

Contrapulso

Revista latinoamericana de
estudios en música popular

El sonido de la voz femenina en las primeras producciones discográficas (1933-1940) de Xavier Cugat. Una multimodalidad de lo tropical

The sound of the female voice in the early recorded work (1933-1940) of Xavier Cugat. A tropical multimodality

Luis Pérez Valero

Universidad de las Artes, Ecuador

luis.perez@uartes.edu.ec

Recibido: 27/ 4/2021

Aceptado: 1/ 6/2021

Resumen: El presente artículo analiza la elaboración de lo tropical desde la trayectoria vocal e histórica de la mujer en las primeras grabaciones de Xavier Cugat, entre los años 1933 y 1940. Partimos de la teoría de los discursos multimodales (Kress y Van Leeuwen, 2001) y de la musicología feminista (Citron 1994; McClary 1991; Ramos 2010 y 2013); y a nivel metodológico, se identifican estilos y cualidades de la voz desde la musicología de la producción musical (Frith y Zagorski-Thomas 2012; Juan de Dios Cuartas 2016). Se devela la presencia de cantantes como Carmen Castillo, Yolanda Norris, Dorothy Miller, Charito, Celia Branz, Dinah Shore, Chacha Aguilar, Alice Corner, Loretta Clemens y Lina Romay, quienes determinaron un imaginario de sonoridad vocal femenina. Como conclusión, planteamos que el sonido vocal de mujer y la apariencia física fue fundamental en la música tropical que grabó Cugat, quien pasó por un largo proceso de selección y depuración estilística hasta lograr un sonido adecuado para el estilo de música y la audiencia norteamericana entre los años treinta y cuarenta.

Palabras clave: historia de la mujer, musicología feminista, musicología popular, Xavier Cugat.

Abstract: This article approaches the construction of the tropical, based on the historical progression of women in the early recordings of Xavier Cugat, between 1933 and 1940. We begin with the theory of multimodal discourses (Kress y Van Leeuwen, 2001) and with feminist musicology (Citron 1994; McClary 1991; Ramos 2010 y 2013); and in terms of methodology, we identify styles and qualities of the voice from a standpoint of the musicology of musical production (Frith y Zagorski-Thomas 2012; Juan de Dios Cuartas 2016). This paper explores the emergence of singers such as Carmen Castillo, Yolanda Norris, Dorothy Miller, Celia Branz, Dinah Shore, Chacha Aguilar, Alice Corner, Charito, Loretta Clemens and Lina Romay, who determined an imaginary of female vocal sonority. As a conclusion we propose that the female vocal sound and physical appearance were fundamental in the tropical music recorded by Cugat, who undertook a long process of stylistic selection and refinement in order to achieve a sound suitable for the style of music and for the North American audience between the thirties and forties.

Keywords: women's history, feminist musicology, popular musicology, Xavier Cugat.

Durante la década de 1920 la producción discográfica de música tropical tuvo éxito en Nueva York a través de cuatro ámbitos: 1) la inserción del gramófono dentro de la vida cotidiana; 2) la producción discográfica asimilada por la comunidad latina; 3) la consolidación de la rumba en el momento de mayor difusión de los ritmos tropicales y, por último; 4) la expansión del género tropical a partir de los grandes sellos discográficos (Pacini Hernández 2010; Cañardo 2017)¹.

La música tropical no escapa de la huella que deja un intérprete vocal en el fonograma y, por ende, se relaciona con la teoría multimodal en lo que se refiere al diseño, el discurso, la producción y la distribución de un bien cultural (Kress y Van Leeuwen 2001). Las articulaciones, el chasquido de los labios, la pronunciación de ciertas vocales o consonantes determinan el estilo y la identidad de una cantante, que redundan en el consumo y la audiencia de la música (Kress y Van Leeuwen 2001; Tarasti 2020: 174; Moore 2012: 145). En ese sentido, estamos de acuerdo con la apreciación de Tarasti (2002: 168) según la cual el lenguaje y la voz son una tipología del canto en cuanto modo de expresión vocal. En la voz hay identidades nacionales y aspectos culturales que se incorporan a las taxonomías de análisis de la música popular y, al mismo tiempo, parafraseando a Barthes (1983), sentimos esa voz grabada en un soporte como una voz eterna del pasado, que canta en su devenir.

Para la elaboración de la presente investigación nos acercamos a la música popular desde la teoría multimodal, según la cual el bien cultural es producto de un arduo trabajo de producción y selección (Kress y Van Leeuwen 2001). De este modo, nos aproximamos al sonido desde la producción musical y la elaboración del estereotipo de cantante mediante lo vocal; y, en segundo término, desde lo corporal.

Hemos accedido a los registros discográficos citados a través de los fondos documentales digitales de la Biblioteca Nacional de España, específicamente el catálogo de grabaciones sonoras de la Biblioteca Digital Hispánica que se puede consultar en línea y en físico². Consultamos también el fondo digital de la Biblioteca Pública de Nueva York que, hasta ahora, ofrece solo algunos materiales digitalizados de Cugat.³ Igualmente, para cotejar información consultamos la discografía de la RCA Victor disponible en el proyecto Internet Archive⁴ y en *Discography of American Historical Recordings* de la Universidad de California en Santa Bárbara⁵. A partir de la revisión del catálogo discográfico de Xavier Cugat en los distintos sellos discográficos, hemos obtenido un total de 272 producciones discográficas, clasificadas 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 comprender la elaboración del constructo comercial y estético de la voz, seleccionamos a las cantantes con las que trabajó Xavier Cugat en el estudio de grabación entre 1933 y 1940, periodo ascendente de su carrera discográfica y que coincide con los avances tecnológicos de la grabación. Es la época en la que Cugat grabó con la RCA Victor, y en la que se aprecian aspectos vocales que están entre lo homogéneo y lo diverso. Nos concentramos en las voces de Carmen Castillo, Dinah Shore, Chacha Aguilar, Alice Corner, Charito, Loretta Clemens y Lina Romay; figuras estelares de sus grabaciones. Además de la escucha activa, utilizamos el software *Sonic Visualiser*⁶, que nos permitió

¹ Este artículo forma parte del proyecto de investigación "Discurso multimodal y musicología popular" inscrito en el Vicerrectorado de Investigación de la Universidad de las Artes bajo el código VIP-2018-018.

² <http://www.bne.es/es/Colecciones/GrabacionesSonoras/>.

³ <https://www.nypl.org/books-music-movies>.

⁴ <https://www.archive.org>.

⁵ <https://adp.library.ucsb.edu/>.

⁶ Software gratuito para el análisis de archivos de audio desarrollado por la Universidad Queen Mary de Gran Bretaña por Chris Cannam, Christian Landone, y Mark Sandler. Disponible en:

medir con mayor detalle aspectos de dinámica, trayectoria tímbrica y rendimiento de los armónicos en la grabación.

Respecto al análisis de lo vocal en la música popular y la producción musical utilizamos las teorías y métodos relacionados con la estética de la grabación, que tienen relación con los temas y arreglos del disco como un fenómeno de transmisión cultural (Moore 2003 y 2012; Gibson 2005; Frith y Zagorski-Thomas 2012; Juan de Dios Cuartas 2016; Sans 2011; Santamaría-Delgado 2009; Di Cione 2013; González 2010; Leech-Wilkinson 2009; Pérez Valero 2020).

Para obtener categorías de análisis de los cantantes, partimos de Moore (2012: 102-103): 1) Identificación del registro, extensión, tesitura vocal, preponderancia del uso del registro grave –orientados a expresar estados de tristeza o nostalgia– o uso del registro agudo para expresar júbilo o desesperación. 2) Identificamos la voz de la cantante en su cuerpo, particularmente en la cavidad: nasal, alejada, estilizada, normal, entre otras. Hay aspectos biológicos y de la constitución corporal individual de la cantante que determinan el timbre, como la respiración, la lengua, los labios, los ruidos emitidos al pronunciar ciertas consonantes o vocales, entre otros rasgos que Moore denomina diferenciadores, como las risas, los gritos y los sollozos (todo lo cual está incluido en el ámbito textural de la voz). 3) La relación de la cantante con el acompañamiento instrumental: si la cantante ejecuta *a tempo* con el acompañamiento, si por el contrario, va adelante o detrás de los instrumentistas, o si combina todas las anteriores. 4) Calidad de la emisión vocal de la cantante señalando afinación con respecto al acompañamiento. Analizamos estos elementos a lo largo de toda la grabación, y vemos hasta qué punto el/la cantante utiliza su modo de expresión para dejar un sello personal en el fonograma final, o no.

