

LUIS PÉREZ VALERO

El discurso

PRODUCCIÓN
MUSICAL E
INDUSTRIAS
CULTURALES

tropical

Artes
EDICIONES
ENSAYO



the 1990s, the number of people in the UK who are aged 65 and over has increased from 10.5 million to 12.5 million, and the number of people aged 75 and over has increased from 4.5 million to 6.5 million (Office for National Statistics 2000). The number of people aged 65 and over is projected to increase to 15.5 million by 2020, and the number of people aged 75 and over to 8.5 million (Office for National Statistics 2000).

There is a growing awareness of the need to develop strategies to meet the needs of older people, and to ensure that they are able to live independently and actively in the community. This has led to a number of initiatives, including the development of age-friendly communities, and the establishment of age-friendly networks. These initiatives aim to create environments that are safe, accessible, and supportive for older people, and to provide them with the resources and services they need to live well in old age. This paper discusses the challenges of ageing in the community, and the role of age-friendly communities in addressing these challenges.

The first challenge of ageing in the community is the need to ensure that older people are able to live independently and actively in the community. This requires a range of services and resources, including housing, transport, and social services. Age-friendly communities aim to create environments that are safe, accessible, and supportive for older people, and to provide them with the resources and services they need to live well in old age. This paper discusses the challenges of ageing in the community, and the role of age-friendly communities in addressing these challenges.

The second challenge of ageing in the community is the need to ensure that older people are able to participate in social and community activities. This requires a range of services and resources, including social clubs, day centres, and community centres. Age-friendly communities aim to create environments that are safe, accessible, and supportive for older people, and to provide them with the resources and services they need to live well in old age. This paper discusses the challenges of ageing in the community, and the role of age-friendly communities in addressing these challenges.

The third challenge of ageing in the community is the need to ensure that older people are able to access the services and resources they need to live well in old age. This requires a range of services and resources, including health services, social services, and community services. Age-friendly communities aim to create environments that are safe, accessible, and supportive for older people, and to provide them with the resources and services they need to live well in old age. This paper discusses the challenges of ageing in the community, and the role of age-friendly communities in addressing these challenges.

The fourth challenge of ageing in the community is the need to ensure that older people are able to live in safe and secure environments. This requires a range of services and resources, including housing, transport, and social services. Age-friendly communities aim to create environments that are safe, accessible, and supportive for older people, and to provide them with the resources and services they need to live well in old age. This paper discusses the challenges of ageing in the community, and the role of age-friendly communities in addressing these challenges.

The fifth challenge of ageing in the community is the need to ensure that older people are able to live in environments that are safe, accessible, and supportive for older people. This requires a range of services and resources, including housing, transport, and social services. Age-friendly communities aim to create environments that are safe, accessible, and supportive for older people, and to provide them with the resources and services they need to live well in old age. This paper discusses the challenges of ageing in the community, and the role of age-friendly communities in addressing these challenges.



El discurso tropical:

PRODUCCIÓN MUSICAL
E INDUSTRIAS CULTURALES

Luis Pérez Valero

Artes
EDICIONES



UNIVERSIDAD DE LAS ARTES

Rector: Ramiro Noriega
Vicerrector de Investigación y Posgrado: Raúl Vallejo
Vicerrector Académico: María Paulina Soto
Vicerrector de Relaciones Internacionales
y Vínculo con la comunidad: Andrey Astaiza
Director de la Escuela de Artes Sonoras: Andrey Astaiza

*El discurso tropical:
producción musical e industrias culturales*
Primera Edición

D.R. © Universidad de las Artes 2018
D.R. © Luis Pérez Valero 2018

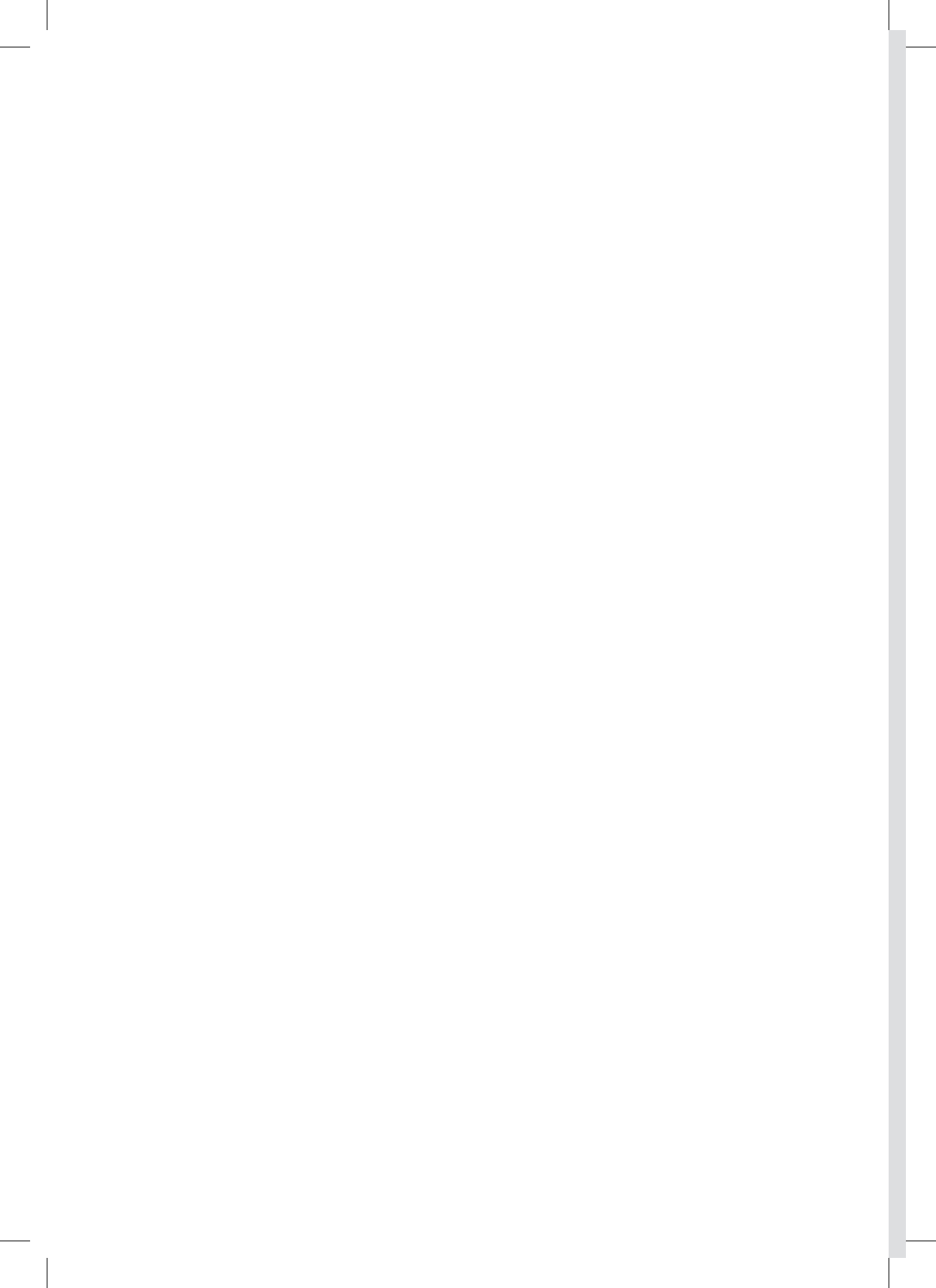
UARTES EDICIONES

Director Editorial: Fernando Montenegro
Diseño, y maquetación: José Ignacio Quintana
Diseño de portada: María Mercedes Salgado

ISBN 978-9942-977-18-2
Universidad de las Artes
Malecón Simón Bolívar y Francisco Aguirre
Guayaquil, Ecuador
www.uartes.edu.ec

Índice

INTRODUCCIÓN	9
I PARTE	
Redefiniendo conceptos y deconstruyendo territorios	17
II PARTE	
Los procesos de producción musical y la industria del disco	67
III PARTE	
Apuntes y retrospectiva de una construcción de la figura de la mujer en la música tropical	123
APUNTES FINALES	165
Bibliografía	171



Introducción

Adorno y Horkheimer desarrollaron el concepto de lo que entenderíamos por ‘industria cultural’.¹ El término involucra la relación análoga con la industria en su sentido económico, político y tecnológico: producción, manufactura a gran escala, indagación de mercados, vender el producto a un consumidor final, crecimiento y multiplicación del capital, plusvalía en el término económico generado a través de bienes y servicios de carácter cultural. La industria cultural deviene en la cultura de masas, esto es, estandarización y juegos de mercado de un producto homogéneo que se consume a gran escala. La industria cultural explora el gusto del consumidor, ofreciéndole lo que quiere y lo que no desea —pero que eventualmente deseará— también. La concepción de la industria cultural se enmarca en la postguerra, precisamente en países que liberaron la contienda bélica y cuya economía sería incentivada a través de tratados de comercio o planes de reconstrucción como el Plan Marshall. Pese a ello, ya la industria cultural venía generándose como una serie de piezas que conformarán el engranaje industrial de la cultura, explotando los aspectos concernientes a la creatividad, a la habilidad intelectual, a la generación de capital desde la mercancía fetiche producida a gran escala.

La postura de la Escuela de Frankfurt direcciona la visión de que las industrias culturales homogenizan el contenido estético de las manifestaciones artísticas de carácter cultural. La verdad es que las relaciones y propuestas son variadas y se verán insertas en determinados discursos precisamente al dirigirse a un mercado determinado o que parta de un modelo de producción dado. Los contenidos y medios discursivos son distintos y dependerán de «las diferencias significativas de forma, contenido, producción y consumo y mediación social».² El aporte de Negus es significativo. Su concepto de industria cultural abarca a todos los tipos de industria pues, como lo explica el autor, cada producto industrial es hecho en el marco referencial de una cultura, y cada uno de ellos tendrá una carga social y un significado cultural y simbólico distinto.³

Desde la aparición del disco, la música que era apta para ser grabada era aquella que poseía un tiempo de duración acorde con el formato discográfico. Al aparecer la producción musical como fenómeno industrial, fue menester

1 Cfr. Theodor Adorno y Max Horkheimer, *Dialéctica de la Ilustración* (Madrid: Cátedra, 2009).

2 En inglés en el original: «significant differences of form, content, production, consumption and social mediation». Keith Negus, *Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales* (Barcelona: Paidós, 2005).

3 *Ibid.*, 23.

que se diseñara el esquema de elaboración de la composición musical. La combinación de los sonidos, el texto y la imagen consiguen desarrollarse y mostrarse de una manera muy particular en la música popular debido al soporte discográfico. Hay un claro impacto en los circuitos de difusión de estas músicas y que se presentan de una manera muy particular en esos espacios. Los sellos discográficos en los primeros años se conformaron en un conglomerado industrial capaz de generar, delimitar y controlar el mercado. En este sentido, las compañías discográficas van delimitando los territorios del género, clase social, etnicidad, lenguaje y hasta aspectos políticos en función de delimitar un mercado, en función de generar un producto que sea rentable. En este sentido, el disco como formato industrial de cultura se dirige a la sociedad en momentos políticos, sociales y económicos muy determinados, se establecen fronteras cuyo principal criterio en un primer momento generará divisiones a nivel cultural producto de la industrialización y comercialización de la música. Es indudable entonces la presencia de los sellos discográficos como generadores y controladores del proceso artístico y cultural de la música. Hay un mercado creado y generado en el ámbito industrial; los artistas y el público están sumergidos en una dinámica que ha sido controlada y diseñada desde los primeros años del proceso de industrialización del disco. Los grandes sellos discográficos han ido construyendo su amplio catálogo con mucho tacto y delicadeza de mercado. Cada texto, cada tema y cada cantante suele ser elegido bajo el criterio de poder convertirse en un éxito en ventas. Como toda industria, posee sus propios indicadores de calidad que ayudarán no sólo a que el producto—disco, el producto—canción sea rentable, sino que a partir de un modelo o canon determinado se puedan elaborar otros discos de similar factura. Expresa Negus que los géneros de la música popular que son exitosos lo son porque los productores han hallado una fórmula en la que se integran los aspectos musicales de manufactura e industrialización —producción musical, disco— y su recepción desde el significado de las prácticas sociales y culturales de la música. Es por ello que resulta tan difícil predecir el éxito o fracaso de un género musical. Los sellos musicales no se sustentan en la calidad musical en sí, sino por el contrario, por el impacto y recepción que tiene un género en la sociedad. La música popular se establece y se convierte en un elemento más de la sociedad, es un constructo y a la vez una categoría social, se llena de una gran cantidad de aspectos emocionales cuyo génesis encontramos en el disco.

El disco está ligado directamente a la música popular, es gracias al nuevo soporte de audio que podemos rastrear los patrones rítmicos, estéticos, y decisiones estéticas del repertorio popular. Lo anterior no sólo se vincula y enlaza entre sí, sino que además generará una relación identitaria a nivel generacional. Dentro de la industria musical, la música tropical se ha configurado como un género capaz de hibridarse, mimetizarse y transformarse permitiendo una longeva y casi ininterrumpida existencia. Lo tropical se ha convertido en referencia cultural del migrante latinoamericano en Europa, Oceanía y Norteamérica, y en música coti-

diana del quehacer diario en América Latina. Igualmente son amplios y variados los campos y disciplinas desde los cuales se observa la música tropical, como la sociología, la política, lo estético, lo cultural e inclusive lo musical. Lo tropical es referente de los espacios geográficos del Caribe, pero su mezcla de elementos africanos e hispanos lo convierte en un coctel explosivo para la generación y regeneración en distintos estilos: salsa, rumba, salsa choke, bachata, danzón; son algunas de las variantes que podemos mencionar y que son explotadas por los grandes sellos disqueros. Es imposible escapar a una definición geográfica de lo tropical, entendida como el espacio que se encierra entre los distintos trópicos –Cáncer y Capricornio— y que, por ello, coinciden condiciones climáticas similares, animales ‘exóticos’, paisajes exuberantes y sobre todo: un mundo feliz.

Negus establece que la música tropical se perfila como categoría en el ámbito discográfico entre los años cuarenta y cincuenta, siendo mezclada con música de otras regiones como México, Cuba, Panamá y Colombia.⁴ Pese a ello, consideramos más acertada la apreciación de Roberts de que la música tropical es la confluencia de géneros de México, Brasil, Argentina y Cuba, bajo el ritmo de la rumba y la conga.⁵ Consideramos además que, si bien los años cuarenta y cincuenta son un periodo importante a nivel de la venta discográfica de la música tropical, ya en los años treinta se venía desarrollando el discurso de lo exótico a través de las rumbas de Enric Madriguera y Don Azpiazu, seguido inmediatamente por el trabajo de Xavier Cugat. Estados Unidos y específicamente Nueva York, concentrará toda la hegemonía de la producción musical de la música tropical. Al respecto, Negus dice lo siguiente:

Históricamente, desde principios del siglo XX, gran parte de la música de América Latina que se vendió en los Estados Unidos viene de las ‘grabaciones de campo’ producidas en México, América del Sur, América Central y el Caribe. Aunque a veces ‘reexportado’ a estas regiones, más a menudo se vendía como música ‘étnica’ en los Estados Unidos. Además, muchos sonidos ahora reconocidos y etiquetados como ‘clásicos’ tropicales fueron grabados durante las décadas de 1940 y 1950 en Cuba o por músicos cubanos en México, y vendidos como ‘música cubana’, una categoría que las compañías discográficas dejaron de usar (negando muchas raíces) después de las revoluciones de 1959 y el bloqueo económico de Cuba por los Estados Unidos.⁶

4 Negus, *Los géneros musicales...*, p. 134.

5 Roberts, *The Latin Tinge*, p. 34.

6 Original en inglés: «Historically, since early in the twentieth century, mucho of the music from Latin America that has been sold in the United States has derived from ‘field recordings’ produced in Mexico, South and Central America and the Caribbean. Although, sometimes ‘re—exported’ back to these regions, it was more often sold as ‘ethnic’ music in the USA. In addition, many sounds now recognized and labeled as tropical ‘classics’ were recorded during the 1940s and 1950s in Cuba o by Cuban musicians in Mexico, and sold as ‘Cuban music’, a category that record companies ceased using (denying many of salsa’s roots) following the 1959 Revolutions and the economic blockade of Cuba by the United States». En Negus, *Los géneros musicales...*, pp. 135—136.

Discurso multimodal

La cultura de masas ha pasado de ser un espacio de referencia de lo banal, de ejemplo de consumo de productos de ínfima categoría o nivel intelectual, a tener un lugar especial dentro de los estudios de índole académicos. Teóricos como Eco han abierto la posibilidad de comprender el fenómeno de la cultura de masas a través de la semiótica⁷ otros como Lyotard han justificado la preeminencia de estas prácticas culturales motivadas a los tiempos postmodernos que nos han tocado vivir.⁸ Queda claro que las disciplinas tradicionales manejadas desde el concepto de la modernidad se presentaban desde una alta y sofisticada especialización en la cual influían las intrínsecas reglas de juego de cada disciplina, cada área tenía su propios códigos, lenguajes y sistemas de legitimación que abrían grandes zanjás de comunicación entre unos y otros; a esta situación de grandes brechas que parecían insalvables se le conoce como monomodalidad.⁹

Los procesos de comunicación musical pasan por diversos individuos que ejercen un papel de intermediación, el mismo puede ser vital para que un 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 a 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».¹⁰

Sin embargo, las sociedades, independientemente de sus modos de producción, están en constante transformación. En el siglo XX se produce una transformación importante en la manera en que la música se va a consumir. La aparición de la radio y del disco como medio de entretenimiento masivo, abre espacios en los cuales las distintas músicas comienzan a confluír, el ritual del concierto sinfónico o de la ópera romántica comienza a subsistir con géneros como el foxtrot, el charleston junto a las radio novelas, concursos de talentos junto a músicas de producción foráneas o exóticas. En otras palabras, la separación de la alta cultura con respecto a la cultura de masas comienza un acercamiento mutuo, ambas deben convivir en los mismos espacios en la ciudad, la radio, el cine o la televisión.

Los distintos soportes tecnológicos son modos que funcionan como catalizadores de significantes, son esenciales en el engranaje y difusión de los signos.

7 Cf. Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados*, (Barcelona: Tusquets, 2013).

8 Cf. Amparo Vega, «Perspectivas de la estética y la política en J. F. Lyotard», *Revista de estudios sociales* (Bogotá: Universidad de los Andes, 2010), pp. 26—40).

9 Cf. Gunther Kress y Theo Van Leeuwen, *Multimodal discourse. The modes and media of contemporary communication* (Londres: Arnold, 2001)

10 Juan Francisco Sans, «El diálogo 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).

De acuerdo a esto, podemos concebir a la sociedad como el espacio habitual de relaciones humanas que se perfila de acuerdo a un esqueleto cuyas coyunturas se unen entre sí por medio de relaciones de poder, las cuales se revisten en distintas prácticas culturales y sociales. Este orden ofrece una sensación de presunta calma o estabilidad, dependiendo desde luego, de los distintos periodos históricos, acontecimientos sociales y su impacto en las formas de representación.

Kress y van Leeuwen señalan que los discursos se elaboran porque hay un interés de alguien por emitir un mensaje, el cual debe insertarse como un ‘estímulo discreto’;¹¹ además, existe un receptor que interpreta, distingue, decodifica y asimila su contenido. Lo interesante de la propuesta multimodal es que quien interpreta puede también generar 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 van integrando y relacionándose con los individuos, su propensión y tendencia a concebirse dentro del mundo, su propia representación y contexto.

El discurso multimodal aparece como una teoría capaz de ayudarnos a estudiar, exponer y analizar a nivel cultural el cómo ciertas imágenes, músicas y códigos operan en la cotidianidad y sobre el consumidor. En el trabajo de Kress y Van Leeuwen se habla del cine y de los periódicos como ‘textos multimodales’, en cuya organización interna estaban jerarquizados y todo el engranaje de producción es revisado 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, el cual se ve reflejado en un soporte o, para usar el término correcto de los discursos multimodales, en un ‘marco’¹² que podemos separar para comprender su funcionamiento: contenidos por separado, significación de los mismos en contextos determinados. Sobre la implicación de los estudios multimodales en la música, Sans señala que «lo más importante de esta teoría es 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».¹³

La teoría alrededor del discurso multimodal es acorde al objeto de estudio del presente trabajo: un corpus discográfico. El discurso multimodal

11 En inglés *prompt*.

12 El término ‘enmarcar’ hace referencias 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 Gunther Kress y Theo van Leeuwen, *Reading Images: The Grammar of Visual Design* (Routledge: Psychology Press, 1996).

13 Sans, «El diálogo entre el compositor y el público en la música de conciertos», 94.

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 es la visión del mensaje como articulación doble de significado—significante. Desde la perspectiva de los discursos multimodales nos hallamos frente a múltiples significaciones, variedad de articulaciones que nos permiten describir y analizar los diferentes modos de producción y medios de distribución y consumo. Podemos partir, para ello, a través de cuatro aspectos que nos permiten acercarnos al estudio de la producción musical en el caso de Xavier Cugat, los mismos son el discurso, el diseño la producción y la distribución.¹⁴

La teoría multimodal permite focalizar el discurso de distintas maneras. Por ejemplo, se puede abordar el discurso de lo tropical desde la perspectiva de la migración, preguntarse por cómo el contingente humano que llega a Nueva York a principios del siglo XX se ve afectado e influye en las prácticas recreativas de la sociedad de entonces; igualmente, se pueden elaborar las distintas maneras en que la música tropical 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 lo tropical no desdenaría las posibles implicaciones políticas y económicas que este estilo musical pudo haber tenido en la época. El discurso no se ciñe a un diseño, modo, género o contexto, pese a ello es indispensable abordarlos 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».¹⁵

De acuerdo a 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».¹⁶ 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, habían permanecido relegados —por no decir invisibilizados— de los estudios académicos. Quizás por esa precisa ‘aura’ de materialidad, de trabajo corporativo, 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 —o no— que se codifican en la sociedad, y lo que a nuestro juicio es más importante, la producción de estos bienes es realizada por personas que conocen el oficio y saben cómo hacer llegar el mensaje.

¹⁴ Cfr. Kress y van Leeuwen, *Multimodal Discourse*. 84.

¹⁵ Sans, «El diálogo entre el compositor y el público en la música de conciertos», 91.

¹⁶ Sans, «El diálogo entre el compositor y el público en la música de conciertos», 93.

Una vez definido el discurso, elaborado el diseño y materializado el concepto, es fundamental comprender cómo éste 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.¹⁷ La distribución puede ser entendida y abordada como todos los engranajes necesarios que cohabitan y se interrelacionan para la elaboración final del discurso. En la distribución, que durante un tiempo pretendió no verse como relacionado con la semiótica, también pueden añadirse significados y nuevas interpretaciones que ayudan a modificar el discurso. Tomemos como ejemplo la música tropical: un productor de escena o de una compañía discográfica encarga un tema a un compositor, este tema posteriormente pasa por el tamiz de varios arreglistas y orquestadores, dependiendo del mercado al que se pretenda abordar. Una vez que los arreglos están entregados a la orquesta y ensayados, se procede a la grabación en la cual interviene un número importante de elementos para su elaboración: técnicos de sonido, ingeniero de audio y 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, la televisión o los espectáculos de Broadway o vodevil.

Dentro del ámbito de la musicología tradicional pasaban inadvertidos, pero al ser abordados junto con la musicología popular se puede apreciar una elaboración sistemática y continua que vale la pena afrontar. El resultado de un análisis del discurso multimodal nos puede brindar herramientas en dos aspectos esenciales para nuestro trabajo: determinar la procedencia y develar la significación potencial. La procedencia aplica de dónde viene el discurso, qué, o quienes lo articulan, cómo se disemina y qué alcances tiene.¹⁸ En el caso de la música tropical hay un largo discurso —largo en tiempo, cantidad y producciones— que nos lleva a plantearnos hipótesis del surgimiento de la misma que van desde 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 nos indica que hay un significado de aquello que se ha producido y que dependerá del nivel educativo, social y contextual de los individuos, de las potencialidades de su práctica del razonar cotidiano para develar estos significados.

17 Cfr. Monika Bednarek, «Corpus Linguistics and Systemic Functional Linguistics: Interpersonal Meaning. Identity and Bonding in Popular Culture», *New Discourse Language. Functional Perspectives on Multimodality, Identity, and Affiliation* (Monika Bednarek & J.R. Martin, Eds. Nueva York: Continuum, 2010, pp. 237—266).

18 Cfr. Roland Barthes, *Image, Music, Text* (Londres: Fontana, 1977).

I PARTE

REDEFINIENDO CONCEPTOS Y DECONSTRUYENDO TERRITORIOS

Al emprender una retrospectiva de la música latinoamericana y en especial hacia la música tropical hay que mencionar que, en las diversas fuentes consultadas, lo latinoamericano está acentuado por los distintos rasgos producidos en el marco de los conceptos de hibridación, mestizaje, sincretismo, aculturización y transculturización, todos ellos conceptos que se abordan en el presente capítulo. El conjunto de prácticas sociales, sumergidas en un mundo cuya construcción partía desde una visión centroeuropea, pero que se vería trastocada por los elementos autóctonos de la cosmovisión indígena, así como de las distintas prácticas de la mano de obra esclava que llegó al continente como inmigración forzada, dio como resultado una mezcla generada en medio de migraciones, guerras transcontinentales, contiendas civiles, desbarajustes económicos, mezcla y segregación racial, fenómenos naturales, superposición de prácticas religiosas y cotidianas de todo tipo que ha fascinado a las distintas disciplinas de las ciencias sociales y que en el marco de las prácticas artísticas es fundamental.

