**212**

Anexo 3. Géneros grabados por Cugat con Columbia en orden cronológico.[3]

[3] Elaboración propia a partir del catálogo de Columbia Records. Se incluyen las producciones con Bing Crosby para el sello Decca en 1945.

Cantante	1940	1941	1942	1943	1944	1945	1946	1947	1948	1949	1950	Total
Instrumental	4	6			3	4		12	3	3	2	38
Con coro	3	6	2		1		1			3	2	19
Lina Romay	3	8	2						1			14
Carmen Castillo	2	12	2	1	6							23
Machito		2										2
Miguel Valdés		13	3		2	2						20
La Chata		2	1									3
Margo		2	1									3
Dick Gilbert		2										2
Antonio López		1										1
Eddy Asherman			1	1								2
Buddy Clarck			1				2	3	3	3		12
Leslie Scott			1								1	2
Tito Rodríguez				2								2
Luis del Campo						4	1			1		6
Elena Verdugo						1						1
Néstor Amaral						1						1
Puppy Campo						2	1	1	1	2		9
Leah Ray						2						2
Frank Sinatra						2						2
Hermanas Boyd						2		1		1		7
Bing Crosby						4						
Dinah Shore							2					2
La Valiente							1					1
Aladdín								2	3	1		6
Dorothy Porter								2				2
Jimmy Castle								1				1
Bob Graham									6	1		7
José L. Morenó									1	2		3
Penny Piper									1			1
Fern. Álvares									2			2
Trío (no ident.)									1			1
Xavier Cugat										1		1
Toni Arden										1		1
Jim. Saunders										1		1
Otto Bolívar											1	1
3 Beaux & Peep											2	2
Abbe Lane											8	8
Total	12	56	14	4	12	26	8	22	22	20	16	**212**

Anexo 4. Participación de cantantes en las grabaciones de Cugat bajo el sello Columbia.[4]

[4] Elaboración propia a partir del catálogo de Columbia Records.

Curriculum vitae

Luis Pérez Valero

Musicólogo y productor musical. Doctorando en música por la Pontificia Universidad Católica Argentina "Santa María de los Buenos Aires"; Máster universitario en música española e hispanoamericana (Universidad Complutense de Madrid, 2012); Magister en música (Universidad Simón Bolívar, 2009); Licenciado en música mención composición (Instituto Universitario de Estudios Musicales-UNEARTE, 2005). Sus investigaciones giran en torno al análisis de la música popular, la producción musical, estética de la grabación, entre otros. Fue director y fundador del proyecto 0,02 música vocal contemporánea. Realizó residencias artísticas en el Centro Nacional de las Artes y Escuela Superior de Música (México DF) y en la Asociación Francesa de Acción Artística de Ciudad de las Artes (París). Ha publicado artículos de investigación en musicología y en artes en las revistas en línea: *Contrapulso* (Chile) *Síneris* (España); *El Oído Pensante* (Argentina), *Cuadernos de etnomusicología* (España) y *Músicaenclave* de la Sociedad Venezolana de Musicología. Es autor del libro *El discurso tropical. Producción musical e industrias culturales* (2018) y coautor de *Producción musical. Pedagogía e investigación en artes* (2020). Su música es publicada y distribuida en Estados Unidos por la editorial Cayambis Music Press. Actualmente es docente de la Escuela de Artes Sonoras de la Universidad de las Artes del Ecuador en donde se desempeña en el Departamento de Producción Musical como docente, investigador y coordinador de la Unidad de Titulación.