Estos elementos permiten comprender el estilo musical, el género y a el/la cantante en relación a la ejecución fijada en una grabación. Hoy en día se ha generalizado la creencia de que la voz de las cantantes de música tropical se generó por combustión espontánea debido a las capacidades de cada intérprete. En nuestro escrito presentamos cómo Xavier Cugat realizó un proceso deliberado de selección y reelaboración de la técnica del intérprete desde los recursos de la producción musical.

Enigma biográfico: Xavier Cugat

La vida de Xavier Cugat ha sido poco abordada desde un enfoque musicológico. Además de destacar su autobiografía –escrita para la farándula– (Cugat 1948), dichos trabajos abordan investigaciones que repiten información entre sí (Roberts 1979; Waxer 2008). Desde los veinte años de edad, Cugat convirtió vida y espectáculo en una misma cosa, lo que complica la construcción ordenada y rigurosa de su carrera profesional. Su historia antes de llegar a los Estados Unidos es enigmática. Nacido en España en 1900, la familia de Cugat emigró a Cuba cuando contaba con cinco años de edad. Allí aprendió a tocar el violín por cuenta propia y se presentó en los cafés de La Habana. En la adolescencia se incorporó a las orquestas que animaban cine mudo y, al parecer, participó con la Orquesta Sinfónica de La Habana en un concierto con Enrico Caruso (Roberts 1979: 59). El propio Cugat dice que llegó a Nueva York el mismo día de la muerte de

<https://www.sonicvisualiser.org/>. La lectura de los espectrogramas utilizados en este trabajo consiste en la representación del sonido por planos: en el eje horizontal transcurre el tiempo, en el eje vertical se representa la frecuencia (alturas) y la profundidad (primer plano o no del sonido) se interpreta a partir de la intensidad de los tonos gráficos de la onda: a mayor intensidad de color el sonido tendrá mayor relevancia. Los espectrogramas son una ayuda relevante pero no absoluta, hay sonidos que pueden aparecer en el gráfico y, sin embargo, no oírse. En las muestras que hemos seleccionado nos hemos cerciorado de que fuera la representación sónica a la que se hace referencia.

Caruso, es decir, el 2 de agosto de 1921 (Cugat 1948). Otras versiones dan como fecha de su llegada el año de 1915, lo cual se contradice con el hecho de haber acompañado al tenor italiano, pues el afamado cantante se presentó en la isla en 1920. Cugat probó suerte como caricaturista en *Los Angeles Times*, por lo que se trasladó a California, donde conoció a Rodolfo Valentino, quien lo incentivó a crear una orquesta de tango: Xavier Cugat and his Gigolos (Roberts 1979: 59).

Los años veinte y treinta son años de aprendizaje para Cugat: emuló los pasos de Rodolfo Valentino contactando a productores y directores de cine; imitó a Ralph Peer al explorar las posibilidades del arreglo musical para generar dividendos, incentivar la producción musical, probar fórmulas comerciales y experimentar con cantantes durante el proceso. Cuando Cugat llegó a Nueva York la rumba estaba por todas partes, lo latino era la moda y el tango se revitalizaba con los sabores del trópico. A raíz de esta situación, en 1933 los gerentes del Waldorf-Astoria buscaron un candidato de origen latino para que tiñese de color tropical la orquesta de baile del hotel. Cugat asumió la tarea y promocionó a la agrupación en la radio, en el cine y en giras nacionales e internacionales. Con la orquesta del hotel hizo una sólida e inusitada carrera artística.

Lo tropical: juego de conceptos y construcción de estereotipos

La elaboración de lo tropical involucró el diseño, la producción y la distribución de determinadas características dentro de la industria del entretenimiento. Desde la cultura de masas se estableció un “sistema de ficciones ideológicas que dominan dentro de la cultura anglo y europea” (Aparicio y Chávez-Silverman 1997). En Estados Unidos el establecimiento de lo tropical se vinculó al cine, la radio, a los medios impresos, los espacios de representación y la industria discográfica. En este contexto fue fundamental el éxito sin precedentes de “El manisero”, de Moisés Simons, en su versión en disco y en las presentaciones en vivo de Don Azpiazu y la Orquesta Casino de La Habana (1930).

La popularidad de Don Azpiazu y su agrupación marcó el inicio de todo un movimiento en torno a lo tropical. Este contaba con parámetros precisos, que incluían la incorporación de instrumentos afrocaribeños, vestimenta de rumbero para los músicos y bailarines, y el uso de coreografías de evidentes raíces cubanas. De esta forma, el sonido, la instrumentación y los ritmos tropicales confluyeron en los espacios convencionales de recreación: teatros, salones de baile y estudios de radio difundieron lo tropical como devenir sónico, corporal y fabulación de un estereotipo de rumbero o rumbera.

Lo tropical se reconfigura con la grabación realizada en Nueva York por Don Azpiazu, la cual construye un imaginario que procede de la periferia, y se enarbola cultural, comercial y políticamente dentro del discurso hegemónico⁷. Lo tropical se desarrolló como un proceso de tropicalización que tuvo una finalidad pragmática: estandarizar un estilo que funcionara en el circuito internacional liderado por las ciudades de Nueva York, Río de Janeiro, Ciudad de México, La Habana y Buenos Aires. En los años treinta, estas ciudades funcionaron como puntos de producción y difusión de la música tropical; tenían circuitos instaurados de teatro y radio y, además, la RCA Victor había fijado sucursales que funcionaban allí como cazatalentos y puntos de distribución. Los productores musicales reconfiguraron varios estilos bajo el manto de lo tropical. Es así como el danzón y el bolero (México), el son y la rumba (Cuba), el tango y la milonga (Argentina), el choro y el samba (Brasil) junto con el foxtrot y la balada americana (Estados Unidos) se simplificaron en beneficio de una “americanización” de la música.

⁷ Para un estudio en profundidad de lo tropical en el ámbito de la industria cultural y la producción musical, véase Pérez Valero (2018).

En 1930 la música afrolatina tenía un fuerte contraste con respecto a la estadounidense, los sellos discográficos debían homogeneizar el contenido musical y cultural para la audiencia y convertir lo tropical en estereotipo de baile, fiesta y sensualidad. A partir de esto, se puede decir que el término “música tropical” durante el período en estudio fue la conjunción de elementos de diversos países de la región –como Cuba, México, Argentina y Brasil– para la construcción de un fenómeno sonoro con una identidad particular (Hutchinson 2004 y 2009; Negus 2005; Quintero Rivera 2005; Malcomson 2011). En especial, Negus y Quintero Rivera ven la historia de los sellos discográficos con la música tropical como fenómeno comercial, ya que las empresas multinacionales y sus procesos de producción musical consolidaron un estilo que fue consumido de forma masiva.

En el ámbito de los conjuntos musicales distinguimos dos tendencias particulares: las grandes bandas que hacían bailes swing, y las orquestas de salón que estaban bajo el amparo de los casinos, hoteles y salones de baile. Con respecto a este punto destacan las figuras de Don Azpiazú, Enric Madriguera y Xavier Cugat. Este último apenas tuvo competencia e incorporó a su repertorio con versatilidad los *latunes*: melodías de aire latino cantadas en inglés⁸. Además, junto a Dezi Arnaz y Carmen Miranda, vincularon lo tropical al circuito de producción cinematográfica y musical en los Estados Unidos.

La tropicalización de la mujer, una aproximación

En diversos trabajos se ha disertado sobre la figura de la mujer como elemento de identidad del discurso de lo tropical (Adinolfi 2008; Aparicio y Chávez-Silverman 1997). Además, la musicología feminista ha realizado un arduo trabajo, y de mucho impacto en la academia, en el que se visibiliza la figura de la mujer en la música (Citron 1994; McClary 1991; Ramos 2010 y 2013). A partir de estos, presentamos los mecanismos en que opera la construcción de un discurso musical desde el cual explotó lo vocal de la mujer en el fonograma, conformando un estilo dentro de la música popular. Los rasgos biográficos y la contextualización política, social y cultural nos permiten comprender el entorno en el que se forjan sus carreras y la posterior sedimentación de la música tropical (Baggelaar 2006; González Calderón 2014).