A este respecto, expresa Recasens:

La historia musical iberoamericana ofrece un ejemplo de la transformación constante de los aspectos que la componen, sean estos literarios (textos, poesías, improvisaciones), sonoros (forma, melodía, ritmo, instrumentación o textura musical) o performativos (estilos y contextos en los que se interpreta la música).¹⁹

El texto de Miranda y Tello representa un aporte significativo para este propósito, pues contextualiza y trata de presentar por primera vez un resumen revelador de la historia de la música en Latinoamérica que parte desde el siglo XIX hasta la actualidad. El texto ofrece una visión panorámica de la música latinoamericana; sin embargo, deja fuera de su estudio el fenómeno de las músicas urbanas o de las distintas manifestaciones musicales que están fuera del campo académico.²⁰

¹⁹ Recasens, Albert, «Introducción» en *A tres bandas: mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*, (Madrid: Akal, 2010, 16).

²⁰ Ricardo Miranda y Aurelio Tello, *La música en Latinoamérica* (México: Secretaría de Relaciones Exteriores, 2011).

La música latinoamericana ha sido estudiada en dos grandes segmentos: el primero y más común es la visión de la música latinoamericana como recreadora de la tradición oral centroeuropea, música académica o erudita, que a lo largo de muchos años ha dejado una estela de creación mestiza y sincrética. La segunda visión en torno a la música latinoamericana ha sido definir, estudiar y analizar su folklore, entendiendo esto último como sus tradiciones de música oral. El estudio de lo latinoamericano como manifestación de la música urbana es reciente y finalmente sustentado por trabajos como el de Roberts, quien presenta un panorama completo para el momento sobre la música latinoamericana y su fenómeno en la producción musical, fenómeno éste que repercutió en la distribución y consumo de la música latinoamericana en el contexto de los Estados Unidos.²¹

Es amplia la bibliografía que aborda, desde distintos tópicos, a la música latinoamericana. Dentro del contexto de la música urbana, aparece con frecuencia el término de *Latin Jazz*. Grove puntualiza que es un término aplicado a la música jazz en la que se utilizan distintos elementos considerados tradicionalmente como latinoamericanos. En el artículo de este autor se hace énfasis en que la utilización de ritmos como la habanera y el manejo de secciones rítmicas con el uso de instrumentos de origen afrocubano como la conga, los bongós, el cencerro o la cuica, son percibidas como de carácter latinoamericano.²²

Por su parte, Waxer define el término de *Latin Jazz* en el más amplio sentido como aquel género musical cuyas armonías y tratamiento melódico a nivel de improvisación tiene características claras de jazz, pero sustenta su base rítmica en torno a ritmos tropicales, ritmos latinoamericanos; además, asegura que este género cobra especial difusión en la industria discográfica alrededor de los años cincuenta.²³

Grove también indica que las distintas técnicas de arreglo e instrumentación, así como sus diversas formas musicales, fueron gradualmente introducidas en grabaciones de destacados jazzistas de los años cuarenta y cincuenta como Charlie Parker y Dizzy Gillespie.²⁴ En sintonía con lo antes expuesto, Roberts destaca la aparición de ritmos latinos como el mambo, el merengue y el chachachá que se fueron incorporando gradualmente en la música jazz e incluso en las orquestas de baile. Este autor igualmente aclara que sería en los años sesenta cuando las influencias de la música producida en Brasil como la samba y especialmente el bossa—nova, tendrían una repercusión importante en la producción discográfica de jazzistas como Stan Getz.²⁵

Sobre las grandes orquestas cuya producción musical se ve vinculada con los arreglos y la armonía en torno a lo latinoamericano, está el artículo de Boggs, que presenta un panorama de la actividad musical de los años cuarenta, cincuen-

21 John Storm Roberts, *The Latin Tinge: the Impact of Latin American Music on the United States* (New York and Oxford, 1979).

22 John Grove, «Latin Jazz», *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Oxford University Press, 2008: 1124).

23 Lise Waxer. «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.

24 Grove, «Latin Jazz», 1124.

25 John Storm Roberts, *Latin Jazz: the First of the Fusions (1880s to Today)*, New York: 1999).

ta y sesenta en toda la región del Caribe y su posterior proyección e inserción en el mercado cultural norteamericano.²⁶ El autor, además de hacer una breve referencia a Cugat, elabora un discurso sobre el fenómeno del boogaloo latino, la fusión del jazz con ritmos latinos y las principales corrientes y agrupaciones musicales que realizaron su actividad musical y de producción en la época de Cugat.

Sincretismo

El sincretismo es entendido por Prado Maravilla como aquellas manifestaciones que se modifican a lo largo de un periodo de tiempo determinado y que se van mezclando con elementos foráneos o internos creando una hibridación.²⁷ 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.²⁸

El proceso de sincretismo y mestizaje involucra un proceso lento dentro de las prácticas culturales que conlleva internamente una hibridación en la que ciertos rasgos estilísticos pueden prevalecer por encima de otros. La permanencia de estos rasgos será distinta, naturalmente, dependiendo de las 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».²⁹

La demarcación territorial, con su respectiva marca de distancia en lo social y cultural, se ve traspasado en el complejo asunto de mezcla de culturas. Este proceso, que fue largo y complejo en el contexto latinoamericano, trajo de suyo 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.³⁰

26 Vernon W. Boggs, «Salsa: funciones latentes de la esclavitud y el racismo», *Huellas*, revista de la universidad del norte (Nº 21, 1987: 53-58).

27 Alberto José Díaz Prado Maravilla, «Sincretismo paralitúrgico y representaciones escénicas asociados a la tradición festiva de América Latina». (Tesis doctoral. Universidad—Complutense—de-Madrid,-2014.,3<http://www.eprints.ucm.es>).

28 *Ibid.*, 101-102.

29 Recasens, «Introducción», 15.

30 *Ibidem*.

Esto traerá de suyo que, dentro del contorno social donde se produce el proceso de mestizaje y sincretismo, denominado como transculturización de acuerdo a Recasens, los distintos complejos humanos elaboren la música en la cotidianidad y vayan elaborando nuevos valores simbólicos en la construcción social de ese imaginario. A juicio de este autor, 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».³¹

Establece Recasens un concepto de sincretismo que se debe tener en cuenta al momento de tocar estos tópicos en el presente trabajo de investigación: el sincretismo es la «compenetración de creencias (íconos, ritos y prácticas) o símbolos (tradicionales)».³² Usando este concepto como marco referencial, queda clara la importancia de la mezcla racial para obtener un derivado en la compleja masa sociocultural de un conjunto de individuos.

Pero el sincretismo puede ser entendido también como un proceso que se da a nivel tangible, en cuanto a la elaboración de productos artesanales; y a nivel intangible, en la elaboración de todo un constructo lingüístico y semántico, el cual 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.³³

El proceso de sincretismo y mestizaje afectó a los tres grupos que hacían vida en la América colonial, lo cual determinaría el proceso de ajuste y asentimiento de aquellas prácticas culturales de origen africano, indígena e incluso interterritorial, dando origen a expresiones híbridas en el ámbito cultural.³⁴

Se hace importante conocer y comprender por qué y cómo los distintos elementos de hibridación musical conformaron una herramienta esencial en la disposición 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 puede «poner de manifiesto las luchas de poder que informan los usos sociales y culturales de este arte».³⁵

En base a lo antes descrito, los distintos procesos que dieron como resultado una hibridación musical, estarán tipificadas en primera instancia con aquellas manifestaciones folklóricas de carácter criollo en las que se percibe

31 Ibid.

32 Ibid.

33 Victoria Eli. «Fiesta y música en la santería cubana» en *A tres bandas: mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*, (Madrid: Akal, 2010: 173-180).

34 Juan Pablo González. «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, 2010: 205-217).

35 Alejandro L. Madrid, «Música y nacionalismos en Latinoamérica», *A tres bandas: mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*, (Madrid: Akal, 2010: 227-235).

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 donde confluyen las razas primigenias. Al respecto, Madrid indica lo siguiente:

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.³⁶

El autor teoriza, además, sobre la posibilidad de que los distintos elementos africanos e indígenas hubieran sido incorporados como una estrategia política para fomentar el sentido de pertenencia a las distintas etnias y subculturas que hacían vida y compartían territorios, «mientras se las relegaba al olvido en la realidad de la vida cotidiana dentro de ese estado nación».³⁷

Autores de lengua anglosajona han preferido acuñar los términos de mestizaje, sincretismo e hibridación en una sola palabra: criollización. Éste es el término que ha sido asimilado en los estudios culturales. Investigadores como Manuel lo han usado para catalogar 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 nuevo que irá llevando su propia vida».³⁸

Manuel además presenta el proceso de 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».³⁹ El autor además hace uso del término deculturación, «en la cual una o más de las comunidades en cuestión pierde algo de su cultura tradicional».⁴⁰ En este sentido, en la música tropical se aprecia una pérdida de los rasgos ibéricos, en pro de los ritmos negroides y criollos que se irían transformando paulatinamente con el pasar del tiempo.

Mestizaje

Por su parte, Gruzinski considera la situación del mestizaje en América Latina que se desarrolló a partir del momento de la colonización. El autor asegura que las múltiples realidades de aquella época permitirán que se establezca

³⁶ Ibid., 229.

³⁷ Ibid.

³⁸ Peter Manuel, *Creolizing Contradance in the Caribbean* (Philadelphia: Temple University Press, 2009a, 32).

³⁹ Ibid., 34.

⁴⁰ Ibid., 35.

una nueva configuración dentro del contexto de la realidad cultural del momento. Continuando con esta argumentación, Gruzinski presenta dos líneas fundamentales para comprender el proceso de mestizaje en América, a lo cual el autor apela en primera instancia al producto del choque cultural entre conquistadores y nativos y, en segunda instancia, el intento de los conquistadores en reproducir, en la sociedad americana, las estructuras sociales, políticas y culturales del modelo europeo. 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 sumamente complejo y al mismo tiempo peculiar, lo cual redundará 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, el paulatino desvanecimiento de la visión de mundo del nativo americano.⁴¹ Sin embargo, el autor también deja en evidencia que descubrir esta situación conllevará a la siguiente generación de españoles nacidos en América a repensarse como americanos.

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.⁴²

Un aporte significativo al estudio de la visión de mundo de los inicios de la sociedad colonial lo presenta precisamente Gruzinski, quien establece que al inicio de la conquista hubo una pérdida de referencias contextuales tanto por el lado de los conquistadores como de los nativos. Se establecen cercanías en un contexto marcado por la perplejidad del distanciamiento de los distintos mundos y de sus referencias culturales. El proceso de mestizaje, asegura Gruzinski, afectó a todos por igual: todos estuvieron en una situación compleja, confusa y sin orientación real cuyo objetivo fundamental sería la lucha por la sobrevivencia, por lo cual el proceso de adaptación frente al medio ambiente, producto del choque intrínseco de violencia, trajo como consecuencia que los grupos interrelacionados se vieran obligados a integrarse entre sí, desechando en primera instancia y especialmente en el caso del colonizador, la visión integradora universal del imperio español.

41 Serge Gruzinski, *El pensamiento mestizo* (Barcelona: Paidós, 2000).

42 Cristian Jiménez Molina «El choque de la conquista: ‘knockout’ al cosmos civilizatorio» (*Séptimo Día*, El Telégrafo, n° 48135, 2017: 72-75.)

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, la musicóloga Victoria Eli expresa que «estrechas fusiones y síntesis infraétnicas e interétnicas, y la reproducción de la propia población nacida en América generaron la aparición de nuevos rasgos étnicos».⁴³ El establecimiento y ‘aparición’ de estos ‘nuevos rasgos étnicos’ traerá de suyo una cultura híbrida, la cual, en el contexto particular de la música tropical, generará un repertorio rico en ritmos, armonía, tratamiento melódico, orquestación y sobre todo, un fenómeno de cultura de masas de fuerte impacto.

Wade especifica que, en el contexto de la conquista, el valor social de un individuo a través del origen étnico se desvirtuaría en función de otras características definitorias, tales como lo eran la obtención del acta de pureza de sangre, el color de la piel, la ocupación, el lugar de nacimiento, entre otros. Aquí comienza entonces 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.⁴⁴ Al igual que el concepto de sincretismo, el de mestizaje trae de suyo el contenido de mezcla racial, 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».⁴⁵

El proceso de conquista fue complejo no sólo por las condiciones económicas y políticas en el cual se dio, sino también por 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 que también en los tiempos de paz se entrelazaron las distintas visiones de mundo, prácticas sociales, creencias y costumbres. De acuerdo a esto, Eli nos 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.⁴⁶

Se presenta entonces la definición del conglomerado racial y cultural que es el resultado del proceso de colonización como ‘idiosincrasia americana’.

43 Eli, «Fiesta y música en la santería cubana», 173.

44 Peter Wade, *Raza y etnicidad en Latinoamérica* (Quito: Abya-Yala, 2000).

45 Recasens, «Introducción», 16.

46 Eli, Victoria. «Fiesta y música en la santería cubana», 173.

Se podría definir que el hombre americano, que el producto cultural y de las prácticas sociales y religiosas en América Latina son precisamente las formadoras de una idiosincrasia en el sentido amplio del término, en el que mestizaje, sincretismo e hibridación no son más que características particulares de algunos rasgos.

Hibridación

El jazz latino y la música tropical se mantendrán como foco de un estilo en Nueva York a lo largo de los años cincuenta; para Roberts, el cambio estilístico obedecerá más a la mezcla de elementos rítmicos y armónicos que ya se venían gestando desde los años cuarenta y a la instrumentación en sí misma se pasará de la potente instrumentación de las grandes bandas a la versatilidad y virtuosismo del quinteto de jazz, manteniendo la presencia rítmica de los ritmos afroamericanos que le otorgará mayor fuerza al quinteto de jazz.

Las grandes bandas por su parte comenzarán su declive a finales de los años cuarenta. Cambia el repertorio, los gustos y deja de ser rentable el manejo de una nómina tan numerosa. Los años cincuenta es la época en que la música tropical y la música latina en general entra en un proceso de consolidación de los distintos movimientos estilísticos y sincréticos. Los procesos de hibridación musical se van acentuando, permitiendo mejor que en ningún otro momento apreciar los estilos musicales contruidos dentro del seno de la sociedad norteamericana como lo fueron el mambo, el chachachá y las diversas fusiones entre los ritmos latinos y el jazz.⁴⁷

Sincretismo y mestizaje son dos conceptos abordados constantemente por las ciencias sociales para tratar de nombrar y, por ende, tratar de categorizar el producto social y cultural de la sociedad latinoamericana. Sin embargo, otro concepto que aparece con frecuencia es el de hibridación, que de acuerdo a Recasens puede ser entendido como un «conjunto de procesos en el que estructuras o prácticas sociales preexistentes se combinan con otros para generar nuevas estructuras, objetos y prácticas redefinidas».⁴⁸ Queda en evidencia, entonces, que los tres conceptos implican la existencia de una mezcla racial y cultural que traerá de suyo nuevas prácticas culturales, todo lo cual enriquece el imaginario de un conjunto de individuos que les ha tocado convivir en comunidad.

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 esti-

47 Cfr. Roberts, *The Latin Tinge*, 144.

48 Recasens, «Introducción», 16.

los), así como nexos entre lo local y lo global (como ciertas danzas latinoamericanas mundializadas durante el siglo XX).⁴⁹

Recasens toma como punto de partida la fusión de las tradiciones, entre las que resaltamos la práctica de ritos y costumbres junto con lo moderno, como resultado de un contexto contemporáneo. Pero, a pesar de fijar como fecha el siglo XX, las manifestaciones artísticas —hayan sido éstas utilitarias o no— venían desenvolviéndose previo a esta época en el complejo e intrincado mundo social de la cultura americana, específicamente dentro de la región de América Latina. Es así como durante el siglo XIX y después de haberse afianzado 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. De acuerdo a Madrid:

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.⁵⁰

Para Pacini Hernández fue entre los años cuarenta y cincuenta cuando se produce un ‘glorioso boom’ de la música latinoamericana en los Estados Unidos. Entre los diversos factores de la consolidación de la estética latina dentro de Norteamérica, la autora destaca la práctica de estas músicas por parte de los inmigrantes que hacen vida dentro de ese país. Producto de una mezcla cultural y racial a lo largo de cuatrocientos años, la migración de boricuas, dominicanos, cubanos y mexicanos proporcionará además la posibilidad de que el proceso de hibridación que se venía gestando durante la colonia, se geste ahora en un nuevo territorio (Estados Unidos) con una industria cultural en plena efervescencia. La presencia de una amplia variedad de migrantes de distintos orígenes permitirá que el resultado híbrido de las prácticas culturales de los caribeños en Estados Unidos posea una identidad muy particular y que diferirá de las prácticas que se realizan en sus países de origen.⁵¹

Estados Unidos funciona entonces como un receptor y, al mismo tiempo, como un transformador y catalizador de los géneros musicales del Caribe. De acuerdo a Pacini Hernández, no sólo le brinda una ‘nacionalidad’ a las nuevas generaciones de latinos que nacen y se desarrollan en los Estados Unidos 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

49 Ibidem, 17.

50 Madrid, «Música y nacionalismos en Latinoamérica», 229.

51 Deborah Pacini Hernández, *Oye como va! Hybridity and Identity in Latino Popular Music*. (Philadelphia: Temple University Press, 2010, 2).

culturales y artísticas—, permitiendo así un desarrollo internacional que no se sabrá si hubiese sido posible alcanzar en otras latitudes. El público estadounidense se convertirá entonces en consumidor de la música de carácter tropical, de origen ‘latino’, generando códigos de pertenencia y proyección a nivel mundial.⁵²

Si bien decisiones de índole cultural, como las políticas de Estado manejadas durante el gobierno del presidente Roosevelt, son esenciales para incentivar la producción y consumo de la música tropical, es cierto también que para aquel entonces se puede apreciar tres grandes sectores: los latinos inmigrantes que traen consigo las distintas prácticas culturales y de entretenimiento; los latinos nacidos en los Estados Unidos, que llevarán consigo el conflicto identitario de ser y no ser latinoamericanos; y el nativo propiamente de los Estados Unidos que consumirá la música y el baile del mundo tropical. Géneros como el mambo y el chachachá, que a su vez tienen su origen en el son y el danzón, vendrán a representar a nivel musical este grado de hibridación.⁵³ Estados Unidos se presenta entonces como un estado multicultural y racial pero sobre todo, capaz de monetizar y capitalizar las distintas representaciones culturales de una minoría y adaptarlos a las necesidades del mercado.⁵⁴

Otro concepto de hibridación lo presentan Madrid y Moore al develar este concepto como el resultado de mezclas de índole musical entre las culturas occidentales y no occidentales.⁵⁵ Una vez más estamos frente a la implicación del concepto de ‘mezcla’ de elementos foráneos, en el cual lo ‘foráneo’ es aquello que no pertenece a los estándares de la cultura dominante centroeuropea. En todo caso, la música popular del Caribe es un compendio de mezclas, algunas menos matizadas que otras que se adaptaran a la sociedad. Esta adaptación no es más que el resultado de una fuerte confluencia de instrumentos, personas, ritmos y melodías que confluyen en contextos históricos, geográficos, sociales y políticos en un determinado momento. Estas prácticas culturales se van asimilando a lo cotidiano, al día a día y rutina de los individuos. Salvo en los fenómenos comerciales de los últimos sesenta años como el mambo, el chachachá, que se hibridarán de manera directa y expedita al mambo—boogie o al cha cha twist, los procesos de hibridación tendían a ser lentos y progresivos, en algunos casos hasta pasaban por desapercibidos hasta que de pronto alguien lo señalaba bien sea como práctica a ser censurada o como descubrimiento de un fenómeno que se venía dando.

52 Ibid.

53 Ibid., 3.

54 Si bien el presente estudio toca el aspecto de la representación y la hibridación de la música tropical en Estados Unidos, hay que acotar que este país posee múltiples historias de mestizaje e hibridación a nivel musical, como el que se produce a través del blues, el jazz y el rock and roll. Sin embargo, Pacini Hernández aclara que los conceptos raciales dentro de la sociedad latinoamericana son muchos más amplios y extensos que en los Estados Unidos, en donde los distintos aspectos raciales y culturales sólo se conocen como ‘blancos’ y ‘negros’ (2010: 5-6).

55 Alejandro L. Madrid y Robin D. Moore. *Danzón. Circum-Caribbean Dialogues in Music and Dance*. (Oxford: Oxford University Press, 2013:5).

Transculturización y aculturización

Lo antes planteado invita a la definir los términos en torno a la transculturización y la aculturación, voces de amplio bagaje en el área de la antropología. Establece Deva que el concepto 'transculturización', en el ámbito etnomusicológico, es definido como la interrelación de un proceso complejo y determinado de integración y contacto entre dos o más culturas. Cuando la autora define esta terminología en el contexto de la música, hace referencia a que se produce un derivado resultado de la mezcla, pues hay un proceso de solidificación y decantación de los distintos elementos musicales como la armonía, ritmo, textura, timbre e incluso intervalos. Para aclarar el concepto de aculturación, la autora afirma que es una forma de transculturización, sólo que en este caso inciden directamente los distintos procesos de coacción política y los procedimientos en torno a la dominación colonial. Citando a Knust,⁵⁶ la autora sostiene que la aculturación es el resultado híbrido de elementos musicales externos.⁵⁷

A juicio de Deva, es amplio el campo de acción del concepto de transculturización, 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 autora considera que deben incluirse asimismo los términos de revitalización, abandono y empobrecimiento, ya que los mismos marcan, sin lugar a dudas, tanto los aspectos positivos y negativos de los distintos elementos musicales en medio de un proceso de transculturización.

Opina Waxer que, en general cuando se utiliza el término de transculturización, los estudios al respecto hacen énfasis en cómo los elementos de una cultura permanecen y cómo son cambiados. Las distintas maneras de cómo el sonido, los ritmos y los timbres se van transformando tienen trascendencia, no sólo en el ámbito geográfico, sino también en el contexto de las diferentes prácticas sociales que se ven afectadas a través de los procesos de flujo migratorio, del turismo, de la radio y la industria discográfica, como también la posibilidad de que las prácticas culturales puedan permanecer y adaptarse en medio de los diferentes contextos. Al cambiar de escenario las prácticas culturales se sumergen en distintas tradiciones, otros sonidos, nuevas texturas e instrumentos que van fluyendo en la misma medida en que se desenvuelve el conjunto humano. Las diversas 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 puede definir como transculturización.⁵⁸

La aculturación en la música, de acuerdo a Deva, es producto de la acción directa de un elemento foráneo dentro de una cultura determinada. No obstante,

56 Jaap Knust (1891—1960) fue un etnomusicólogo holandés a quien se le considera el primero en acuñar el término etnomusicología.

57 Dharma Deva, «Musical-Transculturalization-and-Acculturation». (2000, <http://www.rawa.asia>)

58 Waxer, «Of Mambo Kings», 140.

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 pueden plantearse en el marco de la presente investigación, pues un planteamiento que surge desde el seno del problema investigado es la influencia de la música del Caribe dentro del jazz y del universo de las grandes bandas en Estados Unidos. La aculturación produce una «síntesis musical intercultural»⁵⁹ que da como resultado la asimilación de unos elementos en otros dentro de una cultura.⁶⁰

Un planteamiento válido, y que se debe tomar en cuenta al momento de enfrentar estos conceptos, es precisamente definir cuáles son las características esenciales que permanecen o se modifican musicalmente entre una cultura y otra. 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 permite que, de esta manera, se produzca un proceso de antítesis que conlleva una nueva síntesis, por lo cual la cultura que predomina subordina a otra, ejerciendo un impacto que se verá en el cambio de estilos, formas, ritmos e intervalos.

Deva afirma que la modernización es similar a la occidentalización en tanto se desarrolla en el marco de un permanente crecimiento tecnológico. En un mundo globalizado, el uso de la tecnología permite el intercambio de información de manera rápida y concisa. La autora toma como ejemplo la rápida expansión de los géneros de la música afroamericana y afrocaribeña que, a través del alcance de la industria discográfica, ha permitido la creación de un híbrido de la música pop y del jazz desde los años cincuenta en adelante. Se puede suponer entonces que la música de Cugat, en producciones como *Xavier Cugat and His Orchestra* (1958) y *Viva Cugat!* (1961), ofrece una idea bastante clara del fenómeno de modernización 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, 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 conservador en torno al jazz, libre de tratamientos armónicos complejos o disonantes, y sobre todo puro y libre de elementos afrocaribeños.

El concepto de lo sincrético anteriormente expuesto basado en autores como Gruzinski, Wade, Abreu y Recasens, cobra un valor significativo en Deva⁶¹ al definirlo como «el encuentro entre dos sistemas musicales cuyo resultado es un nuevo estilo musical híbrido».⁶² La autora asegura que los distintos elementos contienen su identidad y por ende 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 hayan sido mantenidos con igual

59 En inglés *intercultural musical synthesis*

60 Deva, «Musical-Transculturation-and-Acculturation», artículo en línea.

61 Op. Cit

62 Original en inglés: «Musical syncretism occurs when the encounter between two musical systems results in a new hybridstyle» (traducción del autor).

equilibrio o proporción, siendo en el sincretismo la convergencia de ambas visiones de mundo y, por ende, musicales.

En cuanto al concepto de adición cultural, Deva explica que lo más significativo es cuando una cultura toma elementos de otra y los superpone; es decir, no hay literalmente un proceso de fusión o de relevancia de un estilo con respecto al otro, sino que se trata de yuxtaponer los distintos elementos. Sobre los conceptos de revitalización, abandono y empobrecimiento la autora define al primero como una manera de ser de la transculturización o aculturación; en este sentido, ciertos géneros que van desapareciendo pueden cobrar vida en otros contextos, como por ejemplo la música del altiplano peruano puede ser hoy en día reproducida y ejecutada por estudiantes de jazz de la Universidad de Berkeley o del Conservatorio de Boston. Como abandono, y tal como su nombre lo indica, aquellas prácticas que caen en desuso en una sociedad determinada; en las sociedades modernas dicho fenómeno se presenta a veces en las transiciones generacionales. Un ejemplo de ello se dio en América Latina cuando en los años cincuenta el bolero fue cediendo terreno al rock and roll; es decir, aproximarnos al abandono desde una perspectiva de desistir de ciertas prácticas. En el caso del concepto de empobrecimiento, la autora lo define como la continuidad de un patrón, la simplificación de un elemento o la reducción de los mismos que pueden afectar negativamente en el ámbito cultural.

Efervescencia de lo tropical: surgimiento de las músicas afrocaribeñas

La música de la región del Caribe y aquella que en esta investigación hemos denominado ‘música tropical’, tiene como característica ser el resultado de un largo proceso de hibridación en el que confluyeron distintos aspectos políticos, sociales, raciales y culturales, siendo la conjunción de ellos el germen de los particulares ritmos caribeños. Esta música, que es a su vez producto del imaginario de una región multicultural y diversa, encontró en la región de las Antillas un flujo continuo e ininterrumpido de intercambio a nivel musical.

Tres son las razas que podemos enmarcar dentro del proceso colonizador del siglo XVI que darán paso a la mezcla racial (mestizaje), a la efervescencia de distintas creencias en otras (sincretismo) y al derivado de productos culturales (hibridación). El blanco europeo, el indio americano y el negro africano convivirán simultáneamente en un mundo donde «la diáspora africana, sometida durante varios siglos a la trata esclavista, desempeñó un papel fundamental en el proceso integrador de la cultura del Caribe».⁶³

Se ha insistido en que la música es el resultado de los distintos fenómenos económicos, políticos y sociales de una época. En el caso de la música del Caribe, desde el siglo XVI hasta el siglo XX se produce la fusión de ritmos y cantos que desembocará en la música tropical. Al respecto, Eli nos ofrece una visión panorámica de esa época:

⁶³ Eli, «Fiesta y música en la santería cubana», 173.

En el Caribe, el incremento de la producción azucarera a lo largo de los siglos XVI, XVII, XVIII y XIX no sólo fue conformando el paisaje y la economía, sino que constituyó en muchos territorios caribeños el eje de relaciones sociales y culturales de las colonias.⁶⁴

Un elemento condicionante fundamental para comprender la efervescencia de la música del Caribe, lo constituye la mezcla racial y cultural que se produjo a lo largo de los siglos XVI al XIX. Estos aspectos estuvieron condicionados por el flujo migratorio ininterrumpido que se producía a lo largo de toda la región de las Antillas y que, si bien se podían diferenciar a nivel geopolítico en los distintos territorios que pertenecían a Francia, Inglaterra, Holanda y España, es más que evidente el intercambio cultural y por ende musical que se produjo en esta región. El Caribe, en un principio conformado por un conglomerado humano separado por mar era, al mismo tiempo, unido por éste, pues el intenso intercambio mercantil en productos como ron, café, cacao, tabaco y trata de esclavos, trajo de suyo la conformación de un individuo distinto al hombre europeo, indígena o africano, que existía antes de la eclosión racial.

Lo antes expuesto se sustenta con la siguiente cita de Eli:

Factores como la noción de pertenencia territorial, el uso generalizado de determinada lengua con sus matices locales, rasgos culturales y psicológicos condicionados por el tipo de actividad económico—productiva y estrechamente relacionados con el permanente proceso de información y transmisión a nivel social, desempeñaron un papel más significativo que las diferencias antropológicas, conllevando la formación de un individuo dialécticamente independiente de sus progenitores históricos.⁶⁵

Hutchinson considera cuatro elementos que dieron lugar al desarrollo de la música del Caribe. Destaca en primer lugar la llegada de los esclavos a las islas del Caribe donde confluirán las razas traídas del Congo y Angola. Un segundo aspecto fue que, producto del dominio colonial, se encontrarán instrumentos de origen ibérico. Posteriormente, se genera el fenómeno de la migración que se produjo durante los procesos de gestas independentistas y sobre todo la migración de haitianos a la isla de Cuba cuando a inicios del siglo XIX se produce la Revolución haitiana.⁶⁶ Igualmente, esta autora destaca la llegada a Cuba de dominicanos durante el auge de la explotación de la caña de azúcar a finales del siglo XIX. Para finalizar, Hutchinson establece que el fuerte intercambio comercial trajo de suyo la creación de canales de comunicación por mar en el que la música del Caribe estaría en permanente ebullición:

⁶⁴ *Ibid.*

⁶⁵ *Ibid.*, 173-174.

⁶⁶ La revolución haitiana se produjo entre 1791 y 1804, y es considerada como la primera revolución independentista de América Latina.

El flujo triangular de bienes y personas producido por el comercio entre las islas, Europa y África, ayudó a diseminar bailes a través de ciudades portuarias como La Habana (Cuba), Puerto Príncipe (Haití), Santo Domingo y Puerto Plata (República Dominicana), Barranquilla (Colombia), Caracas (Venezuela) o San Juan (Puerto Rico). Factores como la noción de pertenencia territorial, el uso generalizado de determinada lengua con sus matices locales, rasgos culturales y psicológicos condicionados por el tipo de actividad económico—productiva y estrechamente relacionados con el permanente proceso de información y transmisión a nivel social, desempeñaron un papel más significativo que las diferencias antropológicas, conllevando la formación de un individuo dialécticamente independiente de sus progenitores. ¿Es mera coincidencia que se desarrollaran variantes locales de la danza o del merengue en la mayoría de estas ciudades?⁶⁷

El aspecto religioso estuvo presente dentro del inicio de los procesos de mestizaje, sincretismo e hibridación en la fusión racial y cultural que se estaba armando en el Caribe. A nivel musical se debe reseñar este aspecto, pues al tocar el punto referente a las migraciones de la región del Caribe hacia Estados Unidos, el ritual de la santería y de las distintas expresiones africanas viajará con su carga cultural y, por ende, con sus prácticas religiosas. Eli señala que se obtuvo como resultado un proceso de mestizaje, sincretismo y transculturización en el cual «se fueron modelando religiones en correspondencia con los aportes del cristianismo y las concepciones religiosas del África».⁶⁸

Estos procesos de hibridación, transculturización y mestizaje son característicos de América Latina a partir de su proceso de colonización en el siglo XV. Desde un comienzo y partiendo de los distintos conflictos de poder y relaciones jerárquicas que se establecieron en un principio, se comenzó a construir símbolos particulares que se fueron asentando en el imaginario colectivo, los cuales conformarán parte de elementos identitarios a nivel cultural. Al respecto, Madrid afirma lo siguiente:

Estos procesos (de apropiación) se dan siempre en condiciones de desigualdad de poder, cuestión que es fundamental tener en cuenta para comprender el carácter neocolonial de los proyectos nacionalistas y la forma en que tienden a despojar de su capital cultural a las comunidades social y étnicamente más marginadas en aras del espejismo de un pacto hegemónico supuestamente incluyente.⁶⁹

Los elementos africanos serán los que se hibridarán de manera más rápida y fluida en el contexto latinoamericano. Los distintos ritmos se fusiona-

67 Sydney Hutchinson, «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).

68 Eli, «Fiesta y música en la santería cubana», 173.

69 Madrid, «Música y nacionalismos en Latinoamérica», 228.

rán en el ámbito de la música popular justo en una época que coincidirá con la aparición del jazz y el ragtime. Se señala a Cuba como el principal territorio en el cual estos géneros se mezclarán y sobretodo se difundirán hacia el resto de América; pese a ello, es indudable la presencia de lo afrohaitiano y afrobrasileño en la construcción de un imaginario de lo latino y de una identidad musical propia y característica.⁷⁰

Asimilación de los rasgos culturales en el Caribe

Entre los siglos XVIII y XIX el crecimiento económico del Caribe hizo que se convirtiera en un territorio donde el desarrollo de las prácticas corporales del baile, así como la asimilación de la contradanza como género popular, consiguieran unas condiciones favorables que permitirán la hibridación de éstas gracias a la fuerte presencia indígena y africana. Asimismo, la presencia de colonos británicos y franceses en el Caribe incentivó un crecimiento económico sin precedentes en la región, pero que al mismo tiempo se vería afectada por los innumerables huracanes, en especial en Haití, trayendo como consecuencia que ciertas regiones del Caribe se desarrollaran más rápido que otras. Ejemplo de ello lo hayamos en Cuba, donde además de tener condiciones climatológicas menos traumáticas, la presencia de corsarios y piratas se veía impelida debido al importante asentamiento de la marina real en esas costas. Establece Manuel que económica, demográfica y culturalmente, el siglo XIX será el periodo de consolidación de los asentamientos urbanos en el Caribe, permitiendo de esta forma, que dentro de la burguesía y las distintas clases sociales se desarrollara la contradanza como parte de las prácticas sociales de una época. Otro aporte fundamental lo hayamos en la ruta comercial continental en donde la extracción de oro, plata y cobre permitieron que también en los distintos virreinos se fueran asimilando gradualmente los ritmos y estilos criollos, muchos de ellos procedentes de las islas.⁷¹ Cuba, República Dominicana y Puerto Rico eran centros neurálgicos de la trata de esclavos durante la época colonial, como lo atestiguan estudios de Abreu y Bernard.⁷²

Como se ha hecho notar, si bien el Caribe es el caldo de cultivo de la música tropical, básicamente se pueden identificar a las islas de Cuba, Puerto Rico y República Dominicana como los principales centros de generación de esta música. Esta coincidencia tiene que ver con el hecho de que, al mismo tiempo y para la época, son los principales centros urbanos y comerciales de la región del Caribe. En el ámbito rural, el siglo XIX nos presenta un amplio panorama de representación de prácticas de entretenimiento a lo largo de las plantaciones de azúcar, en especial en República Dominicana y Cuba, países

70 Roberts, *The Latin Tinge*, 35-36.

71 Peter Manuel, *Creolizing Contradance in the Caribbean*. (Philadelphia: Temple University Press, 2009a:156-157).

72 Abreu, «The Legacy of the Slaves Songs in the United States and Brazil», Carmen Bernard, «Músicas mestizas, músicas populares, músicas latinas: gestación colonial, identidades republicanas y globalización». (*SciELO* 6, n.º11, 2009, <http://www.scielo.org.co/scielo.php>).

en los que la convivencia entre blancos, mulatos y negros esclavos incidirá en los distintos procesos de hibridación, trayendo como resultado los diversos ritmos y danzas criollas.

Afirma Manuel que al ser la danza un elemento esencial en la vida social y recreativa del Caribe, la música permanecerá casi en un *continuum ininterrumpido durante todo el siglo XIX, el cual se verá enriquecido y a la vez disminuido por la presencia de viajeros e inmigrantes. Puntualiza al mismo tiempo que rápidamente blancos y negros van adaptando elementos de una cultura a otra, especialmente en eventos de carácter social y religiosos, permitiendo así que la presencia africana contribuyera a la recreación y, por ende, a la adopción de elementos fusionados que no solamente se expresan en la música sino también en las formas coreográficas.*⁷³ Se debe acotar que la contradanza jugará un rol determinante en la hibridación de todos estos elementos.

El proceso de hibridación de los ritmos en el Caribe fue gradual, en la cual la presencia del *minué*, el vals y la contradanza serán esenciales como sustrato de los ritmos en su proceso de mestizaje. En algunos casos, como la hibridación de la contradanza en Haití, se da por la imitación de los esclavos de la música y bailes de sus amos blancos.⁷⁴ A esto hay que sumarle que la presencia de elementos y rasgos de la cultura española será ambivalente a lo largo del siglo XIX, periodo en el cual se va cimentando a la necesidad de definir una cultura propia, local y criolla que permita sentar las bases del nacionalismo en la región. Sin embargo, la convivencia de lo indígena y lo africano está también presente, bien sea en elementos sincréticos o pretendiendo reducir la influencia ibérica. Es un hecho común en el caso de las islas del Caribe, que existan individuos que prefieren establecer un vínculo ancestral con sus antepasados africanos antes que con su linaje europeo. A pesar de ello, es fundamental el resultado del mestizaje, de los elementos sincréticos y de hibridación cultural que es denominado ‘criollización’, 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.⁷⁵

En estudios realizados por Manuel o Gruzinski se evidencia que, como todo proceso de transculturación, la clase dominante en ocasiones tiende a rechazar los elementos africanos o indígenas en la búsqueda permanente de perpetuar una ‘pureza de sangre’. El ámbito musical no se escapa de este fenómeno y se manifiesta por el rechazo de la utilización de ritmos negroides o instrumentos indígenas en la música que en un principio era criolla. Sin embargo, la sociedad es un órgano vivo que está en permanente movimiento y la petrificación de las costumbres y tradiciones tienden a traer de suyo la desaparición de una cultura; es por ello que, de manera gradual, los distintos rasgos de la cultura local serían asimilados por las generaciones siguientes que las incorporarían a sus prácticas cotidianas. En el caso de la región del Caribe, esto se perpetuaría en primera ins-

⁷³ Manuel, *Creolizing Contradance in the Caribbean*, 157-158.

⁷⁴ *Ibid.*, 158.

⁷⁵ *Ibid.*, 177.

tancia por el auge económico que vivió la región desde la segunda mitad del siglo XIX, permitiendo la incorporación de música y costumbres criollas como propias de la vida cotidiana en el ámbito privado y social de la alta burguesía. Posteriormente, al desarrollarse la industria del entretenimiento —radio, cine, clubes sociales y cabarets—, la presencia de los elementos musicales ya destilados y definidos en su hibridación, permitirá una normalización de las costumbres y ritos sociales alrededor de la música caribeña.⁷⁶

El proceso de hibridación de la música y el baile en la región del Caribe se dio a la par de los distintos movimientos migratorios trasatlánticos y regionales, junto al desmesurado mestizaje racial. En especial en el Caribe español, la contradanza tomaría los elementos de origen hispánico y francés en cuanto a la forma y el estilo, pero gradualmente se irá modificando dentro del nuevo contexto intercultural, incorporando incluso nuevos pasos de baile y variaciones en el sustrato rítmico.⁷⁷ En su ensayo sobre migración e interacción entre los Estados Unidos y el Caribe, Quintero Rivera menciona que, como estrategia de control y dominio, los esclavistas mezclaban a las distintas etnias africanas para evitar que se comunicasen entre ellas debido a sus distintos idiomas, ya que al no poseer una lengua en común, era más fácil evitar insurrecciones y amotinamientos de la ‘mercancía’ durante el traslado a América.⁷⁸ Si bien los problemas de comunicación efectivamente impedirían la sublevación de los esclavos por un margen de tiempo,⁷⁹ también abrirá el camino para la hibridación y mezcla de los ritmos ancestrales de cada región del África. Es por ello que hemos denominado como ritmos ‘afrocaribeños’ aquellos cuyo lugar de origen tenga su mezcla y procedencia en la región geográfica antes mencionada.

Hacia la construcción de los géneros latinos: mestizaje, hibridación y sincretismo en la contradanza

La criollización es un largo proceso generativo que, aunado a la evolución de la música y el baile en la contradanza, hace que la misma, en el Caribe, asimile rasgos particulares. Los distintos procesos internos a nivel social y político que se vivieron en el Caribe a lo largo del siglo XIX y del siglo XX, condujeron no sólo a la metamorfosis de los territorios geopolíticos, sino que además, influyeron de manera decisiva en la construcción de los elementos estilísticos que dieron como resultado los distintos géneros musicales del Caribe.

Un ejemplo más bien elocuente lo vemos en el caos y la destrucción producidos durante la revolución haitiana, pues promovieron el éxodo masivo de la población blanca asentada en Haití junto con sus esclavos. Este proceso

⁷⁶ Manuel, *Creolizing Contradance in the Caribbean*, 177. Gruzinski, *El pensamiento mestizo*, 233.

⁷⁷ Peter Manuel. «From Contradanza to Son: New Perspectives on the Prehistory of Cuban Popular Music». *Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 30, N° 2, 2009b: 184-212.

⁷⁸ Ángel G. Quintero Rivera. «Migration, Ethnicity, and Interactions between the United States and Hispanic Caribbean Popular Culture», *Latin American Perspectives*, (Vol. 34, N° 1, 2007: 83-93).

⁷⁹ Nótese que las primeras insurrecciones en la colonia surgen a más de cien años después de consolidadas las colonias y por ende, los idiomas francés, inglés y español ya eran de uso común entre los esclavos.

migratorio trajo consigo también que muchos esclavos libres y mulatos abandonaran 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. 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 asimismo las costumbres y tradiciones musicales que se habían asimilado dentro de la sociedad de la época. En el caso de Haití, la élite cultivada de origen francés mantenía la práctica de la contradanza como forma de recreación, la cual fue imitada por los esclavos y negros libres quienes las adoptaron y adaptaron con sus ritmos y sus bailes, generando un proceso de sincretismo que permitirá la criollización de esta práctica cultural y recreativa como algo específico de la región.⁸⁰

Carpentier establece que posterior al proceso migratorio que se dio en el oriente de Cuba, rápidamente se inició la costumbre de veladas musicales por parte de los propietarios y terratenientes de los cultivos, en donde la participación masiva de instrumentistas era en su mayoría de origen negro. Explica Carpentier que se representaban comedias, óperas y existían la conformación instrumental de ensambles de cámara. Se debe señalar además, que se cultivaba la contradanza como género de danza y música.⁸¹

Quintero Rivera⁸² aprecia en el proceso de colonización en la región del Caribe, que el hombre europeo realizó un ensayo en torno a lo que consideraba modernidad. En este ensayo gradualmente se complejizaron sobre todo los aspectos interraciales, siendo la región «un lugar de dramáticos ‘encuentros’ interétnicos y ‘traslados’ de población, donde se experimentaron por primera vez muchas tecnologías y procesos comerciales».⁸³ Es evidente que estos ensayos de ‘tecnologías’ y ‘procesos comerciales’ estuvieron aunados al momento perenne de sobrevivencia en el que se encontraron tres culturas, cada una enfrentada y obligada subsistir junto con la otra, siendo los elementos culturales un factor posterior para la definición de identidades del colectivo—nación.

Considera Quintero Rivera 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:

En situaciones problemáticas de ‘encuentros’ entre ‘migrantes’ de diversas lenguas, la música y el baile antecedieron a los primeros ‘discursos’. La conformación de las identidades socio—culturales ha estado entre los caribeños indisolublemente vinculada al desarrollo de nuestras formas de expresión y comunicación sonoras.⁸⁴

80 Ibid., 51-52.

81 Alejo Carpentier, *La música en Cuba*. (La Habana: Letras Cubanas, 1988,125).

82 Ángel G. Quintero Rivera, ¡Salsa, sabor y control! *Sociología de la música tropical!* (México: Siglo XX, 2005).

83 Quintero Rivera, ¡Salsa, sabor y control!, 14.

84 Quintero Rivera, ¡Salsa, sabor y control!, 14.

La danza en Latinoamérica es una de las manifestaciones culturales en la cual mejor se aprecia el amplio espectro de hibridaciones entre las distintas culturas que se asentaron en la región. Asimismo, el acercamiento de estas manifestaciones artísticas dentro del contexto de la geopolítica marca un punto de avanzada en los estudios de los bailes tropicales como géneros musicales. Si bien en algunos países las danzas conformarán parte del identitario y del acervo cultural producto de la criollización de la cultura, la posterior comercialización de los distintos géneros híbridos, como el chachachá y el mambo, permitirán un acercamiento de la misma como manifestación de las culturas populares urbanas.⁸⁵

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 esencial considerar los procesos que resultaron de la 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, incentivarán un desarrollo de la música tropical como un fenómeno que saldrá de las fronteras territoriales de carácter nacional para convertirse en géneros musicales y bailables que se asentarán dentro del imaginario social y cultural de otras sociedades.⁸⁶ Estos aspectos se consolidarán en especial por el desarrollo y la difusión que ejercerá la industria cultural aunada al auge económico de la sociedad estadounidense como de diversos países latinoamericanos. Con base en lo anterior, se deben considerar los diversos aspectos en torno a los contextos políticos, económicos y sociales en los que se abordará el baile dentro de un contexto de desterritorialización o asimilación de la danza dentro del aspecto recreativo y cultural.

Estos elementos no sólo son distintivos de una sociedad determinada sino que, al mismo tiempo, se pueden apreciar además de las construcciones identitarias, todos aquellos elementos que pueden constituir el constructo de una raza, conceptos en los cuales se definen rasgos de etnicidad, e incluso aspectos como los distintos roles de género.⁸⁷ Un aspecto esencial de esto será en la conformación de las orquestas de música tropical, en donde el rol del director en la mayoría de los casos se limitará a dirigir y arreglar la música, mientras que en otros casos pasará a ser parte del espectáculo cantando o bailando. Sin embargo, vale la pena destacar la figura de la bailarina, bien sea que cante o no, pues será parte de la conformación del imaginario que se construirá en torno a la mujer tropical y la representación de los espectáculos en vivo o televisados.

De acuerdo a Hutchinson, la presencia de cubanos en Nueva York, y en especial de Pérez Prado, contribuirá a la difusión del género producto de la presencia cultural, social y económica de la comunidad latina en la ciudad.

85 Sydney Hutchinson, «Latin American Dance in Transnational Contexts», *Journal of American Folklore*, (N° 122, 2009, 383).

86 *Ibid.*, 386.

87 *Ibid.*, 384.

Destaca la autora que sería precisamente en la zona latina de Harlem en donde la comunidad latina integrada especialmente por mexicanos, cubanos, puertorriqueños y dominicanos, convivirán en un área donde se conjugarán los distintos estilos musicales. Es en este sitio en donde se encuentra la mayor cantidad de músicos que integrarán las distintas orquestas, compositores y arreglistas, entre los cuales destacan Tito Puente y José Curbelo. La autora además afirma que el desarrollo y la hibridación de los distintos musicales se conjugan desde una perspectiva musicológica en la conjunción de la comunidad cubana y puertorriqueña. Esta apreciación viene sustentada desde la consolidación de Cuba como república independiente y la incorporación de Puerto Rico como estado libre asociado en a los Estados Unidos.⁸⁸

Es interesante la perspectiva de Hutchinson frente al fenómeno social y cultural que ha significado la migración latina a los Estados Unidos en la primera mitad del siglo XX, pues los cabarets y salas de baile no sólo eran frecuentados por latinos de poder adquisitivo notable, sino que la difusión de la música tropical a través del cine, la radio y la televisión consolidaría, aunada a la industria discográfica, el género de los ritmos latinos sin distinción de nacionalidades; en otras palabras, gracias a la masificación y comercialización de la música tropical, ésta logra penetrar en un mercado mucho más amplio que el mero consumo de las familias latinas presentes en territorio norteamericano.

Música mestiza y tropical, pero gringa

De la presencia de la cultura negra, junto con la indígena, española y criolla, surgirá un fenómeno entendido como sincretismo, el cual permitirá la hibridación de estos ritmos en algunos que se consideran exclusivos de la región del Mar Caribe. Ha existido, no obstante, una confusión terminológica al tratarse los conceptos de sincretismo, mestizaje e hibridación que tienden a estar muy claros en el contexto de los estudios culturales, la antropología y la sociología que se desarrollan en países de habla inglesa. En el ámbito etnomusicológico en lengua castellana se encuentra divergencia entre estos tres términos. Es evidente que esto es producto del complejo proceso que se desarrolló América Latina. En relación a esto, Eli afirma que:

La música en la cultura caribeña posee una sorprendente resistencia y enraizamiento ancestral con sus orígenes, reforzando las particularidades étnicas de procedencia, pero a la vez se confronta y coexiste con el presente; es un referente con evidentes signos de ductibilidad y posibilidades de fusión, lo cual propicia manifestaciones de actualidad que son productos genuinos del mestizaje cultural que caracteriza a la región.⁸⁹

⁸⁸ Hutchinson, «Mambo on 2», 115.

⁸⁹ Victoria Eli, «Influencias musicales africanas: su impacto en la música popular del Caribe». (*Ábaco*. 2 Época, N° 59, 2009: 31-39)

La música jazz, por sus características de improvisación y libre tratamiento del ritmo, ha permitido tempranamente la fusión de los ritmos latinos con sus géneros preestablecidos. En este mismo sentido, la presencia hegemónica de los Estados Unidos después de la Segunda Guerra Mundial, la radio-difusión y la producción discográfica, permitieron diseminar la música latinoamericana fusionada en el jazz de manera rápida y consistentemente. Igualmente, la presencia de músicos cubanos en Nueva York alrededor de los años cuarenta en la figura de Chano Pozo, Mario Bauzá o Machito, permitió no sólo la presencia de ritmos y melodías afrocaribeñas sino que, al mismo tiempo, generó un repertorio de corte tropical. Además, el intercambio producido con reconocidos músicos como Dizzy Gillespie o Duke Ellington, abrió las puertas a la difusión del elemento latino con rapidez.⁹⁰

Al respecto, Eli explica lo complejo de elaborar categorías precisas para el proceso de formación de la sociedad latinoamericana y lo difícil de establecer un concepto único y no transversal para el complejo mundo multirracial:

Términos tales como ‘elementos’, ‘aportes’, ‘rasgos’, ‘raíces’, entre otros, se han utilizado para describir la participación de los grupos multiétnicos africanos en la definición de una cultura en el ámbito hispanoamericano, tratando en muchas oportunidades de precisar cuánto hay de uno u otros en un proceso tan complejo.⁹¹

A lo anteriormente expuesto, hay que insistir en la vinculación territorial del africano con el nuevo continente y, sobre todo, cuáles fueron las pautas y normas de segregación dentro del contexto social de la colonia. Estos se pueden resumir básicamente en dos conjuntos poblacionales: el primero, el agrupamiento de orden rural, en el que la mano de obra esclava permanece al cuidado directo del amo o capataz en fincas y haciendas de algodón, café o cacao e incluso, el ámbito de la explotación minera en los distintos yacimientos de oro, plata y cobre. El segundo aspecto es la presencia negra en el ámbito urbano, bien sea en la figura de la mano esclava en la cocina, labores del hogar, carga de artículo pesado o, llegado en su momento, en asociaciones o cofradías de negros libres. En ambos casos se va construyendo una identidad multicultural, pues a esta distribución de carácter geográfico se le deben sumar las distintas razas traídas de África de Nigeria, Angola y el Congo.

Con relación a esto, Eli —parafraseando a Argeliers León—⁹² aclara que las culturas africanas que llegaron a costas caribeñas no venían como un conjunto social y cultural único, es decir, con estructuras culturales claramente distintas entre sí, sino que se produjo una mezcla de las diversas tribus en el proceso mismo de conquista realizado en territorio africano, así como su pos-

90 Paul Austerlitz, «The Jazz Tinge in Dominican Music: A Black Atlantic Perspective». (*Black Music Research Journal*, Vol. 18, N° 1-2 (1998): 1-19).