Sobre la concepción de la mujer latina como cuerpo y la construcción de estereotipos, el prefacio del libro de Mendible (2007) nos habla específicamente de la hipersexualización femenina en el marco de la producción y el consumo de masas. Esta circunstancia tuvo consecuencias reales para la mujer latina dentro y fuera de los Estados Unidos: se conformó una idea común de sexualidad, subjetividad y diferencia que la tomó como paradigma corporal y musical. Además, el cuerpo de la mujer se acopla dentro de una construcción mercantil que fue de la mano con el estereotipo de lo tropical. Esta relación cuerpo-voz es también abordada por Peña Ovalle (2011), cuyo trabajo se centra en el fenómeno de Hollywood. La autora problematiza el modo en que se naturalizó el mito del cuerpo de la mujer latina, construido por la industria cinematográfica y del entretenimiento, el cual tenía connotaciones claramente racializadas y sexualizadas que operaron en gran medida desde lo dancístico, reemplazando, incluso, la noción colonial del cuerpo femenino latinoamericano.

Una figura icónica de este estereotipo de lo tropical, que parte del cuerpo, el baile y la voz, fue Carmen Miranda (1909-1955). De acuerdo a Shaw (2017), Miranda impuso su personalidad artística, cultural e identitaria a pesar de los protocolos que exigían los estudios de Hollywood. Su punto de autoafirmación fue el juego de códigos en el que la

⁸ De acuerdo a Pérez Firmat (2008), las *latunes* no han sido estudiadas en profundidad, apenas se encuentra un esbozo en Roberts (1979).

lengua y su capacidad vocal jugaron un rol fundamental. El uso de sonidos en forma de onomatopeyas se erigió como patrón sonoro y referencia de lo tropical. Carmen Miranda es la cantante que tuvo éxito en la transición de la radio y el disco a la gran pantalla. Cuando llega a Broadway y, posteriormente a Hollywood, había grabado más de trescientas canciones y se había convertido en una figura de relevancia internacional (Shaw 2017: 175).

Miranda y Cugat tuvieron una relación muy estrecha tanto en el mundo del espectáculo como fuera de él. Si bien ambos destacaron sobre todo por su protagonismo musical en *A Date with Judy* (1948), también realizaron presentaciones en Los Angeles en el Café Ciro's, de Desi Arnaz. El dúo no realizó producciones musicales en conjunto por encontrarse cada uno bajo sellos discográficos distintos: Columbia en el caso de Miranda, y Victor en el de Cugat. Sin embargo, Cugat grabó con otras cantantes el repertorio que había popularizado Miranda, especialmente con Lina Romay y Abbe Lane.

De acuerdo a Shaw (2017), Miranda ofrecía una configuración de “el otro” como diferencia, pero a la vez como muestra de lo tropical, lo exótico y de la cantante-objeto, juego de etnicidad que podía funcionar en determinado momento de la industria cultural. Por su parte, Cugat comprendía la triangulación de cuerpo, voz y estereotipo. Tal y como exponemos a lo largo del presente trabajo, en sus primeras grabaciones hay una preocupación musical, estilística y técnica por lograr una producción musical para la gran audiencia. La participación de Carmen Castillo fue fundamental al inicio de la carrera de Cugat; sin embargo, el artista catalán irá optando por los estereotipos mercantiles en un proceso de fetichización del mundo latino a través de lo tropical y del cuerpo-voz de la mujer que Miranda había ayudado a esculpir.

Fonograma de incorpóreas voces. Las primeras grabaciones

Xavier Cugat repitió el esquema de muchos artistas en sus debuts discográficos: grabar temas conocidos por el público como estrategia de ventas. Es así que aparece su versión de “Caminito” (1933) de Juan de Dios Filiberto, ya que por aquel entonces el tango era más popular que la rumba (Cañardo 2017). En esta primera producción discográfica se mezcla lo instrumental y lo vocal. Castillo canta en español y, por ende, imprime en el fonograma una carga cultural y geográfica que productores y arreglistas irán “depurando” de manera paulatina. Como lo ha señalado Barthes la lengua lleva consigo “el decir político, limitada por la antigua cultura del significante” (2015: 16).

Cugat grabó un arreglo con los rasgos característicos de su estilo: variedad tímbrica en la melodía, mediante el uso alternado de acordeón, violines y piano, con el fin de imprimir un sonido que evocara a la Argentina. En la segunda parte del tema aparece la voz de Carmen Castillo (1929-1944),⁹ pieza fundamental para la difusión de la música tropical en los Estados Unidos durante esa época. Cantante de ópera, poseedora de un lirismo muy personal, la intérprete pasó a la historia del cine como la verdadera voz de Dolores del Río cuando cantaba. En su interpretación, Castillo permanece junto al acompañamiento orquestal, realiza el rubato dentro del compás y en momentos muy excepcionales lo hace en las anacrusas.

En “Caminito” se puede ver el sonido vocal de las primeras grabaciones de Cugat realizadas en los estudios de la RCA Victor en Nueva York, en 1933. La voz de Castillo destaca en primer plano; en el registro agudo es estridente y mantiene calidez en el registro medio. De pie frente al micrófono, da la espalda a la agrupación, lo que era un procedimiento normal en las grabaciones de la época, que hacía que la voz destacara por

⁹ En ese momento Carmen Castillo era la segunda esposa de Xavier Cugat.

sobre el acompañamiento e incluso llegara a saturar la grabación. La reverberación que se aprecia es de un salón de medianas dimensiones. Además, se intuye la presencia de un bajo que no está claro en el fonograma; el ejecutante estaba lejos del micrófono y solo se grabó la capa armónica media y la voz de Castillo. El producto final evidencia una inadecuada distribución de los instrumentos, lo que produce una ausencia de graves. En algunos momentos la grabación es una masa sonora sin claridad; hay baja frecuencia en bajos (Gráfico 1). Pese a lo anterior, la voz de Castillo se luce con el color característico que mantendrá a lo largo de las diversas producciones de Cugat. La cantante tuvo a su favor que el recorrido discográfico que hizo fue de la mano de un músico experimentado en lo popular, por lo que su transición desde lo académico a este repertorio lo hizo sin inconvenientes. Sin embargo, los resultados no eran similares a los de otras cantantes.

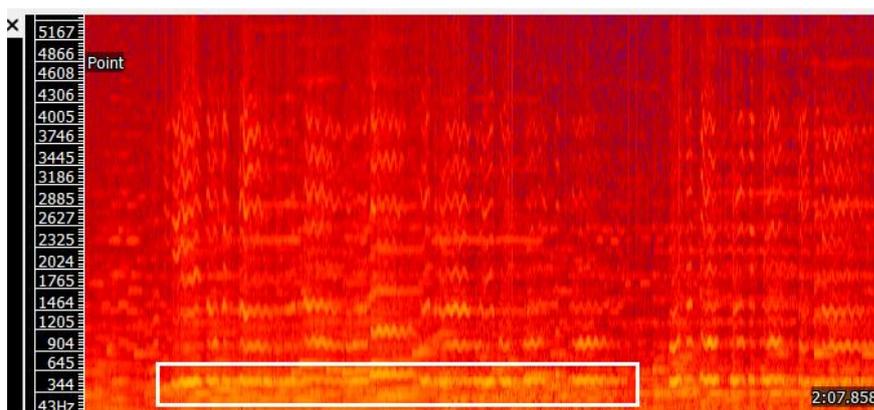


Gráfico 1: Espectrograma a través del cual se aprecia el vibrato de Carmen Castillo. La voz de Castillo está señalada dentro del recuadro blanco¹⁰.

En la selección de las voces que grabaron con Cugat hay el intento de consolidar a cantantes internacionales con el repertorio tropical. Es así como aparece Yolanda Norris, pseudónimo que la RCA Victor utilizó para Yvonne Bouvier (1906-1984) en las grabaciones de música popular. Cantante de origen suizo, Bouvier llegó a Nueva York para hacer carrera entre Broadway y la academia. Como solista, en 1935 grabó “Le Nil” de Xavier Leroux y “Chanson georgienne” de Mijail Balakariiev, pero fue con Cugat que logró algo de fama. Bouvier-Norris grabó con Cugat “Canción de cuna”¹¹, grabación con pequeña reverberación pero que ganó brillo con el sonido del acordeón. La participación de Bouvier-Norris es corta, con vibrato, pero Pedro Berríos, que la acompaña, le imprime contraste tímbrico vocal frente a la voz cómoda y nasal del tenor de música popular. ¿Por qué dos voces tan contrastantes? Durante esta época el sello discográfico buscó maximizar los recursos y los intérpretes, y la participación en un mismo tema de dos cantantes distintos en registro, idioma y cualidades vocales era común y hasta pintoresco. A medida que la industria avanza a nivel técnico, estético y comercial, esto irá siendo menos frecuente.