91 Eli, «Fiesta y música en la santería cubana», 174.

92 Argeliers León. «Continuidad cultural del africano en América», (*Anales del Caribe* N°6, 1986: 115-130).

terior distribución en territorio caribeño. Además, tampoco los conquistadores ofrecían una homogeneidad cultural, porque más allá del idioma, la religión y el estado imperial dentro del cual se desenvolvían, había conquistadores de distintas procedencias en el ámbito social y geográfico de España. La presencia indígena muestra la misma fractura, un conjunto de tribus que estaban aparentemente homogeneizadas por un largo proceso de guerras y batallas tribales, como en el caso de los aztecas. Es por ello que de pronto «todas se vieron sometidas a un poderoso proceso de búsqueda de ‘agarres’ generado desde los primeros instantes por la colonización».⁹³

De acuerdo a Estival, la proximidad geográfica entre los Estados Unidos y Cuba permitirá un intercambio cultural y musical directo en una época en que las relaciones comerciales estaban establecidas libremente. La radiodifusión, la aparición del cine con la presencia de orquestas y rumberas cubanas, así como los movimientos migratorios hacia Estados Unidos, especialmente a Nueva York, se convirtió en el germen, a lo largo de la Gran Manzana, de una diversidad de agrupaciones dedicadas al cultivo de la música tropical.⁹⁴ Al mismo tiempo, las prácticas musicales de carácter tropical que en un principio pudieron ser de tendencia empírica, terminaron desarrollándose en manos de profesionales de la música, en especial arreglistas y directores musicales que fueron enriqueciendo la música tropical a través de sus ritmos y texturas. Del mismo modo, la confluencia del género del jazz hizo que la música tropical se fusionara rápidamente y fuera puesta en práctica por músicos norteamericanos.⁹⁵

La hibridación entre la música jazz y la afrocaribeña será evidente en la creación de todo un repertorio y la puesta en práctica de nuevos estilos por parte de músicos que se irán moviendo dentro de ambos géneros musicales. El cultivo del jazz con estilos característicos del Caribe permite rastrear no sólo la influencia musical y cultural que se produjo en ese contexto, sino también apreciar el resultado cultural producto del intercambio comercial entre las islas del Caribe, particularmente Cuba y Puerto Rico, junto con los Estados Unidos, en especial las compañías de tabaco. El complejo mundo de relaciones políticas, diplomáticas y económicas que se produjeron entre las islas y los Estados Unidos permitió la difusión de una corriente musical que sentará sus bases inicialmente en Nueva York, y en el resto del continente después.⁹⁶

Sobre la llegada de la música caribeña a los Estados Unidos, Boggs hace referencia a la película *Crossover Dreams* (1985) del director Leon Ichaso, en la cual se narra la manera en que los ritmos latinos entran a Estados Unidos, pero aclara que:

La prensa saludó la película como el amanecer de un nuevo día, aquel en que los músicos de salsa alteran su música para ajustarse a los gustos nor-

93 Eli, «Fiesta y música en la santería cubana», 174.

94 Jean-Pierre Estival. «Nouveaux enjeux: Ou continuité historique? La rumba, un exemple afro-cubain», (*Cahiers de musique traditionnelle*. Vol. 9, Nouveaux enjeux, 1996:201-223).

95 Waxer, «Of Mambo Kings», 153.

96 Ibid., 165.

teamericanos. Esto suponía que: 1) los norteamericanos no habían desarrollado el gusto por la salsa, y 2) que el crossover era un fenómeno nuevo.⁹⁷

A partir de las anteriores premisas, el autor expone que por el contrario, factores tan diversos como la esclavitud, la migración e incluso los procesos urbanísticos, contribuirían a fomentar la salsa dentro de los Estados Unidos. Boggs sostiene, además, que gracias a los elementos de carácter religioso que se encuentran dentro de la cultura afrocaribeña —como el vudú haitiano o la santería en Cuba—, estos ritmos mantienen una permanencia pero, al mismo tiempo, una variedad dependiendo del contexto en donde se desarrolle. Así, por ejemplo, Boggs afirma que la cumbia se desarrolla en Colombia, mientras que la samba toma su forma en Brasil, la bomba y la plena se moldean en Puerto Rico, se gesta el merengue en República Dominicana y en Cuba una mayor variedad de ritmos como el montuno, el guaguancó y el mambo. El autor asegura que será a partir de principios del siglo XX que los músicos se agruparán en formaciones instrumentales mucho más establecidas, tomando como principal criterio la conformación de los elementos rítmicos.⁹⁸

La presencia boricua en esta época es fundamental en los Estados Unidos debido a que en 1917 el Congreso de los Estados Unidos aprobó la Ley Jones—Shafroth,⁹⁹ la cual le 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 cual, junto con el éxodo cubano, permitió el surgimiento del jazz afrocaribeño.

Durante los años treinta, la presencia de Don Azpiazu y su orquesta es permanente en Broadway, permitiendo un acercamiento cada vez más directo y haciéndose eco de la música tropical en la sociedad neoyorquina de la época. Es bien conocida su versión de *El manisero* de Moisés Simons, la cual penetró rápidamente al circuito radiofónico de los Estados Unidos. La consecuencia lógica de la presencia constante de la música y de las orquestas latinas en Norteamérica, fue la apertura de un mercado comercial donde los ritmos tropicales irán abriendo brecha a las nuevas audiencias. Igualmente, la migración de músicos de la región del Caribe y de Brasil se verá potenciada por las oportunidades de trabajo en las distintas bandas que hacen vida en Nueva York.¹⁰⁰

El periodo que va desde los años treinta hasta los cincuenta está marcado por la presencia de músicos caribeños en la ciudad de Nueva York, donde además y de forma progresiva, se irá extendiendo el ritmo y los géneros como el mambo y el chachachá. En los Estados Unidos comenzará a ser frecuente el uso de términos como música caribeña o música tropical para referirse a los géneros tropicales que comienzan a escucharse. No solamente el mambo y el chachachá eran parte del repertorio, también era común

⁹⁷ Boggs, «Salsa: funciones latentes de la esclavitud y el racismo», 53.

⁹⁸ Ibid.

⁹⁹ La Ley Jones-Shafroth fue promulgada por el vigésimo octavo presidente de Estados Unidos Woodrow Wilson (1856–1924), el 2 de marzo de 1917.

¹⁰⁰ Roberts, *The Latin Tinge*, 76.

la interpretación de otros géneros ‘tropicales’ como la samba, la bossa nova o el tango.¹⁰¹

La presencia cubana, que comienza alrededor de los años treinta y se irá afianzando gracias a la industria discográfica de Estados Unidos y el auge de la industria cinematográfica en México, es fundamental para que se adoptaran elementos de raíces afrocaribeñas en el baile y la música.¹⁰² Es la época en la que la casa discográfica RCA Víctor, con sede en la ciudad de Nueva York, se vio interesada en realizar la mayor cantidad de grabaciones de las distintas agrupaciones que hacían vida en las salas de baile de La Habana. Posteriormente, la migración de músicos latinos a Nueva York promovería la aparición de orquestas estables en la Gran Manzana, siendo promocionadas por radio y posteriormente, grabadas en disco.

El cine mexicano jugó un papel importante en la aparición de los ritmos tropicales, especialmente en el denominado cine de rumberas, en el cual destacadas orquestas de baile y directores compartían escena y tenían segmentos protagonicos en medio de algún melodrama. Este tipo de producción cinematográfica permitió que la presencia de músicos cubanos dejaran en pantalla, especialmente en los films de los años cuarenta, «sus arreglos y modos de interpretación [que] fueron escuchados y vistos en todo el continente».¹⁰³ Por ejemplo, la aparición de este género en *Siboney* (1940) de Juan Orol. Esta producción mexicano—cubana cuenta con la introducción de segmentos exclusivos de ritmos afrocubanos y la emulación de ritos de santería; al mismo tiempo, abre las puertas a María Antonieta Pons, quien se convertiría al poco tiempo en una figura representativa de este género. En esta película se cuenta con la presencia de Ernesto Lecuona, Rodríguez Silva, Sánchez de Fuentes y Ricardo Prats como compositores, lo que denota la importancia que la música tiene en el film. Aunque fue considerada por los críticos como una mala película,¹⁰⁴ fue un éxito rotundo entre el público, quizás debido al vasto repertorio de canciones. Esto implicará que distintas agrupaciones musicales sumaran las canciones del cine rumbero a su repertorio:

«El manisero» de Moisés Simons, «Mamá Inés» y «Siboney» de Ernesto Lecuona, serán las rumbas que se internacionalizarán en manos de Don Azpiazu en Estados Unidos y de los Lecuona Cuban en Europa y América del Sur desde comienzos de la década de 1930.¹⁰⁵

Posteriormente, y a lo largo de diversas producciones cinematográficas, se irá haciendo habitual la presencia de importantes músicos y agrupaciones como la

101 Waxer, «Of Mambo Kings», 140.

102 González, «Música popular urbana en la América Latina del siglo XX», 209.

103 Ibid.

104 Diana Elisa González Calderón, «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, 2014:34).

105 Ibid., 210.

Orquesta de Benny Moré, Dámaso Pérez Prado, la Orquesta Aragón, Kiko Mendive y la Sonora Matancera, que hacían vida en la gran pantalla junto a rumberas como María Antonieta Pons, Ninón Sevilla, Meche Barba o Rosa Carmina.

Otro aspecto a resaltar en la presencia de la música latina en Estados Unidos durante este periodo, fue la presencia de las distintas agrupaciones en gira por Norteamérica con Don Aspiazu y Eric Madriguera con sus orquestas. El intercambio cultural y comercial que floreció a raíz de estas giras, permitió que los ritmos y diversos géneros se fueran asimilando a lo largo del país. Ritmos como la rumba y la conga se asimilaron rápidamente y comenzaron a ser parte del repertorio que ejecutaban las grandes bandas en los salones de baile. Esto permitiría que a mediados del siglo XX se produjera una verdadera eclosión de la música tropical. Al respecto, González acota:

A partir de los años 50 y tras el éxito de la conga durante la Segunda Guerra Mundial, se construye el campo de la música tropical en América Latina, que corresponde a una suma de repertorioailable cubano –guaracha, mambo y chachachá–, brasileño –samba y baión– y colombiano –cumbia y porro– interpretado por orquestas de músicos blancos con percusión afrolatina.¹⁰⁶

Las distintas agrupaciones de música latina que hacían vida en la ciudad 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 parecidos, permitirá la proliferación estilística de la música tropical. Muchos de estos ejecutantes eran semiprofesionales, y veían en el trabajo como ejecutante una entrada más a nivel laboral. Sin embargo, no debe olvidarse que el jazz es un fenómeno de música urbana. Por lo mismo, la influencia de los diferentes estilos es diseminada rápidamente a través de la radio, el cine, la televisión 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 o Count Basie eran ampliamente conocidas, el estilo de estas agrupaciones fue rápidamente asimilado por los músicos del Caribe que hacían vida en Nueva York.¹⁰⁷

Pero no fue solo en esta ciudad donde los músicos fusionaban el jazz con ritmos latinos. 'Peruchín' Justíz, pianista y arreglista de la Orquesta de Riverside a finales de los años cuarenta, reconocía la influencia en su música de Art Tatum. Justíz tenía un pequeño combo a mediados de los años cincuenta que era conocido como Peruchín y sus grandes ligas, con quienes interpretaba sofisticados arreglos de jazz y secciones de improvisación con ritmos de montunos. Es especialmente conocida su versión de *All Things That You Are* que aparece en el disco *Piano con moña* (1958).

¹⁰⁶ González, «Música popular urbana en la América Latina del siglo XX», 210.

¹⁰⁷ Ibid.

*El estereotipo del latino será presentado por Hollywood a través de las películas con canciones del Tin Pan Alley, donde los roles de la típica música mexicana, argentina o caribeña llegaría a las grandes audiencias. En estos films se muestra permanentemente a la comunidad latina como siempre necesitada de dinero, con fuerte connotación racista. El nuevo contexto social de la convivencia entre latinos y no latinos, según Waxer afectará la producción musical.*¹⁰⁸ Por ejemplo, los mambos de Pérez Prado logran una rápida aceptación, entre otras, por la ausencia de texto vocal cantando en español, pues la crítica no consideraba adecuado el acento latino. Se producen entonces grandes cantidades de música instrumental con ritmos de chachachá o mambo con pequeñas palabras como ‘mambo, que rico el mambo’, que le daban un sabor sofisticado.

*El sonido latino tan característico en el Nueva York de la época no sólo había comenzado a calar en el gusto del público norteamericano, sino que al mismo tiempo, los latinoamericanos que vivían en la ciudad se identificaron rápidamente con las nuevas hibridaciones. Así, la escena latina se desarrollaba desde las raíces afrocubanas, debido al proceso migratorio y al desarrollo de los medios de comunicación de masas. Intérpretes como Jelly Roll Morton*¹⁰⁹ *definirá su estilo matizado con elementos ‘españoles’, al hacer referencia al tratamiento melódico de doblar las voces en terceras o el uso del bajo con el ritmo de habanera. Con base en lo anterior es que autoras como Waxer sustentándose en trabajos de Isabelle Leymarie, consideran que los ritmos latinos entraron por Nueva Orleans para fusionarse con el jazz*¹¹⁰

Por otra parte, en aquel momento lo primordial dentro del gusto norteamericano era el tango; de hecho y como establece Boggs, «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». El autor asegura que el ritmo latino se va estableciendo paulatinamente gracias a que artistas como Cugat, Dezi Arnaz o Carmen Miranda eran blancos.¹¹¹ Sin embargo, paulatinamente los músicos de raza afroamericana irán ingresando a los conjuntos orquestales, dando cabida no solamente a una mezcla racial dentro de una agrupación musical, sino también a la fusión de nuevos ritmos e instrumentos.

Boggs y Waxer coinciden en que es fundamental considerar a Mario Bauzá (1911–1993) al hacer un recorrido histórico sobre la música latina y el jazz en los Estados Unidos. Bauzá fue clarinetista de la Orquesta Filarmónica de la Habana, fue 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. Bauzá graba también con el cuarteto de Antonio Machín y posteriormente con la Banda de Noble Sissle, antes

¹⁰⁸ *Ibid.*, 162-163.

¹⁰⁹ Ferdinand Joseph La Menthe (1890-1941), reconocido intérprete del piano en el jazz, especialmente en el género del ragtime.

¹¹⁰ Waxer, «Of Mambo Kings», 163.

¹¹¹ Boggs, «Salsa: funciones latentes de la esclavitud y el racismo», 55.

de hacer su incursión directa en el mundo del jazz. Dentro de ese contexto, Bauzá se relaciona con Ella Fitzgerald para trabajar en la orquesta de Chick Webb, posteriormente con Dizzy Gillespie y por último conforma con Frank «Machito» Grillo una orquesta en la cual predominan los ritmos afrolatinos.

La presencia de Francisco «Machito» Grillo (1908–1984) es esencial para comprender el desarrollo y posterior evolución de la música tropical en los Estados Unidos de América. Cantante, ejecutante de las maracas, Machito comienza su actividad profesional a finales de los años veinte en La Habana, participando como músico junto a María Teresa Vera e Ignacio Piñeiro del Sexteto Nacional. Es durante esta etapa profesional que conoce a quien sería su cuñado, Mario Bauzá. La presencia de Machito en la escena neoyorquina se hizo sentir rápidamente; a partir de su llegada a la Gran Manzana en 1937 se incorporó a distintas agrupaciones, como la del pianista puertorriqueño Noro Morales (1911–1964) y la orquesta de Xavier Cugat. También acompañó a otras agrupaciones como El Cuarteto Caney y La Orquesta de Hatuey. La orquesta de Machito y Bauzá llamó la atención del público norteamericano y no tardaría en establecerse el contacto con locutores como Symphony Syd Turin y Dick «Sugar» Ricardo.

La radio, desde luego, fue un medio de difusión esencial en la música afrolatina en el contexto de los Estados Unidos de los años treinta y cuarenta. Un elemento importante que queda evidenciado en el trabajo de Boggs es cuando hace referencia al contacto que establece Bauzá con Tommy Morton, éste último gerente del Palladium Ballroom, donde la orquesta de Machito se venía estableciendo como una de las más emblemáticas dentro de la zona. Es por ello, y a partir de una solicitud de Bauzá, que se establecen los días domingos con una matiné exclusiva de música afrolatina. Es el momento en que aparecerán en la palestra figuras relevantes como Tito Puente y Tito Rodríguez.¹¹²

Hacia una definición de lo tropical

La historia de los procesos migratorios de latinos en Estados Unidos ha involucrado, desde su inicio, no sólo los distintos elementos económicos e impactos sociales que se han producido en el seno de la sociedad estadounidense, sino también las distintas propuestas artísticas y culturales que han surgido o se han desarrollado allí.¹¹³ Desde el punto de vista de la cultura, quizás por ser la industria cultural parte de la producción económica de los Estados Unidos, las manifestaciones musicales de carácter tropical y exótico hallarán un espacio formidable para su producción en masa y posterior comercialización.

En el mercado internacional la presencia de agrupaciones como la de «Don Aspiazu en Londres desde 1936, Lecuona Cuban Boys en el eje Ma-

¹¹² *Ibid.*, 56.

¹¹³ Angel G. Quintero Rivera. «Migration, Ethnicity, and Interactions between the United States and Hispanic Caribbean Popular Culture», *Latin American Perspectives*, Vol. 34, N°1, (2007): 83-93.

drid—París—Frankfurt desde 1934, Xavier Cugat en el triángulo Roma—Barcelona—París desde 1938, el cantante Machín y su cuarteto Caney en Madrid desde 1934»¹¹⁴, ya hacían vida internacional en el mercado europeo antes del conflicto bélico y mundial.¹¹⁵ Al explotar el conflicto bélico en palabras de Bottaro los países de América Latina se replugarán en sí mismos; sin embargo, el desarrollo de los dispositivos culturales y de entretenimiento de la industria cultural, permitirá que, una vez finalizada la guerra, se promueva internacionalmente los distintos géneros latinos que venían consolidándose frente en el ámbito urbano.¹¹⁶

La relación de la construcción de un imaginario sobre lo tropical se crea a partir de la vinculación territorial entre Latinoamérica y Estados Unidos y, por ende, de las relaciones comerciales y culturales que se establecen desde finales del siglo XIX y principios del XX. Al perder España su último bastión en el Caribe, al convertirse Cuba en un país independiente y al proclamarse Puerto Rico Estado Libre Asociado a los Estados Unidos, el cese de los conflictos bélicos y diatribas diplomáticas abren paso a las relaciones comerciales y al flujo migratorio, permitiendo de esta forma el intercambio cultural, que es el aspecto primordial del presente trabajo.

La consolidación de las ciudades de Nueva York, La Habana y México DF como centros del entretenimiento nocturno, brindará una plataforma profesional para el desarrollo de las orquestas, directores, compositores, arreglistas, músicos y bailarines que conformarán el imaginario en torno a la música tropical. La influencia latina en el contexto comercial y cultural de los Estados Unidos tendrá una fuerte carga económica en la industria cultural, y una marcada huella y connotación cultural dentro de la sociedad norteamericana. La variedad de géneros de la música pone de manifiesto las variadas aristas por donde se irán colando los géneros tropicales en la cultura de masas norteamericana de los años cuarenta y cincuenta. Es incuestionable que la música surgida en Argentina (tango), Brasil (samba), Cuba (son y rumba) y México (danzón y boleros) ejercerán la mayor influencia musical dentro del contexto de las industrias culturales en Estados Unidos.¹¹⁷ La presencia de estos países dentro del circuito radiofónico de Norteamérica no es casual. Desde alrededor de los años treinta, los sellos disqueros de los Estados Unidos como RCA Víctor y Columbia, se desplazan a esos países con la finalidad de grabar y comercializar los principales géneros de carácter urbano que hasta esa fecha se oía en esos países, sólo a través de emisiones radiales en vivo.

Dentro del contexto de la música tropical, Cuba, como representación máxima de los géneros afrocaribeños, tendrá un sitio preponderante. En pri-

114 Francisco Bottaro, «Música popular y clases sociales: el caso venezolano: años 40». *Caravelle, Les cultures populaires en Amérique Latine*. N°65, (1995): 159-170.

115 Nótese la activa presencia de agrupaciones latinas en la España republicana antes del conflicto bélico de la Guerra Civil Española (1936-1939).

116 Bottaro, «Música popular y clases sociales», 160.

117 William Javier Nelson, «Their Loss – Our Gain: The Gift of Latin Music in the United States», *Afro-Hispanic Review*, Vol. 6, N° 2, (1987), 19-24.

mera instancia, y tal como se explicará en el capítulo sobre los géneros musicales del Caribe, Cuba funcionará como un receptor de los distintos ritmos caribeños, pues allí se concentrará e hibridarán los elementos estilísticos esenciales que darán origen a su fama dentro del mundo de la música popular. Será en Cuba también en donde se asentarán las antenas repetidoras de radio y que servirá para transmitir información y música a una gran parte de América Latina y los Estados Unidos. Triunfar en Cuba de cierta forma garantizaba triunfar en todo el continente o por lo menos, entrar por la puerta grande.

Al abordar el tema de la música tropical, los autores de habla inglesa y castellana tienden a desatender el caso de Brasil. Es incuestionable que la música de origen español y portugués tuvo un proceso de hibridación en el cual los principales elementos fueron los ritmos procedentes de África. La presencia de esclavos a lo largo del territorio brasileño consolidaría los estilos híbridos en todo el proceso de historia colonial. Vale la pena destacar que la asimilación de los ritmos africanos fue muy distinta en el caso de la América española o portuguesa frente a la presencia africana en los Estados Unidos. Mientras que en las colonias españolas y portuguesas la mezcla racial fue sin precedentes históricos, pues el hombre de la colonia —sea este negro, blanco o indígena—, se encontró en un nuevo territorio geográfico, político, económico, social y cultural en el que el mestizaje y el sincretismo eran elementos de la cotidianidad, el caso de las colonias británicas y francesas fue distinto: el distanciamiento entre las razas estaba muy bien delimitado, y desde su inicio la herencia de la cultura africana no permitió rasgos de hibridación en la medida de lo posible.¹¹⁸

En el caso de la música tropical el proceso de síntesis fue gradual. Uno de esos fenómenos lo representa la necesidad de incorporar instrumentos musicales y músicos en las distintas manifestaciones sociales y religiosas. Es así debido a la necesidad de tener música para algún ritual, en el que se irán incorporando de forma paulatina ritmos y giros melódicos característicos de la música afro. Asimismo las colonias, en su proceso por obtener una identidad propia, irán asimilando rasgos de las distintas culturas como un elemento de distinción propio, como características fundamentales de su criollismo y que posteriormente se insertarán dentro del contexto de los discursos nacionales. Son incuestionables las raíces y la vinculación sincrética de lo ritual sagrado con el mundo de lo profano en la música afrocaribeña. Elementos rítmicos y giros melódicos utilizados en los rituales traídos por los esclavos de África a las tierras coloniales de España y Portugal, serán asimilados gradualmente dentro de las prácticas culturales cotidianas en la sociedad americana. Asimismo, es invaluable el carácter polifónico que posee el ensamble de percusión y los distintos ritmos en su consolidación dentro de la vida cotidiana urbana de la región del Caribe desde inicios del siglo XX.¹¹⁹

La consolidación de los géneros tropicales coincide además de los elementos externos de proximidad geográfica y la consolidación de la industria

¹¹⁸ Nelson, «Their Loss-Our Gain», 19-20.

¹¹⁹ *Ibid.*, 20.

cultural con su propio grado de madurez.¹²⁰ Después de un periodo de gestación de casi doscientos años, la definición de sus formas, elementos estilísticos y rasgos estructurales definidos se consolidarán en una especie de ‘formas musicales del Caribe’. Este aspecto de ‘madurez’ musical se verá perfeccionado y cualificado a medida que se vayan fijando los soportes de grabación de audio. Otro aspecto que influirá en la consolidación de la música tropical y de todo el imaginario que con ello converge, será la conformación de un imaginario cultural producto de los intérpretes de esta música. La industria cultural latinoamericana adaptará el fenómeno cultural del *Star System* a la producción musical latinoamericana. Los artistas tendrán desde su comienzo la oportunidad de interactuar en distintos formatos para el entretenimiento, generando una vinculación con todos los otros elementos del sistema comercial.

Los procesos migratorios constituyen un elemento fundamental en la elaboración de diversos tipos de hibridaciones. Por ejemplo, Nelson considera que la presencia de Louis Moreau Gottschalk fue esencial en la difusión de la habanera, especialmente en Nueva Orleans.¹²¹ Si bien Nelson hace referencia a este pianista dentro del circuito de la música académica de la época, no se debe olvidar que la construcción de una identidad y de un imaginario no proviene del mundo intelectual y de las letras, sino por el contrario, desde lo coloquial y popular. Pese a ello, es significativa esta observación porque denota que ya los géneros populares estaban siendo registrados en la notación musical y, por ende, eran los soportes para comercializarlos.

Los primeros años del siglo XX constituyen la época de mayor flujo migratorio de la región del Caribe. La anexión de Puerto Rico como estado libre asociado, garantizando a los puertorriqueños los mismos derechos políticos que los estadounidenses, coincide con un éxodo importante de cubanos y dominicanos en busca de mejores condiciones de vida. La ciudad modelo por excelencia era Nueva York. La ciudad crecía a lo largo y en especial hacia lo alto. El inicio del siglo es esencial en la identidad de ciudad con rascacielos que adquiriría a lo largo de esos años. Ciertos sectores de la ciudad fueron esenciales en la territorialización de los espacios en donde conviviría la comunidad latina producto del gran flujo migratorio.¹²² Categorizados como una unidad, latinos, pero divididos en puertorriqueños, dominicanos, cubanos y mexicanos, la variedad nacional no será impedimento para la organización de agrupaciones musicales en las cuales convivirán las distintas nacionalidades pero con un mismo fin: hacer música afrolatina.

El inmigrante, en su proceso de adaptación a sus nuevas circunstancias, lleva consigo una carga importante de su cultura, costumbres y tradiciones. La presencia de inmigrantes latinos implicaría, en la Nueva York de los años treinta y cuarenta, la conformación de espacios para el entretenimiento

120 Nelson, «Their Loss-Our Gain», 20.

121 Nelson, «Their Loss-Our Gain», 20.

122 Nelson presenta datos estadísticos significativos de la migración boricua: para 1910 vivían en Nueva York tan solo 554 puertorriqueños; en 1930 serían 44.908, según el informe de Clarence Senior y Donald O. Walkins presentado al Senado Estadounidense en 1966. (Cfr. Nelson, 1987: 20-21).

y la recreación, en donde la música jugará un papel esencial, no sólo como entretenimiento sino incluso como germen de un imaginario cultural. Se abren diversos salones de bailes y clubes nocturnos en los cuales las agrupaciones musicales se conformarán para la generación de la música,¹²³ necesitando entonces la creación de grandes bandas de tradición norteamericana con la confabulación rítmica e instrumental propia del Caribe. Se hace entonces evidente la necesidad de arreglar temas del repertorio latinoamericano para las nuevas agrupaciones y, de forma similar, generar obras nuevas que serán consumidas en primera instancia por el público latino, y posteriormente, comercializadas y consumidas por la comunidad anglo.

Durante el proceso migratorio latino hacia Nueva York a principios del siglo XX, la migración se asimiló en primer término al área de la construcción. En el caso de los puertorriqueños, al poseer documentación que los avalara como ciudadanos norteamericanos, se incorporaron a nivel institucional en diversos sectores tales como la docencia, escuelas e institutos públicos y privados, a los cuerpos de seguridad del estado y muchos músicos se incorporaron a las bandas militares. La aparición de orquestas de origen latino en los que la diversidad de países haría gala, se irá consolidando alrededor de 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 profesionalizarán, siendo justamente los elementos de carácter afrocaribeño los que darían su signo particular.¹²⁴

La migración latinoamericana hacia los Estados Unidos ha tenido unos flujos constantes a lo largo de todo el siglo XX, teniendo unos períodos con mayor auge que otros. Establece Quintero Rivera que, especialmente entre 1949 y 1954, el ingreso de puertorriqueños —y se puede asumir que también de cubanos, dominicanos y mexicanos— representó una importante masa que impactó de manera favorable en las diversas áreas de carácter económico. La consolidación de los migrantes en Nueva York y la aparición de centros de entretenimiento donde la música latina es esencial, incluirán agrupaciones de este tipo de música. El autor indica que durante este periodo están consolidadas las agrupaciones de Xavier Cugat y Eric Mandriguera (catalanes), Mario Bauzá (cubano), Noro Morales y Tito Rodríguez (puertorriqueños) y Tito Puente (niuyorrican). Esta variedad de orígenes se enmarcará dentro del imaginario cultural de la industria cultural de la época como lo 'latino' o lo 'tropical', dirigido en un inicio al público latino en Estados Unidos, expandiendo posteriormente su influencia a América Latina y por último, consolidando el género dentro de la sociedad norteamericana y europea de aquel entonces.¹²⁵ Lo tropical se había formado, desarrollado y se quedaría, permitiendo una constante hibridación por muchos años más.

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

124 Quintero Rivera, «Migration, Ethnicity, and Interactions...», 86.

125 Ibid., 86-87.

La imagen característica del latino se verá reforzada durante la postguerra debido a los clichés transmitidos a través de la industria cultural. Todo el peso iconográfico que se construye desde los Estados Unidos venderá a la cultura de lo tropical como un mundo exótico, exuberante, que se remarcará a través de la política de los ‘buenos vecinos’. Quintero Rivera señala el año de 1943 como una fecha importante en la producción hollywoodense de películas latinoamericanas¹²⁶. En estos films abunda la construcción de un imaginario de bailarines exóticos, y de la mujer latina llena de sensualidad y picardía, y arreglos para grandes bandas con un tratamiento orquestal y armónico característico del jazz aunque con un acompañamiento de percusión afrolatino.¹²⁷

Sin embargo, el desarrollo de las orquestas tropicales en los años cuarenta al sesenta traería de suyo la consolidación de las relaciones entre la cultura norteamericana y la latina. Al aparecer, el rock and roll sería la nueva apuesta de la industria cultural a nivel mercantil, también la segunda generación de hijos de inmigrantes observa en las grandes bandas y todos los elementos que conlleva —salones de baile, géneros musicales, etc.—, un mundo ajeno a su nuevo entorno generacional;¹²⁸ es decir, había llegado el momento de romper con sus antepasados y tratarían de reencontrarlos en el auge de la música salsa. En este sentido, coincide con lo enunciado por Frith¹²⁹ en el cual, parte de las funciones sociales de la música es la generación de rasgos identitarios en las nuevas generaciones.

Los movimientos migratorios en la consolidación del imaginario cultural de lo tropical

Roberts afirma que en muchos aspectos durante los periodos entre guerras mundiales marcan la presencia de mayor o menor influencia dentro de los Estados Unidos de los latinos.¹³⁰ Los constantes flujos migratorios ocurridos en la región del Caribe desde el siglo XIX y a lo largo del siglo XX, trajeron como consecuencia que esta región se viera afectada por un complejo proceso de intercambio cultural. 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».¹³¹

Después de este largo proceso producido en el Caribe, los Estados Unidos se convertirán en el receptáculo de gran parte de la cultura latina. La industria cultural norteamericana con su desarrollo y la incorporación de la tecnología de la época, permite consolidar todo un imaginario cultural, así como

126 Para 1943 se producen alrededor de treinta películas en las cuales lo latino era esencial, para 1945 esta cifra sube a ochenta y cuatro (Quintero Rivera, «Migration, Ethnicity, and Interactions...», 87).

127 Quintero Rivera, «Migration, Ethnicity, and Interactions...», 87.

128 Ibid.

129 Simon Frith, «Hacia una estética de la música popular», en *Las culturas musicales*, lecturas de etnomusicología (Francisco Cruces, editor. Madrid: Trotta, 2001: 413-436).

130 Roberts, *The Latin Tinge*, 50.

131 Deborah Pacini Hernández, *Oye como va! Hybridity and Identity in Latino Popular Music*, 34.

establecer un circuito mercantil en el que los distintos aspectos raciales se combinen en la conformación de una identidad e imagen de lo latino y lo tropical dentro del contexto de los latinoamericanos en Estados Unidos. La perpetuación de las prácticas musicales y espacios de entretenimiento conformarán una hibridación cuyos distintos agentes —como la migración, el fenómeno de inclusión y exclusión social y cultural dentro de la sociedad norteamericana del momento de la época— se conjugarán enmarcados dentro del sector de la industria cultural que explotará los aspectos identitarios de la música latina, sus diversos estilos e incentivará los aspectos de transformación que fueran necesarios dentro del marco comercial del momento.¹³²

Estados Unidos no solo marca un punto importante en la creación de nuevas identidades en torno a lo latino y lo tropical, sino que al mismo tiempo, la producción de la música tropical obtiene un éxito tanto en los migrantes como en la sociedad que los recibe. De acuerdo a Pacini Hernández, se puede categorizar el recorrido de la industria cultural y la consolidación de lo tropical en cuatro estadios. Una primera categoría está establecida desde la inserción del gramófono y por ende su asimilación dentro de la vida cotidiana. Como segundo aspecto, la producción discográfica desarrollada en el seno interno de las comunidades latinas. El tercer ítem es la consolidación del mambo como el momento de mayor difusión y consolidación de los ritmos tropicales y por último, la expansión del género tropical a partir de los grandes sellos discográficos.¹³³

Es inherente a toda la música tropical su desarrollo a partir del resultado de las manifestaciones culturales debido a los intrincados flujos migratorios, la asimilación como rasgo identitario de un imaginario cultural de 'lo tropical' o 'lo caribeño', la consolidación de la industria cultural y los medios masivos de entretenimiento de la época. En este último aspecto, Sánchez indica:

Ya en estos primeros años se ponen de relieve algunas características de la industria de la música latinas 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.¹³⁴

Sin lugar a dudas, todo el proceso de migraciones conjugado con el desarrollo industrial de los medios de entretenimiento, traerán de suyo que impacten de una manera u otra en estilos y tradiciones del país receptor. En el caso que nos atañe, la hibridación instrumental y estilística de las grandes bandas devino la asimilación de los instrumentos afrocaribeños de percusión;

132 Pacini Hernández, *Oye como va!*, 32.

133 *Ibid.*, 11.

134 Inigo Sánchez. Reseña de «Oye como va! Hybridity and Identity in Latino Popular Music», en *Trans—Revsita Transcultural de Música*. N° 15, 2011. <http://www.sibetrans.com/trans>

estilos como el swing, el twist, el charleston, el foxtrot y el jazz se hibridarán con la cumbia, el merengue, el son y la rumba.

La incorporación de los inmigrantes a la vida urbana de Nueva York se dio en el marco de un conglomerado de sectores diversos. Si bien el presente estudio se enmarca en la migración latina y la influencia de esta en el proceso de creación y asimilación de la música tropical, lo cierto es que coincide con el oleaje migratorio de europeos en busca de oportunidades a raíz de la debacle en que había quedado sumergida Europa después de la Segunda Guerra Mundial. De acuerdo a Quintero Rivera, los inmigrantes latinos se incorporaron en primera instancia al área industrial, a la manufactura de baja tecnología y los servicios industriales, de cierta forma, estaban dentro de la estructura económica y social de aquel entonces mucho más cercanos a los sectores socioeconómicos de los afroamericanos.¹³⁵

La presencia de los géneros latinos se venía consolidando gradualmente en las producciones de Broadway. Muestra de ellos eran obras como *Shuffle Along* que poseía varios números con bailarines de origen puertorriqueño, la orquesta estaba bajo la dirección de Francisco Tizol. La presencia de músicos afroamericanos junto con músicos de origen latino se conformará en agrupaciones como Los chocolates dandies y Los Blackbirds, en estas harán vida musical figuras como Alberto Socarrás, Moncho Usera y Rafael Escudero. Asimismo, la presencia de otros músicos de origen cubano se irá integrando a las diversas agrupaciones como Carmelito Jejo, clarinetista y el director de bandas y piano Nilo Meléndez, quienes conformarán parte del equipo de arreglistas y músicos de la Columbia Records.¹³⁶

Lizárraga y Roberts consideran esencial la presencia de Don Azpiazu y la orquesta del Casino La Habana el 26 de abril de 1930 en el Palace Theater, en donde temas como Mamá Inés y *El manisero* se convertirán en temas referenciales de la música tropical:

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.¹³⁷

Llegado el mes de mayo, Don Aspiazu y su orquesta graban para la RCA Víctor El manisero, convirtiéndose en un éxito y punto de referencia de lo que será la construcción de un imaginario cultural en torno a lo tropical, al boom de las orquestas caribeñas a lo largo de los Estados Unidos y la consolidación de la rumba como género musical. En palabras de Lizárraga «la revolución de

135 Quintero Rivera, «Migration, Ethnicity, and Interactions...», 90.

136 Lizárraga, «Latin jazz: un viaje a los orígenes». Blog.

137 Lizárraga, «Latin jazz: un viaje a los orígenes». Blog. John Storm Roberts, *The Latin Tinge: the Impact of Latin American Music on the United States*. (New York and Oxford, 1979).

la rumba había llegado a Nueva York y nunca más la música volvería a ser la misma, por lo menos para los bailadores».¹³⁸

Sin lugar a dudas, después del rotundo éxito de *El manisero* en Nueva York, garantizaba a las orquestas de baile audiencia y contrataciones si poseían este tema dentro de su repertorio, pero no solamente se trataba de incorporar el tema dentro de las grandes bandas, sino que incluso diversos directores de bandas comenzaron a proclamarse como ‘uno de los primeros’ en incorporar ritmos afrocubanos. Así como se ha descrito el caso de Fabello quien anunciaba con bombos y platillos la incorporación del tema a su agrupación, el director de bandas Vincent López se autoproclamaba también como uno de los primeros directores en haber usado ritmos cubanos en su repertorio, quien además de considerarse como precursor de estos ritmos en Estados Unidos, consideraba que el tango nunca desaparecería.¹³⁹ El éxito comercial de Don Azpiazu y su versión de *El manisero* fue tan impactante que inmediatamente diversos directores de bandas no solo buscaron hacer sus propias versiones, sino que de pronto, lo cubano estaba de moda, ser cubano era tener el éxito garantizado, lo que conllevó a directores de diversos orígenes —griegos, irlandeses, portugueses, italianos— a admitir que tenían algún antepasado cubano como fue el caso de López de origen portugués. Sin embargo, hubo directores más sinceros que incorporaron a su banda músicos latinos de diversos orígenes. En el caso de los músicos puertorriqueños, como ya se comentó, al poseer los mismos beneficios políticos y sociales como ciudadanos norteamericanos, tenían asegurada la posibilidad de trabajar sin problemas de papeles migratorios, ese no fue el caso de los cubanos.

El impacto de Don Azpiazu y el éxito de *El manisero* en Nueva York dejaron una huella en el mundo del espectáculo en la Gran Manzana. Los medios se volcaron no solo a difundir las locaciones en donde se presentaría la agrupación, sino que inmediatamente se conformó dentro de los medios impresos y la radio qué actividades y hacia dónde se dirigían la agrupación rumbera. Por ejemplo a principios de 1931 ya se comentaba que la agrupación se dirigía de vuelta hacia La Habana después de una contundente gira en la cual demostraron su capacidad de hibridar la música tropical con los ritmos característicos del jazz. 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 de que Don Azpiazu y su Orquesta están comenzando a fusionar los ritmos afrolatinos con temas de las grandes bandas de la época.¹⁴⁰ 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, presentado como novedad la incorporación de un cantante. En base a esto podemos inferir que la agrupación pudo o haber llegado a los Estados Unidos con un grupo base y contratar los músicos que necesitasen a lo largo del camino o que, por el con-

138 Lizárraga, «Latin jazz: un viaje a los orígenes». Blog.

139 «Fad For Native Cuban Music in US Forecasts Tango Revival, Says Lopez», *Variety*, 21 de enero de 1931, 65.

140 Fuente: «The Peanut Vendor at Home», *Variety*, 28 de enero de 1931: 28

trario, la presencia de los músicos latinos en Estados Unidos le daba una sonoridad distintiva a la agrupación. Lo cierto es que el tema de las noticias en torno a Don Azpiazzú realmente giraba alrededor de El manisero, sus 'extraños' y 'primitivos' instrumentos de percusión y su pegajoso ritmo que incitaba a bailar.¹⁴¹

No es de extrañar que en poco tiempo las distintas agrupaciones que hacían vida en las noches de Nueva York incorporasen a su repertorio el contagioso ritmo latino. Estamos frente a un fenómeno social, cultural y económico producto de la migración y la necesidad del mercado, pues al marchar de regreso la orquesta cubana de Don Azpiazzú, otras bandas copiaron el modelo y sobretodo incorporaron a su planta de músicos a ejecutantes de origen latino que pudiesen lidiar especialmente con los instrumentos de percusión. Los arreglistas se volcarían a copiar los modelos y estándares melódicos pero sobre todo Ralph Peer sabría como explotar las distintas versiones del mismo tema con la intención de obtener mayor regalía.

Precisamente, y a raíz del boom de la música tropical en Nueva York, las orquestas se habían llenado de cualquier cantidad de músicos cubanos precisamente en la búsqueda de ese sonido característico del trópico, eso significaba contratar a músicos cubanos que trabajaban a destajo y 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 se encontraba discutiendo un proyecto de ley para otorgarle permiso de trabajo y residencia legal a los cubanos que demostrasen estar ejerciendo labores como músicos en las distintas bandas y orquestas de Nueva York. Sin embargo la disputa era ardua, pues un bando del senado consideraba que muchos músicos estadounidenses corrían el riesgo de no conseguir trabajo o 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 en primera instancia para ahorrarse el dinero del traslado del músico americano, y en segundo lugar, porque 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 termina el proceso de grabación, las orquestas regresan ha Estados Unidos y en diversos casos, con músicos como trofeos, los cuales estarían trabajando en condiciones ilegales dentro de Estados Unidos. El sonido tropical en los Estados Unidos se consolida con la migración latina, asimismo, es destacable, que el principal argumento que se esgrimía para que los músicos tuvieran su documentación al día era la necesidad de otorgarle el cálido color tropical a la música de las grandes bandas que hacían vida en los salones de baile y la radio.¹⁴²

A juicio de Pacini Hernández y Roberts, los distintos estilos musicales en los Estados Unidos han sido categorizados a partir de distinciones de tipo racial; a pesar de ello, dentro del universo de la música latina y en especial desde una configuración de lo tropical, el mundo caribeño y sus formas de

¹⁴¹ Ibid.

¹⁴² «Cuba May Ban Foreign Bands», *Variety*, 21 de enero de 1931, 65.

representación han estado asimilados desde la hibridación multirracial de los géneros musicales. La autora destaca la figura de importantes artistas chicanos como lo fueron Andy Russell o Ritchie Valens frente a la figura de artistas puertorriqueños o de ascendencia afroamericana. Con respecto a la migración latina y sus descendientes, la autora remarca la importancia del bagaje cultural, o por lo menos identitario propio, que es reforzado en el uso de símbolos como los colores de las banderas; es decir, se vive y se hace vida en un país —Estados Unidos—, pero se canta y se expresa pensando en aquel que se dejó —Puerto Rico, Cuba, República Dominicana o aquél que sea el caso—. Estados Unidos, como nación que posee un amplio territorio y la posibilidad de que la ocupación demográfica confluya en las grandes ciudades, invita a la interrelación cultural en el caso de los migrantes latinos y la asimilación de estas prácticas por parte de muchos miembros de origen completamente angloamericano. En otras palabras, los Estados Unidos será un territorio de intercambio e hibridación de prácticas culturales, en donde el componente latinoamericano y en especial caribeño, permitirá la conformación de géneros de fácil comercialización y circulación.^{143–144}

Pacini Hernández señala que la inmigración alcanzó unos niveles muy altos a principio del siglo XX en los Estados Unidos. Una Europa devastada por la Primera Guerra Mundial y la migración de latinos debido a que los estados nacionales no terminaban de arrancar en tanto proyectos económicos que garantizaran un mínimo de bienestar a sus ciudadanos, fueron parte de las causas de esta oleada. La presencia de los migrantes será un punto crucial para el fomento de las ‘músicas étnicas’ que promocionarán la RCA Víctor y la Columbia Records. Durante los años veinte al treinta, las compañías discográficas enviarán 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.¹⁴⁵

Expresa Roberts que mucho de los músicos latinos en Nueva York ingresaron a las filas de la Columbia Records como músicos de sesión, incorporando sus técnicas y ritmos en la confluencia de un mismo espacio en común: el estudio de grabación. De esta manera, los músicos de una misma lengua pero de orígenes distintos se incorporarán al movimiento musical de la música latina en la Gran Manzana.¹⁴⁶

La música latinoamericana había convivido durante muchos años en territorio norteamericano, su público natural estaba constituido por los inmigrantes al sur de los Estados Unidos y posteriormente por sus descendientes. A pesar de ello, alcanza una significación especial la presencia de la música latina

143 Pacini Hernández, *Oye como va!*, 10–11.

144 Roberts, *The Latin Tinge*, 57.

145 *Ibid.*, 18.

146 Roberts, *The Latin Tinge*, 58.

en espectáculos destinados a la clase media estadounidense de principio del siglo XX en los espectáculos de Broadway. Roberts presenta el estereotipo del latino que viene de tierras cálidas y fértiles en el musical *The Idol's Eye* de Victor Herbert; asimismo, estos temas formaban parte del tema *Cuban Songs*, la inclusión de los elementos latinos comenzaban a tomar forma dentro del mundo del espectáculo en Estados Unidos.¹⁴⁷

El estereotipo de lo latino termina de tomar forma en mano de los productores de Tin Pan Alley. 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. Los compositores del Tin Pan Alley absorbieron elementos y rasgos distintivos de lo que se denominaría latino' para generar un producto nuevo, si bien con rasgos evidentemente latino, estos temas eran fáciles de asimilar dentro de la cultura blanca estadounidense. El principal ingrediente para elaborar una música que sonase a 'música latina' era la adopción de ritmos y cadencias de evidente origen negro.¹⁴⁸

Sería entre los años cuarenta y cincuenta que la música tropical se consolidará con especial ahínco dentro de la sociedad estadounidense. El auge de la tecnología de la grabación, el desarrollo de una línea estética definida y apreciada por un público 'blanco' en un principio y, posteriormente asimilada como práctica cultural cotidiana en América Latina, la convertirá en principal manifestación comercial a nivel musical. Sin embargo, el Caribe pondrá el sabor pero será en Nueva York donde se diseñará y fabricará su presentación final.¹⁴⁹

El resultado del largo proceso de hibridación que está presente en la cultura latinoamericana, los productos de esta mezcla sobrepasan los límites tradicionales dentro de la cultura occidental a nivel de propuestas estéticas y derivaciones sonoras. De acuerdo a Pacini Hernández, si este fenómeno ya se había producido en la cultura de la región del Caribe a lo largo del proceso de colonización primero, y con las migraciones internas después, al llegar a Estados Unidos la industria cultural lo asimila como práctica societaria. La migración como fenómeno de interacción social en una época de auge económico y desplazamientos territoriales y culturales, incluye el proceso de reunificación familiar, permitiendo de esta manera que las prácticas culturales tengan continuidad;¹⁵⁰ es decir, se produce un arraigo desde el desarraigo, por lo menos a nivel geográfico.

De acuerdo a la autora, este arraigo dentro de las prácticas culturales de los caribeños está permanentemente asociado con el hogar primigenio y son explotados comercialmente en la reiterada evocación del país de origen. Hay una visión y una nostalgia que paradójicamente está llena de alegría y sabor en

147 Ibid., 33.

148 Ibid., 34.

149 Ibid., 53.

150 Ibid., 11.

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. Igualmente, destaca Pacini Hernández que las prácticas musicales de los latinos en Estados Unidos habían estado concentradas en las ciudades de mayor afluencia de los inmigrantes; es decir, Los Ángeles, Nueva York y Chicago. Los hijos de 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 histórica y cultural en torno a los distintos momentos que son abordados o estudiados las manifestaciones culturales, al aspecto geográfico como la ciudad o el barrio y sobre todo a un aspecto que tiende a ser la mayor preocupación para antropólogos, sociólogos, estudiosos de la cultura e incluso historiadores: la identidad racial.¹⁵¹ En el presente trabajo se aborda la identidad de la música tropical, pero en especial, el resultado de hibridación, su proceso de comercialización y su asimilación como una estética en la cultura contemporánea occidental americana en el caso de Xavier Cugat.

No cabe duda de que el ambiente en la ciudad de Nueva York para finales de los años veinte se estaba caldeando para recibir la explotación rítmica de los ritmos caribeños. Una de las figuras que estaba realizando dicho trabajo de preparación del terreno fue Enrique Madriguera que siendo cuatro años menor que Xavier Cugat estaba gozó de prestigio, fama y popularidad antes y durante la era de *El manisero*. Madriguera había tenido una educación musical sólida en la cual había estudiado con destacados músicos como Leopold Auer y había tenido incluso la oportunidad de estar frente a la Orquesta Filarmónica de la Habana, integrándose posteriormente a la música popular a través de la Orquesta de la Habana Casino y de la Orquesta del club Embassy de Nueva York.¹⁵²

El repertorio de Madriguera está lleno de un color y estilo muy particular. En 1941 graba para la RCA Víctor el tema *Brazil* de Ary Barroso con una orquestación llena de colorido, el aire característico de samba que estaba tan en boga en aquel entonces, pero en el sonido de Madriguera y su agrupación hay elementos y rasgos muy característicos que lo demarcan con respecto a la orquesta de Cugat o las otras grandes bandas del momento. Mientras Cugat busca establecerse en un territorio en donde confluye lo tropical y lo americano, mientras que Miller y Goodman van blanqueando los elementos y rasgos musicales hasta desaparecer a nivel estilístico, pareciera que en la versión de *Brazil* de Madriguera se mantiene el sonido del foxtrot, con elementos del dixieland que estuvo tan en boga en los años veinte pero matizándolo con ciertos colores tropicales. Es evidente que al escuchar el tema,

¹⁵¹ Ibid., 11-12.

¹⁵² Roberts, *The Latin Tinge*, 60.

estamos frente a un arreglo cuyo tratamiento orquestal en las maderas y los metales le da peso, color que junto al acompañamiento rítmico de la samba enfatiza estos rasgos. Sin embargo, es un tema que pasa más por ser orquestado y diseñado para el público norteamericano que para la explosión de lo latino que se estaba viviendo en aquel entonces. 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 es probable que no haya querido desvincularse del género que le dio fama y trayectoria por casi cuarenta años.

Roberts considera que el curso de la historia de la música latina cambió la tarde del 26 de abril de 1930 cuando Don Azpiazu y su orquesta del Casino de la Habana se presentan en Nueva York en el Teatro Palace. Así, quedó expuesto y al descubierto para el público norteamericano la música afrocubana con el exotismo que conllevaban los ritmos caribeños y la utilización y explosión tímbrica de los instrumentos de percusión. La rumba había llegado para quedarse en la Gran Manzana y con ella habían entrado al ambiente musical temas como *Mama Inés* y *El manisero* generando un repertorio que conviviría y se hibridaría con la música norteamericana como el foxtrot y el charlestón. *El manisero* constituye un caso digno de estudio a nivel social y antropológico de cómo fue su impacto en la sociedad neoyorquina de la época. La orquesta de la RKO dirigida por Phill Fabiello publicitaba que interpretarían *El manisero* y que el público podría utilizar las agitadoras de los cocteles como maracas cuando se interpretara esta música.¹⁵³

Los productores de la RCA Víctor trataron de sopesar muy bien el alcance que pudiese tener la rumba en el público norteamericano. Algunos directores de grandes bandas como Guy Lombardo eran escépticos y pesimistas frente al nuevo hit musical de *El manisero*. Lombardo consideraba que el impacto de esta rumba en la audiencia americana no tendría un impacto a largo plazo considerando sus características rítmicas, llegando a declarar que jamás se convertiría en un elemento importante dentro de la música norteamericana; sin embargo Guy Lombardo era pésimo con los pronósticos y menos mal se dedicó a la dirección de grandes bandas y no a leer la carta astral de la producción musical estadounidense de su época. Para 1931 *El manisero* era un rotundo éxito en los Estados Unidos¹⁵⁴ y se había convertido en una epidemia musical que llevará a diversas orquestas norteamericanas a acercarse a la música tropical desde todas las vertientes: arreglistas, cantantes, bailarines y sobre todo: bajistas, pianistas y músicos de percusión, preferiblemente de origen cubanos.