Otra cosa sucede en el siguiente disco con “*Le tango du reve*” (1935). La grabación se aleja de la sonoridad oscura y pantanosa de las anteriores: hay mayor brillo en el *pizzicato* de la cuerda y el acordeón gana presencia, dejando al piano como instrumento acompañante. En esta producción Bouvier-Norris canta en francés y su

¹⁰ Los espectrogramas de este artículo son de elaboración propia a partir del software *Sonic Visualiser*.

¹¹ *Discography of American Historical Recordings*, s.v. “Yolanda Norris (vocalist: soprano vocal)” [consulta 14/09/2018]. <https://adp.library.ucsb.edu/index.php/>

interpretación transmite seguridad, lo que le permite demostrar sus cualidades vocales. Si bien se amolda al acompañamiento, tiene un vibrato exagerado al final de las frases (ver óvalos en el gráfico 2), con fuerte articulación en las “r” (destacadas en color rosa en el mismo gráfico). En esta producción Cugat descubrió una disposición escénica adecuada para la grabación: hay equilibrio entre la voz y la trompeta con sordina, que funciona como contracanto de las cuerdas. La orquesta se escucha llena y potente, y destaca el tratamiento de la guitarra, que no es solo rasgueada a la manera tradicional sino también punteada –lo que le da un particular color al arreglo.

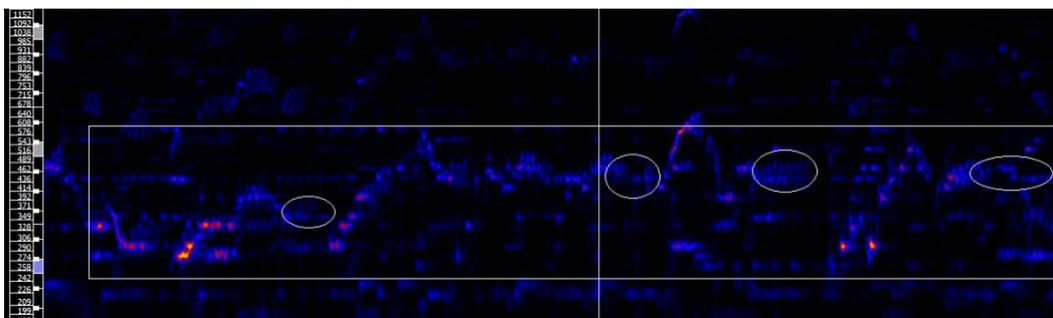


Gráfico 2: Espectrograma de la voz de Yolanda Norris en “*Le tango du reve*”. La intensidad vocal en primer plano es representada por el intenso tono de color naranja.

A mediados de 1936, Xavier Cugat y la Orquesta del Hotel Waldorf-Astoria se trasladaron a Hollywood, donde grabaron “La bomba” (1936). El estudio de grabación ofreció condiciones idóneas para una orquesta de salón: reverberación amplia y equilibrada que, junto con la microfonía, permitió la captura de los instrumentos de manera distinta a la realizada en los estudios de Nueva York. En la grabación, la voz está balanceada frente al acompañamiento; igualmente, el clarinete y la trompeta con sordina destacan en solos instrumentales que se acoplan al conjunto instrumental sin opacar las voces. En “La bomba” sorprenden las cualidades vocales de Dorothy Miller (1920-1982). Solo tenemos registro de la actividad musical de Miller en la grabación con Cugat¹². La voz de Miller es perfecta para el micrófono, con el que la potencia no es lo fundamental, pues son las cualidades tímbricas las que resaltan en la grabación: profundidad vocal, nasalidad, dicción bostoniana que anuncia el estilo inconfundible de Dinah Shore. En esta grabación se fusiona lo afrocaribeño con la nasalidad vocal de la costa este estadounidense. No hay una preocupación por la búsqueda de *autenticidad* latina sino, por el contrario, se busca que funcione a nivel comercial. El fonograma finaliza con un *slide* de guitarra eléctrica, típico en el repertorio grabado de música “exótica” de Hawái.

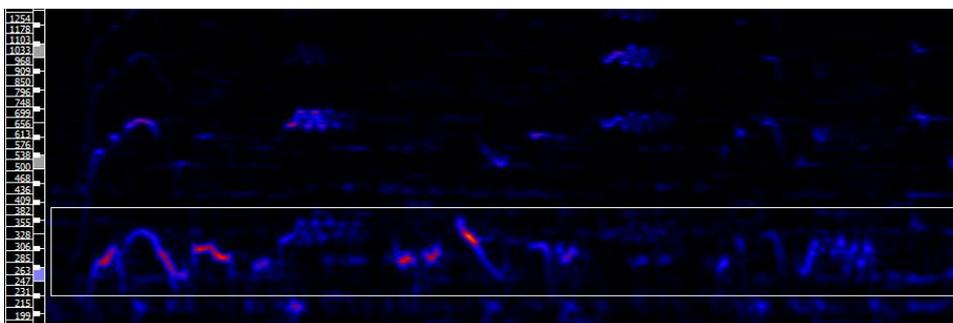


Gráfico 3: Espectrograma de la voz de Dorothy Miller.

¹² El mismo fonograma reaparecerá en el álbum *Latin for Lovers* (RCA Camdem CAL 516) en 1959.

El Océano Pacífico también tiene sus regiones tropicales. “La bomba” participa en el imaginario de lo tropical a partir del vínculo territorial, comercial y cultural entre Latinoamérica y Estados Unidos. La construcción de este paradigma vocal se acercó a la audiencia a través de códigos de proyección internacional (Aparicio y Chávez-Silverman 1997: 71; Moore 2003; Quintero Rivera 2007; Estival 1996; Bottaro 1995: 159-160). La voz de Dorothy Miller funcionaba en el foxtrot y en el repertorio tropical. De esta forma, lo vocal se asimila de dos modos: en primer lugar, de manera directa, la música latina se incorporó al repertorio de cantantes no latinos –como sucede con Bouvier-Norris, Miller y otros– y, en segundo lugar, se reelaboró lo vocal desde el repertorio afrocaribeño que estaba en manos de compositores y arreglistas de distinta procedencia pero que hacían vida en el medio del entretenimiento (Jasen 2003; Moore 2012; Nelson 1987). Al estar las sedes principales de Columbia, Okeh y Victor en Nueva York, las cantantes confluyeron en un mismo espacio: algunas incorporaron lo tropical a su repertorio habitual, otras lo hicieron de paso (Waxer 1994; Bottaro 1995; Hutchinson 2004; Pacini Hernández 2010).

En “Como arrullo de palmas” (1937) el sonido de la grabación nos permite percibir un mejor balance entre las voces y los instrumentos. El arreglo tiene un aire de danzonete, característico de las rumbas grabadas por Cugat entre 1933 y 1940. Destacan también las voces de Charito y Carmen Castillo, de carácter imitativo. Hay contraste, además, entre el balance de la orquesta sola y la aparición de las cantantes, cuyas voces son cálidas, aunque con mucho vibrato. De Castillo ya hemos hablado y no es mucho lo que se puede decir de Charito: de origen latino, solo grabó estos temas. Por el timbre robusto, con presencia y profundidad, es posible que se haya dedicado al repertorio del bolero y la guaracha. Castillo y Charito poseen timbres vocales disímiles: Charito interpreta la primera voz con intervalos que parecen melódicos y amplios, con respecto a la voz de Castillo, quien funge como refuerzo armónico de la voz superior y destaca por su vibrato característico. En distintos momentos cada voz destaca sobre la otra a raíz de la seca articulación de las letras “c” y “p” en lengua castellana (gráfico 4).

El sonido de las voces de esta grabación es un ejemplo del equilibrio que podía alcanzarse en un dúo vocal: la voz gruesa y potente se combina con otra delgada, cuya mezcla en el fonograma otorga balance. Cantantes provenientes del canto lírico hicieron sus incursiones en la música popular, algunos/as de ellos/as con mucho éxito, y hubo intérpretes que realizaron de forma paralela ambos repertorios. Por ejemplo, la soprano Alma Gluch grabó canciones populares, y el tenor John McCormack grabó temas de música folklórica irlandesa. De este modo, coincidieron en un mismo espacio artistas de cabaret con cantantes del mundo del teatro y de las salas de concierto (Kenney 2003: 45-50). El artista de música académica veía en la música popular una fuente rápida de ingresos, bien como figura anónima, como fue el caso de Florence Wightman¹³; bien como protagonistas –es lo que sucede con Chacha Aguilar, cantante de Cugat.

¹³ Florence Wightman, arpista de la Filarmónica de Nueva York y la Orquesta Sinfónica de Boston, llegó a ser colega de Samuel Barber y Randall Thompson en el Instituto Curtis de Nueva York. Paradójicamente, fue la arpista de Xavier Cugat en las primeras grabaciones de este con la Victor en los años treinta.

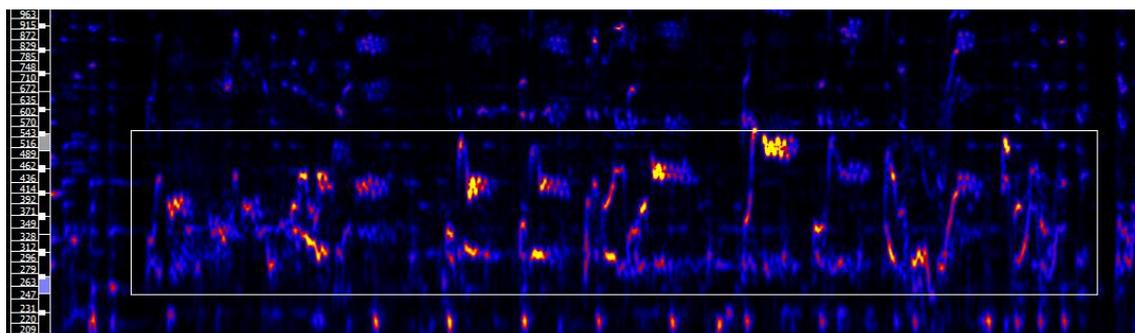


Gráfico 4: Espectrograma de “Como arrullo de palmas”. Dentro del recuadro hemos encerrado las voces de Chacha Aguilar (onda superior con constantes saltos) y Carmen Castillo (onda horizontal y continua). Nótese la potencia de las articulaciones de Aguilar que son resaltadas en amarillo y naranja en el gráfico.

“Cielito lindo” y “La paloma” (1938) fueron grabados a dúo con Chacha Aguilar y Carmen Castillo. 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, y llegó a actuar bajo la batuta de José Iturbi y Arturo Toscanini (Pareyón 2007: 30-31; Flores Villela 1990: 313). La sonoridad de la orquesta de Cugat en esta grabación es balanceada; el tratamiento de los medios en la cuerda y los agudos del piano crean un balance que se logra a través del registro medio de la marimba. En ambos temas la voz de Chacha Aguilar tiene una amplia tesitura que va desde el 233 hz (Bb3) hasta 523 hz (C5). El sonido vocal es robusto, con un estilo lírico y ligero; se adapta bien a la música popular y marca un precedente en las grabaciones de Cugat, donde el repertorio popular se asimila con facilidad. Chacha Aguilar terminó su carrera de manera intempestiva. Mientras realizaba una presentación de la ópera *Aída*, la cantante tuvo un accidente que le costó la pérdida de su pierna izquierda. Sobrevivió físicamente, pero su trayectoria se vio interrumpida, ya que su imagen era fundamental en la consolidación de su fama.

Hasta aquí, las intérpretes gozaban de popularidad en el ámbito de la radio, del disco y de las presentaciones en teatro. La imagen corporal era un elemento secundario para la consolidación de sus carreras. A nivel vocal, la principal diferencia que encontramos es en el volumen en cuanto elemento de contraste durante la performance. Las voces de Castillo, Bouvier-Norris, Chacha Aguilar y Charito, con presencia en todo el fonograma, están en primer plano y llenan el espacio de la grabación e incluso a veces la saturan. Con las figuras de Dorothy Miller, y como veremos con Dinah Shore, la voz continuará en el centro de la grabación, pero tendrá mayor balance junto al resto de los instrumentos.

Lo tropical se diluye

Leonard W. Joy, productor de la Victor, notó que en las últimas producciones de Cugat predominaba el repertorio latino, sin la participación de artistas estadounidenses. Es por eso que habría incentivado la grabación de cantantes y repertorios más conocidos. En “Flame” (1938) la producción está dirigida a un público conservador y lo tropical pasa a un segundo plano. La voz está a cargo de Celia Branz, contralto de origen ruso que tuvo buena recepción en el musical de Broadway *Earl Carrolls’ Vanities* (1925). Cuando comenzaron las transmisiones en vivo de cantantes en la radio, Celia Branz se proyectó con la comedia radial *Roxy and His Gang* en Nueva York (Dunning 1998: 586-590). ¿Cómo llega Branz a grabar con Cugat? Por motivos asociados a la producción musical:

se necesitaba una voz reconocida en el ambiente nacional¹⁴. Esto marcaba una diferencia entre Castillo, Aguilar y Bouvier-Norris frente a Miller y Branz: la audiencia reconocía en una primera audición el sonido vocal de la cantante.

La voz de Branz tiene un registro pequeño; su articulación de las consonantes es suave, lo que produce un sonido nasal con los armónicos. Celia Branz ofrece al consumidor una voz conocida y culturalmente cercana a los cánones establecidos. El balance de esta con el sonido general de la grabación es homogéneo. La producción mejora a partir de la frecuencia que capta el micrófono: la densidad en los armónicos medios no satura la grabación. Del mismo modo, se aprecia la profundidad de la voz frente a los instrumentos que en grabaciones anteriores se conseguía con timidez y algunas falencias. A partir de la voz, se percibe que las fuentes sonoras están estratificadas; además, se distinguen bien las diferencias tímbricas y, aunque aún es un sonido monoaural, se nota la búsqueda de lo estéreo en tanto espacio textural, algo que en la grabación de “Caminito” (1933) fue alcanzado solo de manera fortuita. Hacia mediados de 1938 hay una seguridad absoluta en los resultados que se desea obtener. El sonido de la voz y del conjunto instrumental tiene espacialidad hacia los lados, y esto se conseguía en la era de la grabación monoaural gracias a la experiencia de músicos y cantantes dentro del estudio de grabación.

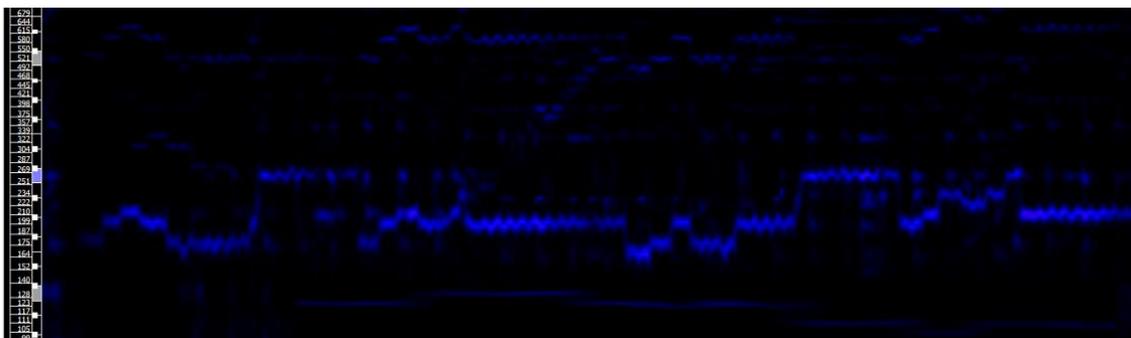


Gráfico 5: Espectrograma de la voz de Celia Branz en “Flame”. Nótese la continuidad del volumen en la uniformidad del color de la onda.

Una de las grandes voces durante la Segunda Guerra Mundial fue Dinah Shore (1916-1994). Proveniente de una familia rusa, trató infructuosamente de ser cantante de banda; realizó audiciones para Benny Goodman y Tommy Dorsey, pero fue rechazada. Shore logró entrar como cantante de planta a la Radio de la NBC, en donde conoció a Xavier Cugat, quien le dio la oportunidad de grabar “The Thrill of a New Romance” y “Havana for a Night” (1939) (Druxman 2015).