Básicamente los primeros temas afrocubanos en pegar en los Estados Unidos pasaron rápidamente por un proceso de hibridación, sincretismo y mestizaje siendo adaptados al mercado norteamericano. Por ejemplo, *El manisero*, tema cantado como forma de pregón y de canto de trabajo se convertirá

¹⁵³ Roberts, *The Latin Tinge*, 76-77.

¹⁵⁴ Roberts, *The Latin Tinge*, 77.

en una rumba que dependiendo del arreglista le dará un cierto aire de tango, otros temas como *Mama Inés* se convertirán en conga y el famoso Siboney de Ernesto Lecuona que comenzó como danzón, se transformará gradualmente en rumba, conga, mambo y hasta chachachá.¹⁵⁵

Música como consumo. Música que se genera en un medio y se desarrolla en otro. Los géneros tropicales no se fosilizarán como la contradanza en la representación gráfica del papel, sino que se fijarán en el soporte discográfico y de allí comenzará como una onda expansiva a tocar y transformar los distintos elementos que conformarán un imaginario de lo tropical: vestimenta, el vodevil, el cabaret, las rumberas, son consecuencias de lo orgánico que se convertirá lo tropical y según autores como Roberts, Pacini Hernández y Waxer achacan al fenómeno de *El manisero*.

Los procesos de migración trajo consigo a individuos que saben sacar provecho de su condición de inmigrante, de ser ‘extraño’, ajeno y exótico en el nuevo contexto en donde se encuentra. En el caso de la consolidación en torno a lo tropical, estos aspectos son relevantes porque permiten construir o redescubrir la genealogía —incluso patología— de lo tropical como concepción de fórmula comercial y de identidad, aunque sea precisamente esta última la que resulte ajena, mutada y transformada. Si hay alguien, además de Xavier Cugat, que supo sacar provecho de su condición de latino y ‘exótico’ sería Dezi Arnaz.¹⁵⁶ El tema de Eliseo Grenet Viene la conga, encontrará en Arnaz a uno de los representantes más fieles y el mismo Arnaz sabrá cómo sacar provecho del género. Pese a ello, lo mejor que hizo Arnaz para beneficio de su carrera fue haber contraído matrimonio en 1940 con la actriz y ejecutiva Lucille Ball,¹⁵⁷ quien lo introducirá con notable éxito en el mundo del entretenimiento televisivo. Dezi Arnaz será reconocido como el hombre de la conga. Arnaz jugó con la estrategia de venderse como el primer latino en presentar la conga como baile.¹⁵⁸ La conga como género ya era conocido en partituras como la versión de Grenet de *Havana is Calling Me*, titulada como ‘conga’.¹⁵⁹

En los años treinta Broadway se unirá también a la rumba. El tema *Begin the Beguine* realiza un ejercicio de hibridación al tratar de conectarse con el ritmo de biguine de las Antillas francesas, ritmo que precisamente por su acercamiento a nivel cultural, producto del largo proceso de colonización, se aproxima más a la música cajun de Nueva Orleans que a los géneros latinos; desde hacía algún tiempo Poter venía realizando ensayos entorno al biguine y la rumba como lo fue el tema *The Gypsy in Me* de 1934 y que a su vez, era parte

¹⁵⁵ Roberts, *The Latin Tinge*, 77.

¹⁵⁶ Desiderio Alberto Arnaz y de Acha III (1917-1986), llega a Estados Unidos hacia 1933 en donde Trabaja en diversas orquestas entre las cuales está la de Cugat.

¹⁵⁷ Lucille Désirée Ball (1911-1989), actriz, modelo, ejecutiva y productora, logró insertarse en la memoria colectiva a través de las series televisivas *The Lucy-Desi Comedy Hour*, *The Lucy Show* y *Here's Lucy*.

¹⁵⁸ 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 Azpiroz o incluso, la ardua lucha por definir quién será el rey del mambo.

¹⁵⁹ Roberts, *The Latin Tinge*, 82.

del musical *Anything Goes*.¹⁶⁰ Broadway producirá dentro de su mecanismo de creación de estrellas a figuras latinas como Desi Arnaz quien salta al estrellato con el musical *Too Many Girls* y a Carmen Miranda, quien poseía un modesto pero impactante número lleno de exotismo tropical al final del primer acto de *On the Streets of Paris*, comedia protagonizada por tres figuras ya consolidadas en el medio como lo eran Abbot y Costello junto a Jean Sablon. Miranda cantaba el tema *South American Way*, que tuvo éxito incluso fuera del escenario a través de emisiones radiofónicas. No es casual que ambas producciones se realizaran en 1939. Desi Arnaz, por su parte, se presentaba con su conga reforzando la imagen de lo latino como alegre, relajado, trivial. De cierta manera, Arnaz y Miranda vienen a representar y consolidar que el primer nombre de un latino es Rumba y su apellido es Fiesta.

En la ciudad de Nueva York la música tropical tendrá dos espacios vitales para su representación, puesta en escena y por ende su legitimación: el primero es el espacio de lujo, derroche y glamour de los salones de baile de hoteles, clubes nocturnos y teatros, estos últimos son espacios habituales y naturales de Don Azpiroz y Enric Madriguera que serán conquistados con esfuerzo, mérito y habilidad por Xavier Cugat. El segundo, son los espacios que hemos denominado marginales y que se conformarán como lugares de regeneración e hibridación de los ritmos tropicales, allí saldrán intérpretes del jazz latino y en un futuro de la salsa: el Harlem Este, El Barrio.¹⁶¹ ¿Cómo eran las prácticas y costumbres de ambos contingentes humanos en torno a la música tropical, una música que más allá de cualquier estereotipo o hibridación 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, todos llenos de ilusión, desilusiones, penas y alegrías. Unos con optimismo y otros con la resignación a cuestas. Nueva York los recibirá a todos. Por razones pragmáticas podemos establecer dos grandes categorías para acercarnos a estos conglomerados. El primero, el más reducido, aquellos inmigrantes con recursos económicos que van en plan de ejercer actividades empresariales y de inversión, los que se alojan en hoteles de lujo e incluso compran departamento a las pocas horas de haber pisado la Gran Manzana; y esté el otro grupo, grupo mayoritario, caracterizado por un amplio espectro social que va desde la clase media hasta el peón, el jardinero, grupo en el que convive el recién graduado con título profesional junto a la mano obrera. Ambos grupos ven en la ciudad de Nueva York la oportunidad de construir una vida. Ambos grupos, con sus enormes diferencias se arroparán bajo el mismo cielo y bailarán la misma música. En los años treinta, los Estados Unidos era un espacio de cultivo de temas latinos. En esta época los espacios de socialización y esparcimiento en donde la música tropical hacía su aparición contó con un espacio de difusión en el Harlem Este. Espacios como el Golden Casino o los

¹⁶⁰ Roberts, *The Latin Tinge*, 82-83.

¹⁶¹ Roberts, *The Latin Tinge*, 86.

teatros judíos que quedaban al cruzar servirán de plataforma a las orquestas de música tropical. No en vano en la misma zona se encontraba la emisora de radio WABC¹⁶² en la cual estaba el programa de radio de Julio Roque.¹⁶³

Los estilos cambian, la moda desaparece, se reinventa y se convierte en otras. Después de una exitosa gira por Europa en 1932, Don Azpiazu regresa a Cuba y no será hasta finales de los años treinta, a punto de iniciar la Segunda Guerra Mundial que intentará regresar con éxito a Nueva York. Pero el mundo del espectáculo puede ser cruel. El ambiente musical había cambiado y el público estaba más receptivo a propuestas tropicales que se estuviesen ‘blanqueando’ que al primitivo ritmo de rumba de *El manisero* que tanto había hecho bailar y enloquecer al público neoyorquino. Se dice que a Don Azpiazu le incentivaron a cambiar su estilo, pero él, cerrado y obstinado como al parecer era su carácter no quiso americanizar sus arreglos ni su orquesta como lo habían hecho Cugat y Madriguera cada cual a su modo.¹⁶⁴ Don Azpiazu se retira derrotado a la isla de Cuba para no salir de ella nunca más.

Los músicos latinos en búsqueda de plazas de trabajo, no solo se incorporarán a las agrupaciones que hacen vida en los grandes hoteles y cabarets, sino que interactuarán con músicos negros de jazz. Esto traerá 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.¹⁶⁵ *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 años treinta son también la época en la cual la música tropical se conjuga dentro de los espacios del poder. El cabaret, los salones de baile, la radio y el naciente cine sonoro no son manejados por señadores, sino que son controlados por empresarios y productores que mantienen vínculo muy cercano y real con el poder. La aparición de *El Manisero* ocurre en estos espacios, en los cuales las relaciones sociales y comerciales constituyen un espacio vital del día a día. La música tropical se consolida en un espacio de poderes políticos y de influencia social.

Los años treinta marcan el momento de expansión de las ‘músicas nacionales’ en circuitos foráneos a las mismas. La radio, como invención y artefacto va perfeccionando su mecanismo de expansión, como artículo de entretenimiento se va haciendo gradualmente más popular y, sobre todo, se transforma en una empresa que, como tal, busca incrementar su capital (Cfr. Joaquim Alves de Aguiar, *Música popular e industria cultural*, 53–56). En medio de la ola migratoria que llega a Nueva York y en medio de la ola expansiva de la radio, los géneros tropicales llegan a la Gran Manzana; la radio da un impulso necesario para que esta música se escuche y se baile, y compita de manera directa con los géneros tradicionales norteamericanos.

¹⁶² Posteriormente cambiaría sus iniciales a CBS.

¹⁶³ Roberts, *The Latin Tinge*, 89.

¹⁶⁴ Roberts, *The Latin Tinge*, p. 97.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 93.

La década de los treinta significó el asentamiento de la música latina en los Estados Unidos, en el cual los rasgos de ritmos y melodías de México, Argentina, Brasil y Cuba se hibridarán entre sí y con otros géneros como el foxtrot y el charleston. Este proceso de hibridación se da en Nueva York básicamente en dos espacios: el salón de baile y las fiestas de la sociedad al que acude gente adinerada y los espacios del Harlem Este, lleno de bares, clubes y teatros. El éxito de *El manisero* abrirá una brecha por la cual se filtrarán una gran cantidad de temas latinos y en los cuales la clave de rumba será 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.

Migración, hibridación y medios masivos de entretenimiento convergen en un mismo espacio y tiempo permitiendo mezclar el coctel de lo que será lo latino, lo tropical. Durante este tiempo serán muchos los imitadores del estilo, pero solo sobrevivirán aquellos que comprendan las reglas del mercado y de la música popular, que sepan manejarse en las reglas de juego de la industria cultural y sobre todo, quien sea capaz de establecer y mantener los contactos adecuados para poner en funcionamiento el engranaje mediático de los medios impresos, del disco, el cine y prontamente de la televisión.

La década de los años cuarenta y primera del cincuenta está marcada como la era del mambo y el surgimiento formal del latin jazz, tiempo de visibilidad del mundo latino en los medios de comunicación. Es un periodo en que confluyen especialmente los músicos latinos con los músicos americanos y a la vez con los músicos afroamericanos. Las fronteras raciales van desapareciendo en la praxis interpretativa aunque la búsqueda de una música tropical pero simultáneamente americana se vaya definiendo en el circuito comercial. Así por ejemplo, Frank «Machito» Grillo contrata a los arreglistas de Calloway y Chick Webb con la intención de que escribieran especialmente los temas para él y que junto con Bauzá adaptarían y transformarían los sonidos, ritmos y armonías en una fusión más tropical. Este tipo de agrupaciones se direccionarían hacia el público latino que no era el que asistía a las recepciones galantes.

En la era de la rumba y posteriormente, en la era del mambo, espacios como el Palladium eran 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.

Lo tropical fue una homogeneización de los distintos valores simbólicos que identificaban a cada región en particular –Argentina, Brasil, Cuba y México–, y que mutaron como vehículo de propaganda y publicidad para unificar en lo ‘tropical’ y posteriormente en lo ‘latino’ a unas culturas en particular. El resultado de este constructo permitirá fluir de forma ininterrumpida a través de diversos canales de comunicación. Se convierte en un símbolo, la exaltación de estereotipos permitirá sobrevalorar lo tropical en su música, sus bailes y sus mujeres.

Ary Barroso había desarrollado con notable éxito una carrera dentro de las revistas musicales que se realizaban en Río de Janeiro durante 1930. El tema *Aquarela do Brasil* (1939) logró un éxito sin precedentes. El tema fue visto como máxima representación de lo carioca; dentro de Brasil, por el contrario, era considerado de extrema representación chovinista.¹⁶⁶

Representó el estereotipo de ascensión social y sinónimo de éxito que representó la música popular. Entre los años treinta y cuarenta, Miranda, quien ya era una celebridad en Brasil, se proyecta con éxito en los medios internacionales de entretenimiento. En 1930, Carmen Miranda ya tenía un nombre y trayectoria dentro del mundo de la música popular; sin embargo, gradualmente su participación en espectáculos de revista musical irá mutando hacia Broadway y finalmente Hollywood. Miranda en tierra norteamericana, no sólo se conecta con la migración brasilera, sino que al mismo tiempo y gracias al idioma, se conecta con la migración portuguesa, logrando un acercamiento con este segmento del mercado, involucrándolo en la concepción del mundo tropical. Miranda representó el éxito que la sociedad de masas le ofrecía a cualquier migrante que probase suerte en el mundo del espectáculo: ascenso de estatus social y dinero. Los nexos para la hibridación de los distintos rasgos de lo latinoamericano en un solo concepto que se fusionaría con lo tropical, encuentran en Carmen Miranda el personaje preciso que hechizaría tanto a la audiencia latina como a la audiencia norteamericana.

Carmen Miranda representó el primer producto de exportación mediática en el terreno del espectáculo de Brasil. Figura exótica que de la carioca se transformará en representante de lo tropical, su exotismo y representación como ícono de lo kitsch hallará su espacio dentro de la cultura de masas en Norteamérica. Durante años, Carmen Miranda será más famosa, más universal y apreciada que su compatriota Heitor Villa-Lobos. Esta comparación es odiosa y a la vez injusta. Miranda se dirigía a un público amplio independientemente de su nivel cultural y social. Villa-Lobos estuvo en la búsqueda de una legitimación que vendría del espacio europeo y de tradición academicista y aristocrática. Carmen Miranda llega a Estados Unidos asimilándose de manera pragmática a la construcción de un imaginario de lo tropical.

Si pudiéramos tener una mirada amplia del recorrido histórico de los estilos y géneros en la música popular, nos encontraríamos con constantes cambios de los artistas en diversos sentidos: cambios de estilo musical, cambios de imagen, cambio de público y de espacios geográficos de recepción. Estas circunstancias son motivadas a que los productores desean mantener al artista en medio de las fluctuaciones del mercado. Se espera y desea mantener al artista como flotando y a la vez dirigiéndose con éxito hacia el consumo comercial de su música. El artista se ve presionado y además está obligado a subsumirse bajo los productores. No en vano estará siempre un contrato de por medio. Los sellos discográficos poseen un equipo de especialistas que permite que haya fluidez en estos procesos y sobre todo, garantice la efectividad del im-

¹⁶⁶ Cfr. Joaquim Alves de Aguiar, *Música popular e Indústria Cultural*, pp. 72-76.

pacto del artista en las distintas audiencias. Es por ello esencial comprender las relaciones y leyes del mercado musical.¹⁶⁷

Sellos discográficos, migración y lo tropical

La RCA Víctor y la Columbia Records mantuvieron desde el inicio de su trayectoria empresarial una actitud monopolizadora, no sólo en tanto a la producción en sí, sino también en cuanto a aspectos que concernían directamente a la distribución de la música y la incesante búsqueda de nuevos mercados; por ende, la figura del productor musical en sus inicios era considerada como un sinónimo de analista de mercado, publicidad y hasta control de inventarios. Una producción discográfica demanda mucho dinero, es una inversión que en los años treinta y cuarenta resultaba costosa y era necesario garantizar que el producto se vendiera, que hubiese una respuesta favorable por parte del público. Con base en lo anterior, podemos suponer que Xavier Cugat estuvo en medio de los vaivenes del mercado, cambiando su estilo con notable éxito, especialmente entre la época del tango y la rumba –años treinta– hasta pasar por la era del mambo y del chachachá –años cuarenta y cincuenta–. El mercado discográfico a nivel tecnológico estaba en proceso de cambios: transición del sonido mono al estéreo, transición del disco de 78 rpm al formato de 33 1/3 rpm.

Las compañías discográficas llevan un inventario estricto del producto que venden, lo cual permite evaluar la capacidad de recepción que ha tenido un artista y, sobre todo, medir las nuevas posibilidades de distribución del material discográfico. El departamento de distribución es un área estratégica del sello disquero pues determina hacia cuál dirección geográfica y social se dirige el producto discográfico. Una distribución acertada de un artista generará dividendos formidables. La decisión final vendrá dada en el ámbito de los resaltados de un estudio de mercado y de las estrategias de mercado.

Es justo en la distribución eficaz en que las grandes casas discográficas terminen comiéndose a los sellos pequeños independientes o alternativos. Desde sus inicios, la RCA Víctor y la Columbia no sólo apostaron por las músicas nacionales y de carácter popular, sino que también hicieron hincapié en extender los territorios de venta de sus productos a nivel mundial, mientras que sellos más pequeños como el fundado por los hermanos Hernández en Nueva York, apenas lograron posicionarse a tres calles a la redonda.

Como afirma Negus, entender las reglas del mercado de la industria discográfica nos permite comprender el cómo y el por qué de la relación entre un artista y su público.¹⁶⁸ No se trata sólo de la calidad del artista, de lo impactante del arreglo, influye toda la energía que hay detrás para la creación y generación del impacto del artista. Los sellos discográficos se mueven de manera firme, dan un paso con seguridad absoluta, no hay espacio para intuiciones de mercado o para experimentos comerciales. Si nos venden a un artista como ‘el descubrimiento del año’ es porque llevan por lo menos un par de años preparando el ‘descubrimiento’.

¹⁶⁷ Negus, *Los géneros musicales...*, pp. 52-53.

¹⁶⁸ Negus, *Los géneros musicales...*, p. 60.

Sin embargo, la realidad histórica de la primera mitad del siglo XX, las compañías discográficas se dirigían a mercados muy bien segmentados, los cuales eran medidos no sólo por la venta de los discos sino también a través de las listas de canciones más pedidas en la radio. Con la llegada del rock and roll y de los cantantes pop en los años sesenta, las compañías discográficas apostarán por nuevos talentos que, en la mayoría de los casos, no pasarán de la producción de un disco y el éxito en la radio de una canción. No es que dicho fenómeno no pasara en los años treinta o cuarenta, sólo que en esa época era un fenómeno atípico que el artista pegara una sola vez. Xavier Cugat tenía el carisma, la agilidad y las ganas de mantenerse activo durante muchos años en la producción discográfica.

Las compañías RCA Víctor y Columbia no tuvieron una línea preestablecida en sus inicios. Su mercado era el mundo entero y todos los géneros que pudieran existir en él. No en vano comenzaron simultáneamente a grabar el repertorio de la música clásica centroeuropea al mismo tiempo que temas de foxtrot o ragtime. La segmentación del mercado se haría gradualmente, a medida que se iba facilitando al público el acceso de la música a través de la radio.

En un principio, estas compañías pudieron trabajar con bastante autonomía dentro del mercado estadounidense. No había competencia. Eran los dueños de las patentes tecnológicas y podían establecer las normas de juego. Los cambios estilísticos y musicales en algún momento eran determinados por la venta de los discos y estrategias de mercadeo. El peso de las producciones discográficas en el ámbito cultural se apreciará precisamente después de que la industria discográfica se ha puesto en movimiento. En otras palabras, el impacto de lo tropical, que comenzó en medio de salones de bailes y cabarets, se afianzará a medida que se exhibe y repite a través de los medios masivos de entretenimiento. Esta presencia se logra por medio de la presencia del artista en distintos medios, en la interconexión del cine, la radio, la industria discográfica, la televisión y los medios impresos. Las grandes corporaciones dictan las directrices de la cultura de masas.

Esta relación de la cultura y la producción discográfica es subrayada por Keith Negus a través de la utilización de códigos que son subsumidos dentro del contexto que se pretende alcanzar. La cultura, en este sentido, está representada por todos los valores y significados que se le termina dando a los símbolos, aspectos rituales o figuras representativas de un contexto dado.¹⁶⁹ Una vez que el artista y el productor están alineados con los intereses del mercado, se hace imprescindible remarcar y explotar todos los aspectos concernientes al peso simbólico que ha de tener el artista frente al público. El caso de Xavier Cugat es interesante. Si bien en un principio se expondrá como representante de lo latino, tomando como principio el tango y la rumba, será reconocido como un director de banda y con especial capacidad para adaptar temas latinos al gusto americano, o temas de Broadway al estilo latino. Su configuración final vendrá dado como representante de lo tropical.

Las compañías discográficas, desde su impacto en la cultura de masas, impondrá criterios de visibilización, así como la construcción de estereotipos que dejarán huella permanente en el imaginario cultural de la sociedad. Negus ha destacado

¹⁶⁹ Ibid., pp. 80-81.

que la industria discográfica moldea aspectos étnicos, religiosos y lingüísticos, así como la explotación de códigos sobre género y sexualidad, con la finalidad de vender su producto.¹⁷⁰ No importa el mensaje que se desee hacer llegar al público o que las personas le atribuyan algún significado; se trata de vender y comercializar la producción musical más allá del impacto real que pueda tener. Se amplía el panorama cultural.

La aparición del fonógrafo permitió que la música circulara de manera distinta y rápida a nivel geográfico y a nivel social. Hacia los años veinte comienza una distribución masiva en territorio estadounidense, incentivada por la visión empresarial de Ralph Peer, Polk Brockman y Frank Walker. La expansión no podía ser solamente territorial, sino que también es la época de lo que hemos denominado 'cacería de las músicas nacionales' y cuya finalidad real era la expansión del catálogo de productos del sello discográfico. Ahora bien, precisamente en la era de la Gran Depresión (1929–1933) se expande el mercado discográfico y se consolidarán los géneros que han de ser explotados una y otra vez.¹⁷¹ Es indudable que si en medio de una economía deprimida se vendía un producto, había que seguir produciéndolo y, sobre todo, reinventándolo.

Las compañías discográficas no encontraron inconvenientes legales para la grabación de las músicas nacionales en sus territorios. En un principio, los problemas técnicos como el acondicionamiento en donde se haría la grabación, solían ser los problemas más comunes. Una vez que la música era grabada, la matriz era enviada a Estados Unidos para su reproducción en masa. En ese entonces, en la etiqueta del disco sólo aparecía el nombre de los intérpretes, de los compositores y arreglistas. El nombre de los músicos que conformaban las bandas y de los técnicos de la grabación permanecían invisibilizados.

La RCA y la Columbia comercializaron de manera simultánea sus productos, tanto en Estados Unidos como en Europa y América Latina. Los departamentos de comercialización y mercado definieron desde un inicio los artistas internacionales de los locales. Los años treinta fueron para estos sellos discográficos el auge de la construcción de un público. Esto coincide con el inicio de la modernidad tecnológica y los gobiernos democráticos con cierta estabilidad en América Latina. La música tropical se re—contextualiza en los distintos mercados, dejando abierta la posibilidad de hibridarse en nuevos géneros, en nuevos estilos; aunado a ello se debe acotar la relación intrínseca que conformarán la radio, el cine y la televisión.

Durante los años cuarenta y a raíz de la expansión fílmica de los musicales, la industria discográfica buscará la homogeneización estilística de la música tropical. A partir de lo anterior podemos establecer una similitud entre el desarrollo de la industria discográfica y la música tropical. Los años veinte inicia la industria discográfica sus actividades comerciales; en los años treinta se vigoriza el formato de 78 rpm, siendo la época de grabación de rumbas, congas y danzones. Los años cuarenta ve el surgimiento del disco 7» y de 33 1/3 rpm. A

¹⁷⁰ Ibid., p. 82.

¹⁷¹ Negus, *Los géneros musicales...*, pp. 105-106.

finales de esta década aparece el mambo y el chachachá, los cuales dominarán la escena hasta mediados de los años cincuenta. Entre 1955 y 1960 estamos frente a la aparición del rock y la canción folk, y la industria cultural volcará su interés hacia el chacha twist o el mambo twist, sin éxitos significativos. No será hasta la aparición de la salsa en los años setenta que la industria discográfica repuntará de manera significativa en la venta de los discos.

La internacionalización de la música tropical obedece a la utilización de fórmulas de homogeneización del estilo musical. El primer paso fue simplificar los estilos hasta hacerlos accesibles a todo público, actividad en la cual destacará Xavier Cugat. El segundo paso será la expansión musical a través del cine y la distribución del material discográfico. La organización de un repertorio musical permitirá al sello discográfico concentrarse en las estrategias de inversión y mercadeo. El disco aunado al cine son las cartas de presentación del producto que se ha de consumir. De esta manera se puede protocolizar y hasta tratar de regular el flujo de la actividad comercial.¹⁷²

La música tropical logró una circulación sin precedentes en su momento: en un lapso de casi treinta años superó el cliché de una identidad local, convirtiéndose en parte de la música cotidiana en distintas urbes. Ese impacto no se logró por espontaneidad o por nobleza de sus intérpretes o compositores; hubo necesidad de preparar el repertorio, se hacía esencial perfilar la relación entre músicos, públicos y medios de comunicación. Una vez consolidado el mercado internacional, lo que quedaba era mantener las actividades del artista, la circulación de los discos y, gradualmente, incorporar a otras figuras que estuviesen en el mismo género musical.