En la grabación, Shore está acoplada con el ensamble instrumental. Su voz es cálida y está en el centro de atención de todo el espacio textural (la cantante controlaba la emisión vocal de acuerdo al micrófono). Su voz se aleja del estilo impostado y lírico de Carmen Castillo o Chacha Aguilar; es una vocalidad para la radio, que expresa sus cualidades tímbricas desde un micrófono. El uso de la tesitura vocal de Shore en las grabaciones con Cugat tiene características particulares: en el registro medio y en los agudos es tímido con vibrato al finalizar las frases; el timbre es cálido y nasal, pero con profundidad –resultado de años de estudio de canto (gráfico 6)–. De todas las voces con las que había grabado Cugat hasta el momento, la voz de Shore era la más natural para el repertorio con micrófono. La pronunciación de la cantante es pulcra y se amalgama con la orquesta hasta lograr una comunión nunca antes vista. En este sentido, no hay un

¹⁴ Celia Branz solo grabó este tema con Cugat, manteniéndose exclusivamente como cantante de la radio.

enmascaramiento de la cantante norteamericana con el acompañamiento latino; el músico español no buscó ocultar lo latino a través del foxtrot. La cantante es una mujer americana, blanca, intérprete de grandes bandas y además capaz de cantar un tango o una rumba. La interpretación de la agrupación es compacta y homogénea. Shore se ajusta en *tempo* y estilo; está cómoda y su interpretación vocal es ligera.

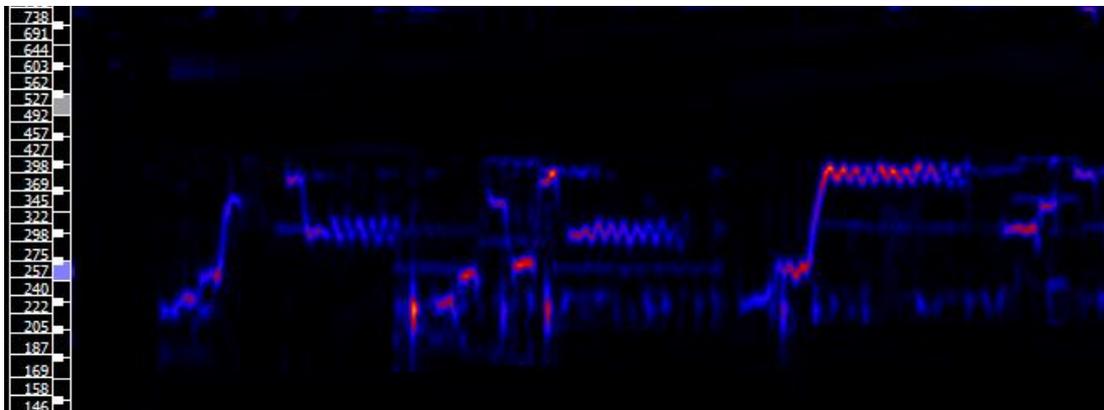


Gráfico 6: Espectrograma de la voz de Dinah Shore en “The Thrill of a New Romance”. Se puede apreciar la uniformidad del timbre a lo largo del fonograma en el predominio del grosor de la línea.

El cantante conecta con el lado emocional del oyente, y genera empatía entre la canción y el espectador. En el caso de la música tropical, los textos tienden a ser graciosos o entretenidos; en algunos temas estos funcionan como excusa para generar un sentido melódico y rítmico que afiance el significado de la música. La industria discográfica asimiló lo tropical como parte de su catálogo. Sin embargo, lo tropical lleva en la voz su color y su sello, rasgos inequívocos, que son esenciales en la configuración de todo un imaginario cultural.

Búsqueda de la alquimia vocal tropical

El 11 de febrero de 1940 Xavier Cugat y Alice Cornet se presentaron en la cadena de radio NBC de Chicago, y ocho días después grabaron “Love Live Love” y “At a Time Like This” (1940), dos foxtrots que se adecuaban a la voz de la cantante. Con esto, el director español se alejó brevemente del repertorio tropical. En un principio Dinah Shore grabaría los temas, pero en ese momento la cantante se había convertido, gracias a Cugat, en una estrella internacional –para cumplir el contrato con el sello discográfico se acudió a la participación de Alice Cornet y Loretta Clemens Tupper (Rust 1975: 375)–. Los arreglos de estas grabaciones tienen un acompañamiento suave, *tempo* moderado y pequeños solos instrumentales; las flautas tienen un tratamiento florido y el piano evoca la atmósfera de la habanera.

La voz de Cornet es cálida; explota su registro grave y medio con un vibrato algo pronunciado (gráfico 7). A nivel tímbrico, la voz se adecua al género. Desde la participación de esta cantante apreciamos cómo se generaba en los años treinta un repertorio discográfico. Antes de su consolidación como solista –al igual que en los casos de Frank Sinatra, Bing Crosby, Helen Forrest y la misma Dinah Shore–, el vocalista era uno más de la banda, que participaba como invitado o parte de la agrupación. Como estaba sucediendo en Cugat, esto permitía que el repertorio discográfico fuera amplio. La variedad estilística de los instrumentistas era fácil de solventar, pero no la parte vocal.

Los rasgos identitarios están en las palabras, en el acento y la entonación de la voz; el idioma, las inflexiones y el timbre son elementos representativos de una nacionalidad, un territorio, una cultura y una etnia (Araújo Duarte 1999: 104).

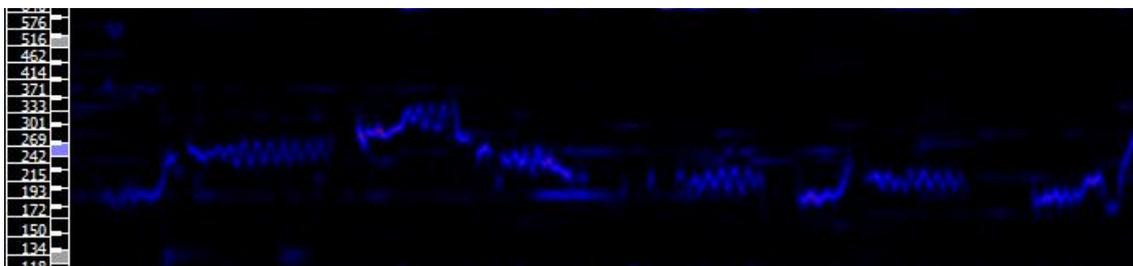


Gráfico 7: Espectrograma de la voz de Alice Corner en “At a Time Like This”.

Voces como las de Alice Corner, Bouvier-Norris y Clemens Tupper se distinguen culturalmente por un acercamiento tenue a lo tropical. En “Cat’s Serenade” quien grabó fue Loretta Clemens Tupper (1906-1990), pianista, cantante, actriz de radio y de vodevil en los años veinte, que tuvo roles destacados en el cine y en anuncios de publicidad (Dunning: 1998, 282-283). La voz de Loretta Tupper es parecida a Shore: grave, usa inflexiones parecidas, poco rubato con vibrato al final de la frase, expresión profunda y potencia adecuada a la microfónica. La presencia de Corner y Clemens y la elección de sus repertorios obedecieron a razones de mercado. Hay una búsqueda de homogeneidad vocal que apreciamos en las cualidades vocales. Cada intérprete tiene su personalidad, pero siempre en función de la referencia a Dinah Shore, quien se impuso en la audiencia. Fueron voces que a nivel estilístico demarcaron un mercado en el que lo tropical se refleja en la base rítmica y en algunos elementos tímbricos, como la trompeta con sordina o la marimba. Pese a ello, en las grabaciones posteriores se reafirma lo tropical desde la vocalidad, como sucede con la cantante bilingüe Lina Romay.

Hija de un diplomático mexicano residido en los Estados Unidos, María Elena “Lina” Romay (1919-2010) nació en Brooklyn, Nueva York. A pesar de ser estadounidense, Romay tenía profundas raíces latinas que acentuó a lo largo de su carrera artística. Se dio conocer en 1940 en el programa radial *Cugat Rumba Revue* que conducía el artista español en la NBC (Miret y Balagué 2009: 105-108; Green 1990: 129-132). En 1941 apareció el disco con los temas “Agua agua” y “Visit Panama” (1941); así fue como Romay entró a la discografía de Cugat. Además, participó en películas de la Metro Goldwyn Mayer, como *You Were Never Lovelier* (1942), *Stage Door Canteen* (1943), *Bathing Beauty* (1944) y *Week-End at the Waldorf* (1945).