La transición de un género a otro por parte del artista puede parecernos desleal, tanto para sus fans como para el mismo artista. Sin embargo, esto obedece a la presión que ejercen los sellos discográficos en las capacidades creativas del artista. El sello discográfico lo dispone todo: técnicos, músicos, estudios de grabación, publicidad y mercadeo, distribución, comercialización y asesoría jurídica. Desde esta perspectiva, el artista sólo pone su talento e imagen; en otras palabras, el artista está a merced del mercado y sus sueños y anhelos son secundarios a los intereses de las corporaciones discográficas. Esto hace que la trayectoria de los artistas más comerciales presente variaciones estilísticas a lo largo del tiempo. En el caso de Cugat, las variaciones se mantienen en lo tropical, salvo el trabajo de música instrumental desarrollado para el sello Musicor: *the Beautiful New York Sounds of Strings* (1961), doble álbum con una fuerte carga emotiva y musical dejada al tratamiento orquestal de las cuerdas. Es este tipo de versatilidad la que permite una continuidad del artista en el mercado, aunque en ocasiones llegue a perder público también.

172 Negus, p. 165.

II PARTE

LOS PROCESOS DE PRODUCCIÓN MUSICAL Y LA INDUSTRIA DEL DISCO

La consolidación de los Estados Unidos como industria cultural tuvo un impacto internacional que se hizo sentir tanto en Europa como en el resto del continente americano. A través de la presencia de la cultura norteamericana por medio de la radio, la presencia de la música de las grandes bandas incentivó la formación de estas agrupaciones a lo largo de distintos países americanos y europeos, afianzando un repertorio y sobre todo un estilo en los modos de interpretación. La radio funcionó como un catalizador mediático que, aunado al cine y televisión, consolidará la presencia de las estrellas de la industria cultural. 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 simultáneamente propiciando la convivencia de los diversos géneros en un mismo momento y territorio geográfico.¹

En América Latina ha habido iniciativas de aproximación a la producción musical y al ámbito discográfico en diversos momentos. Recientemente destaca el trabajo de Santamaría Delgado.² La autora inicia un recorrido sobre la producción musical en Colombia, abordando 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. En palabras de Santamaría Delgado, la música popular en Colombia «coincide con los inicios de la industria discográfica colombiana».³ Después de mostrarnos el contexto histórico y los medios de producción de la época, se hace inevitable detenerse en las distintas manifestaciones y géneros musicales, marcando como epicentro «las audiencias urbanas de la zona andina del país».⁴ En el caso colombiano, son indiscutiblemente Bogotá y Medellín los epicentros de la producción de la música popular. Santamaría Delgado expone el corpus bibliográfico colombiano sobre la producción musical, el cual es amplio, diverso y, a pesar de parecer algo discontinuo, nos permite vislumbrar un hilo conductor —un tanto fragmentado— de

1 Moore, *Song Means*, 129-130.

2 Cfr. Carolina Santamaría Delgado, «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).

3 *Ibid.*, 89.

4 *Ibid.*, 91.

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».⁵ La investigadora expone la necesidad de brindar un contexto sociopolítico, cuyo trabajo cubre entre los años treinta y cincuenta, el impacto de la radio, el disco y la transmisión de la música folklórica hacia el ámbito de la música urbana.

Uno de los principales aportes de Santamaría Delgado lo hayamos en su trabajo sobre el bolero.⁶ La autora se aproxima al estudio del bolero como producto cultural, como fenómeno de éxito comercial de la industria discográfica, su distribución y consumo que se sumerge en las prácticas cotidianas de la sociedad colombiana de mediados del siglo XX. Precisamente en este último aspecto, Santamaría Delgado enfatiza la difusión del bolero gracias a la coincidencia del desarrollo de la radio en el Caribe y América Latina, y la industria cinematográfica en México.⁷ Queda patente una visión cosmopolita en la que la difusión de esta música es la coincidencia de la aparición de la industria cultural en el contexto latinoamericano. Santamaría Delgado indica aspectos que son esenciales en nuestro trabajo de investigación. Uno de ellos es el monopolio de la RCA Víctor 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.⁸

Enfocándose en la música popular brasileña, Fernández López y Araujo Duarte han realizado un estudio amplio y continuo que ha involucrado diversos aspectos relacionados con los medios de grabación y reproducción, su difusión e impacto. Los autores han estudiado las manifestaciones de la samba, así como los procesos de hibridación de la misma con otros géneros como el bolero y su in-

5 Ibid., 98.

6 Carolina Santamaría Delgado, «Bolero y radiodifusión: Cosmopolitismo y diferenciación social en Medellín, 1939—1950», *Signo y pensamiento* (Vol. XXVII, N° 52, 2008, 16—30).

7 Ibid., 19.

8 Los enfoques de la autora se centran en lo social, político, factores raciales, medios de comunicación, industrias culturales y su impacto. Hace falta un acercamiento directo a la música y su soporte predilecto de esta época: el disco. Es innegable que pretender un acercamiento completo en esta área en el bolero sería una tarea imposible de finalizar. 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. Ibid., 29.

serción dentro del contexto cultural de la época.⁹ En este sentido, Araujo Duarte ha realizado diversas comunicaciones, ponencias y artículos que involucran una relación intrínseca con la producción musical, la radio y la música popular, su asimilación y significado en determinados contextos, la asimilación de la música popular a través de códigos culturales, la presencia de la música electrónica y su asimilación y puesta en práctica desde los intérpretes de música popular.¹⁰

Los estudios en torno a la producción musical y a la industria discográfica, su historia, impacto y evolución son de interés también en España. Al respecto, cabe destacar la tesis doctoral de Juan de Dios Cuartas,¹¹ cuya investigación, a través de una exhaustiva investigación 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 abordando 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 Visualizer*. 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.

El disco como soporte

La aparición del disco en la cultura como medio de entretenimiento, educativo, y como soporte de la música, ha traído cambios fundamentales en la relación de cómo se consume la música y su impacto en las sociedades.¹² En este sentido, compartimos la visión de Di Cione: el disco establece una relación que va más allá del simple objeto y su uso utilitario. En el disco encontramos un vínculo de comunicación, un medio que se enmarca en una carga simbólica, directa o indirecta, huella y vestigio con 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».¹³

9 Cfr. Raphael Fernández López Fariás y Heloísa de Araujo Duarte Valente, «O sambolero, e a canção mediática no rádio dos 1940 a 1950», Actas del XXVI Congreso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Música, Belo Horizonte, 2016.

10 Cfr. Heloísa de Araujo Duarte Valente, *Os Cantos da Vos: entre o ruído e o silêncio*. (São Paulo: Annablume, 1999).

11 Marco Antonio Juan de Dios Cuartas, «La figura del productor musical en España. Propuestas metodológicas para un análisis musicológico». (Tesis doctoral Universidad de Oviedo, 2016).

12 Cfr. Daniel Leech—Wilkinson, *The changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performances*, (London: CHARM, 2009); Nicholas Cook, Erick Clarke, Daniel Leech—Wilkinson y John Pink Cedis (eds.) *The Cambridge Companion to Recorded Music*, (Cambridge: University Press, 2009); William Howland Kenney, *Recorded Music in America Ufe: The Phonograph and Popular Memory, 1890—1945*, (Oxford: University Press, 1999).

13 Lisa Di Cione, «Objetos técnicos / Objetos estéticos. Grabaciones de música y modos de representación fonográfica», Actas del III Congreso Internacional de Artes en Cruce, 2013, 376—389).

Coincide el surgimiento del disco con la aparición de la ciudad electrificada, unida a nivel de comunicaciones con la radio, el telégrafo y el teléfono. Se produce un cambio en la manera de consumir y apreciar la música. Cada disco permitirá que el oyente se identifique con una melodía, con un sentimiento y con un intérprete. La conjunción de la industria discográfica y las bandas de viento presentó situaciones de carácter técnico difíciles de superar: tamaño de la agrupación —que se vio reducido a más de la mitad— y reducción de la duración de los temas. Otro de los inconvenientes era reconocer las regalías a los compositores. No sería sino a partir de 1909 que se regularían las regalías por reproducción mecánica, brindando un beneficio 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.

La aproximación al disco, al fonograma y a todo lo que conlleva, se amolda a las teorías del discurso multimodal, en tanto la grabación 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 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. 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, *tempo*, entre otros parámetros.¹⁴ Esta ruptura se da de manera profunda con el avance de las técnicas de grabación que fueron permitiendo construir el estudio de grabación; especialmente desde los años sesenta y setenta pasó a convertirse en un verdadero taller y laboratorio de creación.¹⁵

A partir de entonces, el fonograma se desvincula de su «modelo de representación mimético y el estatuto documental» separándose del modelo original. Desvinculándose de la simple toma y captura del sonido, la tecnología permitirá la recreación de ambientes, efectos, timbres y dinámicas.¹⁶ Asistimos así 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».¹⁷ De igual forma, Di Cione presenta los conceptos de lo «representacional» y «representacional» en el fonograma, siendo el primero la forma documen-

¹⁴ Ibid., 383.

¹⁵ Cfr. Juan de Dios Cuartas, «La figura del productor...», 15.

¹⁶ Di Cione, «Objetos técnicos/Objetos estéticos», 384.

¹⁷ Ibid., 386. Subrayado en el original.

tal, el «registro de la ejecución» y el segundo la relación estética que se produce entre el fonograma y el oyente.¹⁸

Durante los tres primeros años de la grabación, los artistas que se enfrentaban a la tecnología tuvieron que lidiar con algunos inconvenientes completamente 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 y es por ello que cantaba mirando de frente al cuerno, dando la espalda al ensamble instrumental. Igualmente, no sólo bastaba con colocarse en primer plano, sino que incluso tenía que aprender la distancia correcta para obtener una grabación óptima.¹⁹ Estos inconvenientes traerán de suyo la aparición del arreglista, quien adaptará los temas a la duración del disco y a la instrumentación pensada en función del espacio donde se grabaría; también traerá consigo la profesionalización del productor musical, figura que se especializará en los detalles técnicos, a fin de ahorrar tiempo y optimizar los recursos.

Hacia 1894, el repertorio que se empieza a grabar es el de cabaret y vodevil. A medida que se va perfeccionando la tecnología de la grabación y reproducción, se fue incorporando un repertorio mucho más sofisticado, se irán incorporando repertorios provenientes de la ópera y desde 1915, el repertorio sinfónico. Desde un principio se organizó y pensó que la producción musical debía tener dentro de sus objetivos una vinculación directa entre el hogar y la familia. El espacio que compartía la familia era el centro de atención de la sociedad victoriana, y los aspectos concernientes a la educación y de los valores morales coincidían necesariamente con el nuevo invento. Es a raíz de esta idea que Eldridge Reeves Johnson, fundador de la compañía Víctor, introduciría cambios sustanciales en el diseño del fonógrafo.²⁰ No en vano la publicidad de la Víctor hace énfasis en el fonógrafo como un mueble que es parte del mobiliario del hogar. Entre 1901 y 1926, Johnson y su *Víctor Talking Machine* dominaría el mercado hasta la aparición a gran escala de las emisiones radiales.²¹ La Víctor y la Columbia lograron tener las patentes para la explotación comercial e industrial después de una disputa legal en 1903. Desde ese entonces y durante los próximos cuarenta años, estas compañías se encargarán de dividirse 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.²²

Uno de los primeros departamentos en crearse dentro de los sellos discográficos fue el departamento jurídico. Desde los inicios se hizo imprescindible delimitar los usos y explotación de las patentes originales, así como la venta

18 Ibid., 380-387.

19 Antes de la aparición de la microfónica, las cualidades vocales del cantante requerían sobre todo potencia. La voz debía ser potente para destacar del acompañamiento instrumental y en especial, para que quedara grabada de manera eficiente en el fonograma. Esto haría distintiva la carrera musical de un artista dedicado a la sala de conciertos y otro que desarrollaba su carrera en el ámbito de la industria discográfica Howland, *Recorded Music in American Life*, 40—41.

20 Howland, *Recorded Music in American Life*, 46.

21 Ibid., 48.

22 Ibid.

de los discos, y las regalías de la producción musical. La Víctor llegó a tener un control a nivel jurídico tan amplio, que durante varios años sólo se comercializaban accesorios, grabaciones y aparatos exclusivos de esta compañía.²³ El consumidor tenía que aprender a consumir y sobre todo a saber qué y cómo se consumía el nuevo invento de la incipiente industria musical. Es por ello que se buscó vender la Victrola como un instrumento musical —evocando al piano como elemento de salón de las familias burguesas del siglo XIX— y como un aparato que era indispensable en las veladas, reuniones y esencial en el espacio de esparcimiento de la familia.²⁴

Los bienes culturales, sus propiedades para generar empatía, afecto y hasta devoción en un público, pasan por un proceso de fabricación industrial que al consumidor necesariamente no le interesa. El producto es definido, organizado, fabricado y puesto en circulación desde la industria discográfica y su impacto se hace sentir directamente en la sociedad como representación de símbolos de la cultura. La cultura ha sido estudiada desde campos diversos como los estudios sociales, la antropología y la sociología; pese a ello, son cada vez más frecuentes los estudios que se abordan desde la perspectiva de la economía y la política, bien sea como impacto de la cultura en lo económico, o la cultura como generadora de un intercambio monetario con cifras que tienen muchos ceros a la derecha.²⁵

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 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. El artista está sometido a un riguroso control social en sus actividades, en su imagen y en su producción artística. Poseer el control del gusto y libertad de elección de sus fanáticos, que son a fin de cuentas quienes consumen el producto.²⁶

El imaginario de lo tropical desde la industria cultural y los dispositivos culturales

La industria cultural pone de 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 y la industria cultu-

23 Ibid., p. 49.

24 Ibid., 49-50.

25 Cfr. Eric L. Jones, *Cultures meaning: A historical and Economic critique of cultura* (New Jersey: Princeton University Press, 2006, pp. 15-18); Steven Rosefield, *Comparative Economic Systems. Culture, Wealth, and Power in the 21st Century* (Maldea: Blackwell, 2002, 59-63).

26 Keith Negus. Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales, 14-15.

ral hace su aparición la tecnología, la cual, además de permitir la reproducción en masa de un mismo producto, modifica las posibilidades expresivas de los artistas. Un ejemplo de ello fueron los artistas de cine silente que desaparecieron al entrar a la era del cine sonoro. Sus voces no se adaptaban a sus fisonomías e incluso, en algunos casos, no hablaban inglés. El productor se vinculará directamente con el artista y la tecnología, bien sea que esta última la maneje o la sugiera.²⁷ Estas relaciones traen de suyo que las manifestaciones musicales sean propensas a modificarse y propagarse, generando una nueva tendencia en tanto estilos y géneros que son producidos y consumidos. No en vano el desarrollo de los soportes tecnológicos es producido en sociedades de economías capitalistas como Estados Unidos y Gran Bretaña, donde el desarrollo de la radio y la industria discográfica generarán una ola de propuestas estilísticas nuevas.²⁸

La industria cultural no pretende funcionar con el dinero del Estado. Es una empresa y como tal pretende capitalizar en beneficio de los dueños de los medios de producción. El Estado por su parte, tiende a los extremos en el plano estético: aúpa tendencias artísticas centroeuropeas que no tienen directamente que ver con la realidad de la nación o, por el contrario, ensalza y corona con laureles las manifestaciones populares, folklóricas e indigenistas. 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, por encima de todo, a la demanda del mercado, al flujo mercantil, a la necesidad de consumir a sus ídolos, su música, sus códigos culturales.

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 en la nueva burguesía y asimiladas gradualmente frente a una aristocracia que va perdiendo legitimación de sangre, educación y cuentas bancarias que se van extinguiendo. Entrado el siglo XX, estas formas de expresión cultural se irán transformando en todo el espectro comercial con las posibilidades que la radio, el fonógrafo y el cine producirán.

La reproducción en serie es una característica de la industria cultural que busca homogeneizar contenidos, gustos y público. Autores como Umberto Eco y Lucien 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.²⁹ Tomando como inicio el auge de la sociedad burguesa hacia 1914, entrando en un periodo de transición entre

27 Edgar Morin, *El espíritu del tiempo: ensayo sobre la cultura de masas* (Madrid, Taurus, 1966, 30).

28 La industria cultural asimila tanto a los grandes monumentos y emblemas de la alta cultura como aquellos que no están incorporados del todo ni con la alta cultura ni con la cultura popular. La industria cultural vende mundos de ensueños de manera masiva, crea un vínculo individual con cada persona, pero, a la vez, le otorga una identidad a miles, incluso millones de individuos. Esta identidad es mantenida generacionalmente o cuando cambie las necesidades y modelos del mercado. Industria cultural y capitalismo se vinculan directamente. La primera es consecuencia de la segunda y la necesita para subsistir.

29 Cfr. Umberto Eco, *Apocalípticos e integrados*, (Barcelona: Tusquets, 2013); Lucien Goldmann, *El hombre y lo absoluto* (Barcelona: Edicions 62, 2008).

dos guerras mundiales, la sociedad de masas es un fenómeno que arranca con una fuerza especial e inusitada justo después de la Segunda Guerra Mundial. El modelo capitalista allanará el terreno para ofrecer de manera masiva bienes simbólicos de consumo cultural. Cantidad y calidad no van directamente unidos, aspectos estos que discutiremos luego en el apartado referente a la radio y la televisión. El contenido en la programación tenía que resolverse, fuese éste bueno o malo. Esto último ha influido en la poca capacidad de reflexión que se le achaca a los productos culturales como una 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 desde y para 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 sus códigos y equivalencias para ‘entender’ el objeto arte, en los objetos fetiche de la sociedad industrial y urbana, lo elaborado, el exceso de información no ayuda a la venta del producto. Es ésta la razón por la cual diversos teóricos como Moore, Tagg o Ray consideran esencial el acercamiento a la música popular partiendo de 1º la melodía, 2º la armonía, 3º el ritmo y 4º el timbre. La simplicidad asegura el consumo del producto. Asimismo, el consumidor adquiere, compra el objeto ya producido para él y que al mismo tiempo será consumido el mismo objeto, la misma obra, por miles o millones de individuos. En otras palabras, con la sociedad moderna, la industria cultural y la reproducción tecnológica, asistimos a la desaparición de la individualidad como consumo del objeto cultural. Los conciertos de Brandemburgo fueron compuestos por Bach para el Marqués de Brandemburgo e interpretados para él en su espacio y apreciados en un momento por un selecto grupo de privilegiados que el tiempo, la geografía y la clase social unieron. Hoy puede ser escuchado por cualquiera y hasta es posible versionarlos con ritmos de reggaetón.

El desarrollo de la industria cultural será muy distinto en Estados Unidos e Inglaterra que en los países latinoamericanos. Cuando comienza el auge de la Industria Cultural, Latinoamérica poseía unos altos estándares de alfabetismo, pobreza, y en las afueras de grandes ciudades como México DF se habían asentado grandes y complejos 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 fue abriendo espacios para desarrollar y mantener el hábito de la lectura, bien sea como clubes y asociaciones. Estos espacios mantendrán una tradición que se extenderá en otras áreas como la pintura, a través del formato de las Escuelas de Bellas Artes y la música, en organizaciones dedicadas al canto coral, la música de cámara e incluso la ópera. Estos serán los espacios naturales en que, en mayor o menor medida, se irán asimilando a la aparición de los dispositivos culturales.

Cierto es también que la industria cultural verá a las manifestaciones culturales vernáculas como más fáciles de producir, consumir y, por ende, monetizar.

En este sentido, América Latina presenta una inmensa desventaja. El siglo XX encuentra a una América Latina que, a pesar de ser independiente de las monarquías europeas, sus gobiernos nacionales, dispersos en guerras intestinas, no terminan de hallar —o no lo desean— el camino del desarrollo económico, social y el equilibrio político que debe redundar en mejoras del nivel educativo.³⁰ Si bien aparecen muchas instituciones filantrópicas de arte y cultura, asociaciones y proyectos de conservatorios, los mismos cuentan con una historia fragmentada e incierta para llevar a cabo al desarrollo artístico tan anhelado.³¹ 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.

Moore deja claro que el productor musical puede incentivarse a generar música por varias motivos, destacando aquellos que tengan que ver con los beneficios económicos y mercantiles a través de estilos que estén fuertemente consolidados dentro de la industria cultural. Presenta también la figura del productor que está en la búsqueda de expresarse de forma creativa. Por último, aquellos que desean conectarse con su público a través de un circuito de conciertos, giras y producción discográfica y audiovisual. En el caso de la música popular, el productor musical comienza siendo una pieza en el engranaje de la industria discográfica, buscando satisfacer las necesidades del mercado y sobre todo, coordinando los procesos de pre y producción en la elaboración del fonograma. El compositor musical ha sido determinante al desempeñar otros roles, bien sea como compositor, arreglista, ejecutivo, ingeniero de mezclas, entre otras facetas que ayuda a generar y consolidar la calidad musical de una producción.³²

La figura del productor musical hoy en día se ha redimensionado, pasando de ser un simple elemento que coordinaba aspectos para el buen desenvolvimiento de una grabación, a ser esencial a nivel creativo dentro de la producción. Juan de Dios Cuartas sustentándose en Csikszentmihalyi, etiqueta al productor musical como un individuo creativo que aprovechándose de herramientas —estudio de grabación, procesos y técnicas de mezcla—, logra moldear

30 Cuando la radio aparece como medio masivo de entretenimiento, lo único esencial será escuchar y dejarse informar. En este sentido, la radio hallará en los radioescucha, analfabetos y desfavorecidos en su mayoría, el público ideal para transmitir los sueños y anhelos de la felicidad que se pueden obtener, aunque no sin previo sufrimiento y agonía, como pasa en las telenovelas.

31 Cfr. Miranda y Tello, *La música en Latinoamérica*.

32 Allan Moore, *Song Means: Analyzing and Interpreting Recorded Popular Song* (New York: Ashgate, 2012, 121). Dilucidar en torno a la figura del productor musical es fundamental en el presente trabajo y la razón de ello obedece a que la presencia del productor direcciona, gestiona, crea y promueve los elementos necesarios para obtener como resultado un fonograma, en el caso de las producciones discográficas, que son parte de un entramado mercantil. 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, como toda industria, arma su estructura de producción en la cual el productor musical es el 'alma' de la producción final.

el sonido obteniendo un estilo particular³³, este 'sello' de distinción es lo que ha permitido que se pueda hablar de escuelas de producción musical en un sentido estético y técnico del término.

La producción musical como fenómeno catalizador para las masas

Es incuestionable el impacto que tuvo el desarrollo de la producción musical en la percepción y consumo de la música. No fue únicamente el cambio de las prácticas y tradiciones habituales frente a la sala de conciertos o a la adquisición y ejecución de la partitura, que eran las principales fuentes de reproducción sonora, sino que además, las distintas músicas populares que tenían su praxis en la vida urbana y rural pasarían a consumirse de forma gradual en el nuevo contexto que ofrecía la primera. «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».³⁴

El productor musical es una figura clave para comprender el desarrollo de la industria discográfica. Un ejemplo lo hallamos en Ken Macomber, quien se incorpora como supervisor de sesión, un cargo híbrido entre productor, técnico y manager, de la RCA Victor hacia los años treinta. Macomber trabajó en varias producciones de Victor desde 1934, especializándose en las agrupaciones que tenían sus bases en hoteles, como la Orquesta del Gran Hotel del Noroeste, la Orquesta del Hotel Taft, Orquesta del Hotel Ritz—Carlton, Orquesta del Hotel Weylin y la Orquesta del Waldorf Astoria. En esta época asiste también a reconocidas bandas como los dirigidos por Paul Whitman, Eddy Puchin, André Kostelanetz, Frankie Trumbauer, Florence Richardson y Willie Bryant.³⁵ En otras palabras, la compañía Victor había crecido, no sólo en el público al que se había dirigido sino en la cantidad de agrupaciones que se habían incorporado de manera activa al portafolio y catálogo de la compañía. La visibilización del nombre de Macomber era sinónimo de la profesionalización del productor musical como eje esencial para el correcto funcionamiento del engranaje de la industria discográfica.

Una revisión de la manera en que Macomber separó las agrupaciones y sus repertorios deja en evidencia que la Victor categorizó en dos el repertorio de las grandes bandas. Las agrupaciones gestionadas de manera «independiente», como las de Eddy Puchin, Paul Whitman o Willie Bryant iban gradualmente explorando armonías más atrevidas con secciones para la improvisación, mientras que las agrupaciones «corporativas», entendidas como todas las agrupaciones de los hoteles, mantenían un repertorio más conservador. Coincidimos con Negus³⁶ en que las compañías discográficas establecen estrategias

33 Juan de Dios Cuartas utiliza el término «marca de agua» para referirse a esta particularidad, basándose en los conceptos de Hepworth-Sawyer y Golding. Para el presente trabajo se ha preferido utilizar el término de Sadai: estilema, entendido como aquellos rasgos característicos que son determinantes en un estilo musical y que son constantes en la obra de un autor.

34 Janet Wolff, *La producción social del arte* (Madrid: Istmo, 1997, 80—81).

35 Fuente DAHR.

36 Negus, pp. 174-175.

de control, no sólo en la producción musical y artística, sino que además logran incentivar y dominar el mercado en sus intereses mercantiles. La división era clara y precisa. Mientras las agrupaciones independientes se iban acercando al swing y al ragtime, las corporativas se mantenían en el foxtrot, el charleston y la balada. Para 1934, el boom de *El Manisero* y Don Azpiroz había pasado, 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 quedaría con el repertorio tradicional americano, que si bien aseguraba un público, no abría la posibilidad de satisfacer a los nuevos escuchas que se entusiasmaba con los ritmos latinos.