En las grabaciones con Lina Romay la producción se acerca al sonido del foxtrot de los años veinte y principios del treinta: orquestación equilibrada y con el sello inconfundible de la variedad tímbrica que Cugat le otorgaba a la melodía. El músico español encontró en Romay a la cantante perfecta para comercializar lo tropical dentro de Estados Unidos: bilingüe, con timbre de voz para la rumba y la conga, interpretación de poco vibrato y potencia controlada frente al micrófono. Además, a nivel corporal era de movimientos gráciles, ligera al bailar como una rumbera al gusto de la sociedad norteamericana: delgada, de figura estilizada, rostro perfilado y, sobre todo, blanca¹⁵. Lina Romay era perfecta en la escena; pasaba por norteamericana o latina según se le exigiera, y hablaba inglés o español sin ningún acento. Esto último fue crucial en las producciones discográficas de Cugat con la cantante. El repertorio comenzó a crecer y la

¹⁵ Una cantante con estas particularidades no volvió a aparecer en Cugat hasta Abbe Lane en los años cincuenta.

misma cantante grababa corridos mexicanos, boleros y rumbas en español; baladas, foxtrots y temas de Hollywood en inglés. Usaba acento latino para algunos temas, voz y figura acorde al público norteamericano. La expresión y la energía de la intérprete fueron indispensables en la configuración de un imaginario en donde el cuerpo y la voz se conjugaban de manera armoniosa según el gusto del público.

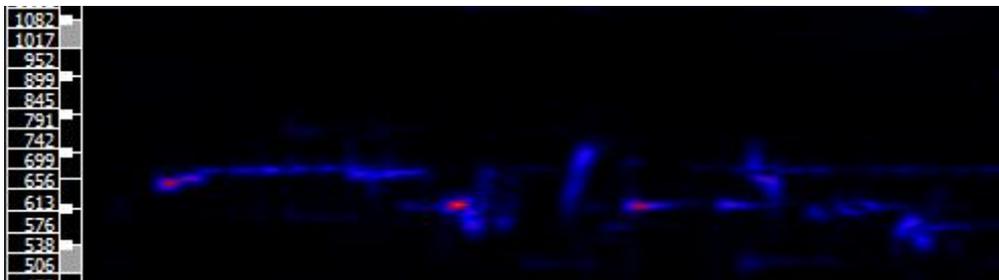


Gráfico 8: Espectrograma vocal de Lina Romay en “Agua agua”. El rasgo que destaca en Romay es la ausencia de vibrato, registro vocal medio y suave articulación de las consonantes, cualidades que la cantante explotó a través de su versatilidad estilística y su habilidad bilingüe.

Al final de la etapa de grabación con la RCA Victor, Cugat se había consolidado en el mercado norteamericano como una figura casi hegemónica de la música tropical. Había probado con diferentes cantantes en medio de los avatares de la tecnología de la época. El volumen que utilizaban Castillo, Aguilar y Charito cambia cuando se trata de Branz, Miller o Shore; mientras que en las primeras se destaca la potencia en el fonograma, en las segundas se amolda con equilibrio en la grabación; el control del volumen de la voz es también elemento de expresión cuando de lo tropical se trata.

Conclusiones

Xavier Cugat se consolida como exponente de lo tropical a través de la experimentación con voces latinas, europeas y norteamericanas. Durante el periodo con RCA Victor (1933-1940), grabó un total de 126 temas en 63 discos de 78 rpm y que estuvieron en el mercado hasta mediados de 1942. Entre 1933 y 1935 el sonido vocal de las grabaciones pasó de oscuro, tímido y con falencias técnicas, a ser robusto, con color y balance. Esto fue el resultado de la conjunción, dentro del estudio de grabación, de la orquesta, las cantantes y la tecnología. Consecuentemente, en 1936 se homogenizó el repertorio y comenzó la búsqueda de un sonido vocal que fuese comercial. Cugat entendió que las cantantes eran el centro emocional de sus grabaciones, así que a partir de ellas reelaboró lo tropical para acercarlas a la audiencia.

La voz jugó en la música tropical un papel fundamental en la construcción de los estereotipos. Cugat hacía esta música en lengua castellana o en un inglés con elementos y modismos de origen afrolatino que, gradualmente, eliminó de las versiones con cantantes femeninas. Cugat buscaba una voz que fuese familiar a los oídos americanos y latinos, una cantante nativa en la que confluyeran color, timbre y dicción, dirigidos a una audiencia internacional. Es así como el cantante como producto mediático se construye en el estudio de grabación.

La consolidación de una intérprete, referente de lo tropical en el imaginario cultural, pasó por varias cantantes. Carmen Castillo era referencia en el bolero y el tango, pero el timbre de su voz no se asimiló al repertorio de rumbas y baladas. La participación de Yolanda Norris y Celia Branz funcionó cuando el repertorio de tangos era cantado en francés. Con Dorothy Miller y Loretta Clemens la fórmula de un sonido cálido y acorde

a la microfonía funcionó; pese a ello, las cantantes no continuaron en el ámbito discográfico. Charito y Chacha Aguilar reunían los requisitos tímbricos, pero la primera desapareció por razones que desconocemos y la segunda sufrió una lamentable tragedia. Alice Cornet y Loretta Clemens fueron cantantes emergentes que podían cumplir con la pauta de grabación discográfica. Cugat intentó por primera vez explorar un repertorio entre lo latino y lo americano con Dinah Shore y lo consiguió con algo de éxito, pero el español de Shore no era fluido e imposibilitó que temas latinos se incorporaran en las grabaciones de esta cantante. Además, el oyente común asoció la voz de Shore con la balada y el foxtrot. La presencia vocal –y corporal– de Lina Romay dio relevancia a la estética tropical de las grabaciones de Cugat. Romay cantaba por igual un corrido mexicano, una balada de Broadway, una rumba o un foxtrot, lo cual generaba un amplio espectro de mercado minimizando costos, por lo que se usaba una misma cantante para varias audiencias.

Hemos expuesto el caso de las intérpretes que fueron producto de la industria cultural y discográfica de la época. Todas se desarrollan durante el auge de la tecnología de la grabación y la consolidación de estilos vocales a emular. Es la época de fortalecimiento de Xavier Cugat como figura de lo tropical en el mercado internacional, y durante la cual estableció un repertorio sustentado en la voz –femenina, como hemos visto en este estudio– y en la que estableció un estilo que se perpetúa incluso en las prácticas musicales actuales. Tecnología, fenotipo y entretenimiento coinciden en la construcción del estereotipo tropical.

Bibliografía

- Adinolfi, Francesco. 2008. *Mondo Exotica: Sounds, Visions, Obsessions of the Cocktail Generation*. Durham: Duke University Press.
- Aparicio, Frances R. y Susana Chávez-Silverman. 1997. *Tropicalizations: Transcultural Representations of Latinidad*. Dartmouth College: University Press of New England.
- Aráujo, Heloisa de. 1999. *Os Cantos da Voz entre o ruído o silêncio*. São Paulo: Annablume.
- Baggelaar, Kristin. 2006. *The Copacabana*. Charleston: Arcadia.
- Barthes, Roland. 1983. *El grano de voz*. México: Siglo XXI.
- . 2015. *El placer del texto y Lección inaugural*. México: Siglo XXI.
- Boggs, Vernon W. 1987. “Salsa: funciones latentes de la esclavitud y el racismo”, en *Huellas, revista de la universidad del norte* 21: 53-58.
- Bottaro, Francisco. 1995. “Música popular y clases sociales: el caso venezolano: años 40”, en *Caravelle, Les cultures populaires en Amérique Latine* (65): 159-170.
- Block, Maxine y Mary Trow. 1942. *Current Biography: Who's New and Why, 1942*. Hollywood: Wilson.
- Cañardo, Marina. 2017. *Fábricas de músicas. Comienzos de la industria discográfica en la Argentina (1919-1930)*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.
- Citron, Marcia J. 1994. *Gender and the Musical Canon*. Oxford University Press.
- Cugat, Xavier. 1948. *Rhumba is my Life*. New York: Didier.
- Di Cione, Lisa. 2013. “Objetos técnicos / Objetos estéticos. Grabaciones de música y modos de representación fonográfica”, en *Actas del III Congreso Internacional de Artes en Cruce*: 376-389.
- Dunning, John. 1998. *On the Air: The Encyclopedia of Old-Time Radio*. New York: Oxford University.
- Druxman, Michael B. 2015. *Miss Dinah Shore: A Biography*. Albany: Bear Manor.

- Estival, Jean-Pierre. 1996. "Nouveaux enjeux: Ou continuité historique? La rumba, un exemple afrocubain". *Cahiers de musiques traditionnelles* 9: 201-223.
- Frith, Simon y Simon Zagorski-Thomas. 2012. *The Art of Record Production: An Introductory Reader for a New Academic Field*. Farnham: Ashgate.
- Flores Villela, Carlos Arturo. 1990. *México, la cultura, el arte y la vida cotidiana* (2), México: CIIM.
- Gibson, David. 2005. *The Art of Mixing: A Visual Guide to Recording, Engineering, and Production*. Boston: Thomson.
- González Calderón, Diana Elisa. 2014. "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.
- González, Juan Pablo. 2010. "Música popular urbana en la América Latina del siglo XX". En: *A tres bandas: mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*. Madrid: Akal, 205-217.
- Green, Stanley. 1990. *Hollywood Musicals Year by Year*. Milwaukee: Hal Leonard.
- Hutchinson, Sydney. 2004. "Mambo on 2: the birth of a New Form of Dance in New York City". *Centro Journal* (16) 2: 108-137.
- . 2009. "Latin American Dance in Transnational Contexts". *Journal of American Folklore* 122: 378-390.
- Jasen, David A. 2003. *Tin Pan Alley: An Encyclopedia of the Golden Age of American Song*. Nueva York: Routledge.
- Juan de Dios, Marco Antonio. 2016. "La figura del productor musical en España. Propuestas metodológicas para un análisis musicológico". Tesis doctoral. Universidad de Oviedo.
- Kenney, William Howland. 2003. *Recorded Music in American Life: The Phonograph and Popular Memory, 1890-1945*. Oxford University Press.
- Kress, Gunther y Van Leeuwen, Theo. 2001. *Multimodal Discourse. The Modes and Media of Contemporary Communication*. Londres: Arnold.
- Leech-Wilkinson, David. 2009. *The changing sound of music: Approaches to studying recorded musical performances*. London: CHARM.
- Malcomson, Hattie. 2011. "The 'routes' and 'roots' of 'danzon': a critique of the history of a genre", en *Popular Music* (30) 2: 263-278.
- McClary, Susan. 1991. *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*. University of Minnesota Press.
- Mendible, Myra. 2007. *From Bananas to Buttocks. The Latin Body in Popular, Film and Culture*. Austin: University of Texas Press.
- Miret, Rafael y Carlos Balagué. 2009. *Películas claves del cine musical*. Barcelona: Robinbook.
- Moore, Allan. 2003. *Analysing Popular Music*. Cambridge University Press.
- . 2012. *Song Means: Analyzing and Interpreting Recorded Popular Song*. New York: Ashgate.
- Negus, Keith. 2005. *Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales*. Barcelona: Paidós.
- Nelson, William Javier. 1987. "Their Loss - Our Gain: The Gift of Latin Music in the United States". *Afro-Hispanic Review* (6) 2: 19-24.
- Pacini Hernández, Deborah. 2010. *Oye como va! Hybridity and Identity in Latino Popular Music*. Philadelphia: Temple University Press.
- Pareyón, Gabriel. 2007. *Diccionario Enciclopédico de Música en México*. (1) Guadalajara: Universidad Panamericana.

- Peña Ovalle, Priscilla. 2011. *Dance and the Hollywood Latina. Race, Sex, and Stardom*. New Brunswick: Rutgers University Press.
- Pérez Firmat, Gustavo. 2008. "Latunes. An Introduction", en *Latin American Research Review*. (43) 2: 180-203.
- Pérez Valero, Luis. 2018. *El discurso tropical. Producción musical e industrias culturales*. Guayaquil: UArtes.
- . 2020. "Musicología popular. Encuentro entre la grabación y la academia". *Revista de música Síneris*. N° 34. (1-37).
- Quintero Rivera, Ángel G. 2005. *¡Salsa, sabor y control! Sociología de la música tropical*. México: Siglo XXI.
- . 2007. "Migration, Ethnicity, and Interactions between the United States and Hispanic Caribbean Popular Culture", en *Latin American Perspectives* (34) 1: 83-93.
- Ramos, Pilar. 2010. "Luces y sombras en los estudios sobre las mujeres y la música", en *Revista Musical Chilena*. (64) 213: 7-25.
- . 2013. "Una historia particular de la música: la contribución de las mujeres", en *Revista Brocar: Cuadernos de investigación histórica*. Universidad de la Rioja 37: 207-224.
- Roberts, John Storm. 1979. *The Latin Tinge: The Impact of Latin American Music on the United States*. Oxford University Press.
- Rust, Brian. 1975. *The American Dance Band Discography, 1917-1942* (1), New York: Arlington House.
- Santamaría-Delgado, Carolina. 2009. "Estado del arte de los inicios de la historiografía de la música popular en Colombia", en *Memoria y sociedad*. (13) 26: 87-103.
- Sans, Juan Francisco. 2011. "Musicología popular, juicios de valor y nuevos paradigmas del conocimiento", en *Música popular y juicios de valor: una reflexión desde América Latina*. Juan Francisco Sans y Rubén López-Cano (Coords.), Caracas: Celarg, 165-193.
- Shaw, Lisa. 2017. "Carmen Miranda's Voice in Hollywood", en *Locating the Voice in Film: Critical Approches and Global Practices*. Tom Whittaker y Sarah Wright (Eds.), Nueva York: Oxford University Press, 173-190.
- Tarasti, Eero. 2020. *Existential Semiotics*. Indiana University Press.
- Waxer, Lise. 1994. "Cugat, Xavier", en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2008: 1002.
- . 1994. "Of Mambo Kings and Songs of Love: Dance Music in Havana and New York from the 1930s to the 1950s". *Revista de Música Latinoamericana* (15) 2: 139-176.

Discografía

- Don Azpiazzú and His Havana Casino Orchestra. *The Peanut Vendor (El manisero) - True And Sincere [sic.] Love (Amor Sincero)*, 78 rpm, Victor 22483, (1930).
- Loretta Clemens y Jack Clemens. *Way at West - The Lady is Tramp*, 78 rpm, Victor, 25574, (1937).
- Xavier Cugat and His Waldorf-Astoria Orchestra. *Agua agua - Visit Panama*, 78 rpm, Victor, 27259, (1941).
- . *Almendra - Cat's Serenade*, 78 rpm, Victor, 26752, (1940).
- . *Caminito - Dusk*, 78 rpm, Victor 24387, (1933).
- . *Cielito lindo - La paloma*, 78 rpm, Victor 25826, (1938).
- . *Cugat Cavalcade*, 33^{1/3} rpm, Columbia, CL 1094, (1958).

- . *Cugat's Golden Goddies*, 33^{1/3} rpm, Mercury, MG 20798, (1963).
- . *Inspiration - La cumparsita*, 78 rpm, Columbia, 37395, (1945).
- . *La bomba - Mi sombrero*, 78 rpm, Victor 25389, (1936).
- . *La cumparsita - JungleDrums*, 78 rpm, Victor 26299, (1939).
- . *Latin for Lovers*, 33^{1/3} rpm, (RCA Camdem CAL 516, (1959).
- . *Love Live Love - At a Time Like This*, 78 rpm, Victor, 26544, (1940).
- . *Love, What Are You Doing to my Heart - Canción de cuna*, 78 rpm, Victor 25048, (1934).
- . *Mambo with Cugat*, 33^{1/3} rpm, Columbia, B 1586, (1952).
- . *Margarita - Flame*, 78 rpm, Victor 26008, (1938).
- . *Medias de seda - Como arrullo de palmas*, 78 rpm, Victor 25597, (1937).
- . *My Shawl - Silencio*, 78 rpm, Victor 24508, (1933).
- . *The Coconut Pudding Vendor - Le tango du reve*, 78 rpm, Victor 25071, (1935).
- . *The Thrill of a New Romance - Havana for a Night*, 78 rpm, Victor 26299, (1939).
- . *Viva Cugat!* 33^{1/3} rpm, Mercury, PPS 2003, (1961).
- . *Latin for Lovers*, 33^{1/3} rpm, (RCA Camdem CAL 516, (1959).

Audiovisuales

A Date with Jude. 1948. Richard Thorpe. Estados Unidos: Metro-Goldwyn-Mayer. Video digital, 113 min.

Fondos discográficos

Biblioteca Nacional de España

Biblioteca Digital Hispánica, fondo de grabaciones

<http://www.bne.es/es/Colecciones/GrabacionesSonoras/>

Discography of American Historical Recordings

<https://adp.library.ucsb.edu/>

Internet Archive

<https://www.archive.org>

New York Public Library

<https://www.nypl.org/books-music-movies>