Estos procesos de hibridación se harían habituales en la industria discográfica. Una vez que el sello discográfico ha establecido un segmento del mercado, comienza a gestar un movimiento musical mezclando ritmos, melodías, buscando separar lo doméstico, lo común, en búsqueda de un sonido mucho más general, 'puro', hacia una estética del sonido que sea de amplia recepción y cuyo color y ritmos permitirán su consumo cada vez más masivo. Este tipo de producción no se hace con todos los artistas pues no todos poseen 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, a su marcado acento latino al momento de interpretar.³⁷

La aparición de la grabación trajo de suyo que el músico aficionado que quería disfrutar de la música, ya no necesitara ejercitarse en las capacidades mínimas necesarias para la lectura musical y la praxis interpretativa del instrumento musical. Esto trajo como consecuencia que se modificara el modo de escucha: ya no habría que preparar un espacio en el salón para colocar el piano. Ahora el lugar sería ocupado por la victrola y los aparatos de reproducción sonora. La grabación lleva consigo la transformación de los modos de escucha y, al mismo tiempo, de las relaciones entre el artista, el productor y el público. Es precisamente a raíz del cambio de los modos de escucha, de su complejidad en el ámbito de la grabación, que nos enfrentamos a un nuevo espacio de referencias auditivas que son el centro de trabajo de la producción musical y el resultado final al que se ve sometido el fonograma. La aparición de estos nuevos modos de escucha no trajo de suyo la ruptura de los modos antiguos; si bien progresivamente hay una tendencia a la desaparición del músico amateur, las prácticas convencionales de las salas de concierto y de los recitales de cámara se mantendrán, e incluso serán asimiladas al nuevo espectro radiofónico como la transmisión en vivo de conciertos sinfónicos y la posterior grabación de obras de repertorio operístico y orquestal. En otras palabras, no solamente se abre el espacio y los horizontes de escucha, sino que entramos en un proceso acumulativo que nunca antes en la historia de la música se había vivido. En el Renacimiento y el Barroco, las obras de los compositores eran guardadas en

³⁷ No existen canciones de Lydia Mendoza cantando en inglés.

la iglesia con la intensidad de que no se repitiese su ejecución. El compositor estaba obligado a escribir música nueva de manera constante. En la era de las imprentas de música —siglo XIX—, si bien convivían algunas obras antiguas, la verdad es que mucho de lo que se publicaba era de factura reciente y de rápido consumo: arias de ópera, versiones a cuatro manos de repertorio orquestal. El disco trae consigo la grabación de obras y músicas de todas las épocas, y lo que es más acumulativo: las versiones constantes y arreglos distintos de un mismo. Se acumula como resultado de la industria musical y la necesidad de llegar a nuevos mercados.

Por su parte, Tagg ha considerado que la industrialización de la música dentro del mercado internacional no había sido considerada como un estudio serio dentro del campo de la musicología, entre otras cosas, por el amplio espectro de elementos que involucra su estudio como es precisamente su industrialización e impacto en las grandes masas.³⁸ Los dispositivos culturales se interconectan ofreciendo a los productores la posibilidad de explotar a nivel comercial y artístico el producto elaborado. Los medios de producción de masa y su inserción en el mercado involucran mecanismos por medio de los cuales el sector privado —productor, empresario—, se vale de la música para comunicar o expresar algo que ha de ser recibido y consumido por un amplio público.

El fenómeno de la música tropical como identidad de la región del Caribe viene de la mano con la presencia de la reproducción mecánica en el mundo de la música. El inicio del siglo XX está marcado por la aparición de artilugios tecnológicos que gradualmente se convertirán en herramientas fundamentales de la industria del entretenimiento. La aparición de la radio, el cine y la producción discográfica masiva se convertirán en bienes y servicios de fácil adquisición para la clase burguesa de los años 1900 a 1920. En este periodo nos encontramos frente al apuntalamiento de las mejoras técnicas de estos artefactos aunados a la consolidación y gradual estilización de los géneros tropicales. Este proceso se dará en especial entre los años cuarenta y cincuenta del siglo XX, coincidiendo con el desarrollo del sonido y de la imagen en la industria discográfica, en donde países como México, Brasil, Cuba y Argentina lograrán establecer una industria pujante en términos económicos y constantes a nivel de producción. El corredor territorial será entre La Habana, México DF y Nueva York en donde, aunado al increíble flujo migratorio de dominicanos, puertorriqueños y cubanos, se tendrá una presencia numerosa de músicos caribeños. Es en esta fecha en que se instaura de manera definitiva la producción discográfica dentro de la industria del entretenimiento y por último, la presencia de la radio como difusora de estos repertorios.

La música tropical se consolida a partir de la apropiación mercantil que se realiza dentro de los Estados Unidos; su implantación ocurre con códigos específicos dentro de la sociedad estadounidense de la época, a lo cual hay que sumarle el respaldo por parte de las políticas de Estado de Roosevelt. Frente al

38 Philip Tagg, «Analyzing popular Music: theory, method and practice», *Popular Music: Theory and Method*, (Vol. 2, Cambridge University Press, 1982: 37-67).

poder hegemónico de la industria cultural a nivel mercantil y su impacto cultural, los países periféricos —como lo son para el período en estudio, todos los países latinoamericanos—, no tienen otra salida que la asimilación de estos repertorios pues por su instrumentación, ritmo y cadencias sintieron como propios desde un inicio. Las grandes corporaciones discográficas, no solo recorren América en busca de los talentos que se han de vender dentro del mercado norteamericano, sino que al mismo tiempo, abrirán sucursales de distribución dentro de América Latina con la intención de vender y distribuir sus productos.

En este sentido, Juan de Dios Cuartas expresa: «debemos entender la coyuntura socioeconómica de un país como elemento influyente en la estética sonora de las producciones discográficas, y ésta debe tenerse en cuenta a la hora de analizar y contextualizar históricamente dichas producciones».³⁹ Esto incentiva a una revisión de dónde se produce la música, quiénes la consumen, cómo se distribuye y sobre todo, qué impacto tiene dentro de la sociedad a nivel cultural y artístico.

Cuba se había establecido como punto crucial en el desarrollo de la industria radiofónica brindando una plataforma de proyección de la música tropical que iba más allá de la región del Caribe, involucrando directamente al resto del continente americano. Este fenómeno vino junto con la realización y difusión de las radionovelas, género que desde el comienzo Cuba desarrolla con rapidez y eficiencia comercial, y que «habrá de encargarse de exportarlos a los países latinoamericanos».⁴⁰ Alrededor de 1937, las charangas de Arcaño se presentaron tocando danzones en Radio Mil Diez, en la cual la agrupación alternaba con los comerciales de pasta de dientes.⁴¹

En el caso particular que nos atañe, será en Nueva York donde se hallarán los centros de grabación más importantes de Estados Unidos. Allí, desde los años treinta hasta mediados de los sesenta, sellos discográficos como RCA Victor y la Columbia Records tendrán sus centros de operaciones. Asimismo, y como se explicará a lo largo de los siguientes párrafos, será en Nueva York, en el asentamiento latino conocido como El Barrio, donde emprendedores puertorriqueños abrirán tiendas de discos y pequeños sellos discográficos donde saldrán destacadas figuras del mundo de la música tropical.

En un inicio de las transmisiones radiofónicas, la presentación de los artistas era realizada en vivo. Será en los años cuarenta cuando Bing Crosby,⁴² preocupado por la calidad artística y técnica de sus actuaciones en la radio, se

39 Ibid., 98.

40 Mattelart, Michelle. *La mujer y las industrias culturales*. (París: Unesco, 1982, 20).

41 Waxer, «Of Mambo Kings», 150.

42 Harry Lillis «Bing» Crosby (1903—1977), cantante y actor estadounidense, ganador del Oscar en 1944 como mejor actor por su participación en la película *Going My Way*. Además de su aporte como cantante y dentro del mundo cinematográfico, la figura de Crosby merece un estudio detallado de sus aportes dentro de la industria radiofónica de la época. Bing Crosby es considerado por Moore como la primera gran figura de la música popular, llegando a grabar más de cien temas en una sesión de grabación y en ser una figura que buscó reinventarse a sí misma, ofreciendo desde baladas con arreglos de swing hasta canciones de navidad, atacando todo el ámbito publicitario en televisión, cine, radio y medios impresos. En Moore, Song Means, 130.

convierta en un propulsor de la grabación magnetofónica multipistas con la intención de obtener un óptimo resultado, «grabaciones cuya finalidad única era la de documentar y almacenar en un archivo sonoro la *performance* del artista, con el propósito de volver a recrear la magia de su interpretación original».⁴³

Sobre el desarrollo de la producción discográfica y la radio

Desde sus inicios, el desarrollo de la industria discográfica contó con un monopolio manejado por la RCA Victor y la Columbia Records, ya que estas compañías poseían el derecho exclusivo de las patentes. No será sino hasta los años veinte y debido a múltiples cambios legales y tecnológicos que se comenzarán a abrir compañías mucho más pequeñas que incursionaron en el ámbito de la producción discográfica. Asimismo, la adquisición de un disco y de un fonógrafo, que al principio resultaba muy costoso, terminó teniendo un precio bastante asequible para la clase media estadounidense, especialmente hacia finales de los años veinte y principios del treinta. En conjunción con esto, el desarrollo de la radio y las tecnologías de recepción del sonido encontraron en el soporte discográfico su gran aliado, no solo por tener qué ofrecer al radioescucha, sino además, al promocionar la última producción discográfica, ésta se veía difundida a nivel masivo a través de las ondas herzianas llegando a lugares y territorios en donde difícilmente podrían llegar las grandes orquestas para interpretar en vivo; asimismo, de cierta forma se ‘democratizaba’ y popularizaba la música en las distintas clases sociales con el solo hecho de poder adquirir o tener acceso a una radio.⁴⁴

Con el surgimiento del disco dentro del ámbito comercial, emerge un circuito cultural y de entretenimiento que impactará de manera contundente en la percepción y consumo de lo cultural. Al inicio de las primeras grabaciones en los cilindros Edison, no se había establecido el mercado ni el comportamiento ni gusto de los consumidores. Es por ello que en 1921 la compañía Edison hace un cuestionario que es enviado a más de 20.000 personas para sondear el gusto musical y lo que deseaban escuchar; al mismo tiempo, dentro de la compañía se habían clasificado los estilos musicales por su estado anímico, como ‘amistosos’, ‘devotos’, ‘dignidad y esperanzadores’, entre otros. La manera que tuvo la compañía Edison de clasificar la música para ser producida a nivel industrial no era descabellada, pues el aspecto emocional está íntimamente ligado al consumidor. Es por ello que la primera labor del productor musical radicó en conocer y descubrir los gustos y actitudes del consumidor. Ya se tenía el indicio de que existían por lo menos dos tendencias en el consumidor: una colectiva, en la cual el producto funcionaba porque enlazaba y comunicaba al consumidor con otros consumidores, y una más personal, que no era otra cosa que la carga íntima y personal que cada individuo le otorgaba a una determinada grabación.

43 Juan de Dios Cuartas, «La figura del productor musical en España...», 107.

44 Pacini Hernández, *Oye como va!* 16.

En una primera instancia, las grabaciones que se iniciaron comenzaron por un amplio espectro de estilos y géneros que se vendrían consolidando en unas prácticas determinadas en lo social. Por razones obvias, mucho de este repertorio procedería de la música ligera del siglo XIX; parte del repertorio vendría también de géneros cercanos al jazz como el ragtime, canciones patrióticas del siglo XIX y de la Guerra Civil Norteamericana, así como el inmenso repertorio de las poblaciones europeas que migraron a Estados Unidos a principios del siglo XX. La compañía Edison buscó vender el fonógrafo como un instrumento que preserva la memoria. Una vez más, 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 a través de emociones y la música, por sus distintas características, se convierte en un elemento clave. Por ello la importancia del repertorio folklórico en las grabaciones de la compañía Edison. Lo anterior también nos explica por qué los músicos de trayectoria académica dedicaron tiempo a grabar arreglos y versiones de repertorio popular y folklórico. No obedecía a esnobismo sino a una necesidad de tener productos de fácil consumo en el mercado. Es por ello que resulta tan familiar que los temas de música popular tienden a ser recordados sin esfuerzo, bien sea por el texto, la melodía o el ritmo. Los temas de música popular han de tener un gancho que literalmente agarre al oyente desde la primera audición, que permita que el tema permanezca en la memoria.

La expansión de la radio fue esencial para la proyección de la música popular y la expansión geográfica y social de la misma. En Estados Unidos esta expansión se da entre 1916 y 1921, es decir, en medio de la Primera Guerra Mundial y bajo el gobierno de Woodrow Wilson (1913–1921). Estados Unidos estaba en pleno auge de crecimiento industrial y corporativo. En cambio, la situación de la radio en Latinoamérica se da como paso al desarrollo del capitalismo incipiente por una parte, y a la búsqueda y consolidación de modelos de las artes nacionales como expresión de lo nacional. En la radio comienzan a convivir simultáneamente los distintos repertorios musicales: nacionales, extranjeros y exóticos.

Uno de los programas que alentarán una notable difusión y que contará con seguidores fervientes será la radionovela, género que aparece en las radios cubanas a finales de los años treinta y consigue una gran popularidad entre 1940 y 1950, siendo uno de los mayores productos de consumo cultural que se dio en el mercado latinoamericano.⁴⁵ Las radionovelas, a nivel empresarial, son un gran negocio: tienen al público cautivo, el cual estará dispuesto a oír la cantidad casi ingesta de cuñas y publicidad con tal de escuchar las aventuras y desdichas de los protagonistas. El argumento es similar a la actual telenovela latinoamericana: personajes de características contrastantes, sentimientos y emociones desbordados. La radionovela permitió conectar a un amplio auditorio de personas de todos los estratos, alfabetizadas o no.

⁴⁵ Cfr. José Ignacio Cabrujas, *Y Latinoamérica creó la telenovela*. (Caracas: Celarg, 1993)

La música popular contó con la radio como un vehículo de difusión y estandarización de los géneros tropicales. La música popular a través de la radio simplifica el lenguaje musical, pero este proceder es tal si entendemos por lenguaje musical a los códigos tradicionales de la música académica. Estamos, como señala Tagg, frente a manifestaciones culturales y estéticas que tienen sus propios códigos y sus propias reglas de juego; someterlas a las experticias de la normativa académica y de conservatorios sería un exabrupto y hasta condenables.⁴⁶ La música popular halló en la radio su propio medio de legitimación técnica, artística y estética cuyo árbitro será el público, independientemente del nivel cultural o social de éste.

Hacia 1929 la retransmisión a través de antenas repetidoras se afianza rá de costa a costa en los Estados Unidos. Para esta fecha, la Columbia como compañía constructora de tecnología de comunicación ofrecerá un soporte de transmisión en el cual emisoras de la costa Este transmitirán hacia Kansas City, Oklahoma, hasta llegar a Seattle y Portland en la costa Oeste. El flujo de información no servirá solamente para compactar los gustos musicales en torno a una cultura norteamericana, sino también como referencia de los ritmos latinos que se irán produciendo desde los sellos matrices de la Columbia Records y la RCA Victor.⁴⁷

Hacia 1930, la radio, como esquema formal de los modelos empresariales, apunta su objetivo dentro de aspectos comerciales. Si la radio había nacido sin modelo de programación, para uso táctico militar y político, para el mundo del entretenimiento se organizará en un modelo en el cual la música popular tendrá su audiencia en las clases populares y medias. La radio se convierte, durante casi tres décadas, en el vehículo de expresión de un importante sector de la población. En el contexto de América Latina, para principios del siglo XX, los medios impresos no habían alcanzado a convertirse en medios masivos de entretenimiento, como había ocurrido en la Europa de mediados del siglo XIX, de modo que la radio ofrecía entretenimiento efectivo, rápido, simple y, sobre todo, sin complicaciones de índole mental o cognitiva.

La radio no fue el mejor vehículo para educar a la población en Latinoamérica; sin embargo, le permitió preparar a la comunidad latinoamericana para el advenimiento de la sociedad de masa y de consumo. Otro tanto ocurrió en Estados Unidos, donde la radio también impulsará y preparará la mentalidad de consumo de productos en serie. Al considerarse como un modelo empresarial, la radio permitirá la creación de nuevos puestos de trabajo. Desde el personal técnico hasta un nuevo vocabulario jurídico, en la radio además se darán cita los artistas profesionales y los amateurs. Estos últimos correrán con dicha o desgracia: dicha para aquellos que tengan talento, cualidades musicales y el apoyo de un productor; desgracia, para aquellos que no reúnan los requisitos anteriores y cuyas voces e instrumentos sonarán una sola vez para después desaparecer para

46 Phillip Tagg, *Dominants and Dominance*. Video conferencia, 10 marzo 2016. Disponible en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=jaSErbgJ8Ls> [Consulta: 01 diciembre 2017].

47 *Variety*, 07 de agosto de 1929: 60.

siempre. Algunos de los privilegiados coquetearán con grabar para la RCA o la Columbia, algunos incluso lograrán insertarse en Hollywood.

La radio se convertiría, de cierta manera, en el vehículo de expresión cultural de una sociedad, en especial en las clases media y obrera, que hallaron 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. No solamente dejar de ser un anónimo, sino superar la condición de lumpen.

Entre 1898 y 1946 nos encontramos con dos guerras mundiales que marcan definitivamente la geopolítica global. Es justo en esta época cuando Europa y Estados Unidos se sumergen en un desarrollo inusitado de industrialización y sociedad de consumo. Los países latinoamericanos terminan de independizarse pero sobre todo sus economías se tornan rentistas y en algunos casos no termina de establecerse de forma clara el papel de la economía y de sus políticas internas. Entre 1946 y 1970, Estados Unidos y Rusia se convierten en los dos centros de poder político a nivel mundial, hay un crecimiento de la economía en los países desarrollados, se consolida el petróleo como principal fuente de energía y se establecerán los principales canales de distribución de las industrias culturales procedentes de Norteamérica hacia América Latina. Es el período de aparición de la televisión. Entre 1970 y 2000 la economía global presenta un repunte significativo involucrando además el crecimiento de los países asiáticos y su capacidad de competencia en el contexto mundial. Al caer el bloque soviético en 1989, Estados Unidos queda como ‘garante’ de los derechos universales de la paz mundial, pero sobre todo, se cierne el auge de la tecnología digital y el cambio de los nuevos soportes que va del soporte físico —disco compacto, disco de vinilo, casete— hacia el soporte digital —archivos en mp3—. ⁴⁸

Entre los años 1898 a 1946, el proceso de grabación era realizado a través de la captura del sonido utilizando la bocina del gramófono. En este sentido, el dispositivo podía trasladarse a distintos espacios en donde se haría la grabación, siendo factores como la distancia desde donde se hallase la fuente sonora, como la resonancia del espacio o la altura del techo, elementos determinantes en la calidad de la grabación. Si bien la tecnología se irá apuntalando hacia un desarrollo y perfeccionamiento de la toma en los espacios de grabación, Juan de Dios Cuestas asegura que el problema de la acústica de las salas fue vital desde el inicio de las grabaciones hasta los estudios altamente consolidados. De hecho, «el diseño acústico [de los estudios de grabación] terminará 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». ⁴⁹

48 A partir del 2000 no es necesario comprar los discos en formato físico. Gradualmente, con la aparición de la página web como medio de socialización y publicidad, se pueden encontrar millones de temas, discos y cantidad infinita de música gracias a redes como MySpace, Youtube y Soundcloud.

49 Juan de Dios Cuestas, «La figura del productor musical en España», 137-138.

Será a partir de 1946 y hasta 1970 que se logrará alcanzar un nivel de perfeccionamiento que consolida a la grabación y la producción musical dentro de la industria cultural. Es este periodo el de avances más significativos, debido a «la aparición del grabador de cinta magnetofónica y la posibilidad de realizar *overdubbing*,⁵⁰ aunque no será hasta la década de los años 60 cuando se tome realmente conciencia de este rol profesional dentro del estudio de grabación».⁵¹ Esta es la era de mayor expansión de los sellos discográficos con estudios y centros de distribución expandidos a lo largo de toda América Latina. Este periodo coincide también con la intención de las casas disqueras de crear productos ‘desde cero’, lo cual consistía en «buscar talento y darle forma adecuada para conseguir el éxito a través de la venta discográfica».⁵²

Fue Okeh Records el primer sello discográfico en producir música en Nueva York con músicos inmigrantes, específicamente alemanes que habían migrado de Europa a raíz de la situación de miseria en que se encontraban después de la Primera Guerra Mundial en 1918. El movimiento musical de vaudeville, cabarets y salones de baile se vería reflejado en el primer éxito comercial de músicos y cantantes afroamericanos en 1920, siendo consumida con notable éxito por la comunidad afroamericana. La compañía Okeh comprendió que se abría una posibilidad en las manifestaciones vernáculas y populares de la música, creando para aquel entonces una especie de estudio móvil de grabación con el cual recorrerían los Estados Unidos en búsqueda de cantantes y músicos. Okeh Records comenzará la integración de artistas latinos en el mercado discográfico a través de la incorporación de importantes figuras del mundo chicano. El norte de México y el sur de los Estados Unidos será el espacio geográfico en el que este sello discográfico comenzará la explotación de estos artistas. La compañía discográfica pondrá a la disposición a diversos músicos que figurarán como instrumentistas de sesión promoviendo en primera instancia temas del repertorio popular que se habían interpretados a raíz de la revolución mexicana.⁵³

El ‘descubridor’ por excelencia fue un ejecutivo: Ralph Peer, quien fuese 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 y de rasgos negroides. Muchos temas que son considerados esenciales en 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 traslada al ámbito de lo urbano, la necesi-

50 Overdubbing: técnica de grabación que le permite al músico grabar una nueva interpretación sobre una interpretación ya hecha con la finalidad de corregirla o perfeccionarla, esto evita tener que realizar otra grabación ‘da capo’ de toda la pieza, ahorrando tiempo y sobre todo dinero de las horas de grabación.

51 Juan de Dios Cuestas, «La figura del productor musical en España», 137-138.

52 Ibid., 141.

53 Roberts, *The Latin Tinge*, 56-57.

dad del mercado comenzará a direccionar la elaboración de los productos que se han de consumir en los medios radiales.⁵⁴

La venta por catálogo ha sido una de las principales formas de comercialización que se establecieron en Estados Unidos, ganando una popularidad sin precedentes y siendo una manera de mostrar los inventarios de productos que se mantienen hasta nuestros días.⁵⁵ La forma en que un sello discográfico categoriza su música a principios del siglo XX brinda un panorama de uno de los principales problemas en que se sumergieron las casa disqueras: definición de géneros y estilos.

Como consecuencia de los conflictos bélicos a lo largo del siglo XX y en especial a la Segunda Guerra Mundial, el avance de la tecnología servirá de base para la producción industrial del mercado discográfico. Es así como se desarrolla, por ejemplo, el soporte tecnológico de la cinta magnetofónica, el cual en un principio pretendía la detección de frecuencias con la finalidad de servir de referencia para la caza de submarinos, pero posteriormente la empresa Decca desarrollará esta tecnología para ampliar la frecuencia de los nuevos soportes discográficos, permitiendo que «después de la guerra se utiliza esta tecnología para reproducir un mejor sonido ampliando el rango de frecuencia de los discos de 78 rpm y etiquetando los discos con las siglas ‘ffrr’ (*full frequency range recording*)».⁵⁶

El desarrollo de la tecnología no se realiza desde una perspectiva altruista. Las grandes innovaciones tecnológicas tienden a responder a necesidades bien sea bélicas —como el desarrollo de la cinta magnética o la invención de la computadora— o por necesidad de innovar dentro del mercado cultural —como la aparición del sonido y el color en la industria cinematográfica—. La imperiosa necesidad de innovación en la calidad de la captura del audio impulsará el desarrollo de la microfonía para obtener un espectro de estéreo mucho más amplio. A mediados de los años cincuenta la industria discográfica buscará desarrollar una forma de obtener una grabación de mejor calidad que le pueda brindar al escucha la posibilidad de apreciar un conjunto orquestal o una gran banda como si estuviera frente a los parlantes. La búsqueda de una dimensión del sonido llevará a «empresas como Decca, a impulsar a través de sus propios ingenieros, el desarrollo de técnicas de captación que mejorasen las calidades obtenidas hasta ese momento».⁵⁷

54 No deja de ser irónico que las primeras grabaciones profesionales de música latinoamericana se hayan realizado en Estados Unidos. De acuerdo a la autora, la cantante Lydia Mendoza se convertiría en la primera estrella del ámbito cinematográfico de carácter mexicano-americano. La producción discográfica permitiría a esta cantante la oportunidad de ampliar el espectro del público y desde la visión de la gerencia de las casas disqueras, la oportunidad de incrementar las ventas. Lydia Mendoza (1916-2007) Puede considerarse la primera estrella chicana de impacto internacional. Hacia los años treinta era una figura importante en la radio en la región fronteriza de Estados Unidos y México. Cfr. Pacini Hernández, *Oye como va!* 18. Pacini Hernández, *Oye como va!* 17-18.

55 La venta por catálogo comienza a través de los medios de circulación impresos como diarios y revistas, posteriormente, se hace a través del envío del catálogo por correo postal, hasta pasar a la televisión y hoy en día a través de páginas web.

56 Juan de Dios Cuartas, «La figura del productor musical en España», 308.

57 Juan de Dios Cuartas, «La figura del productor musical en España», 311.

Es así como a mediados de los años cincuenta la Decca desarrollará una nueva manera de captar el espectro estéreo que se impondrá como habitual al momento de grabar a las grandes orquestas. Juan de Dios Cuestas señala que «el ‘árbol Decca’ consiste en un conjunto de tres micrófonos con patrón polar omnidireccional –sensibles a la captación en todas las direcciones— espaciados en función de anchura y amplitud estéreo deseada».⁵⁸ Esta disposición ofrece una imagen de la amplitud de frecuencias graves, permitiendo además captar aspectos relevantes y especiales como la reverberación natural de la sala y ofreciendo buenas tomas al momento de captar los sets de percusión.⁵⁹

Las orquestas de música tropical interpretaban en vivo al momento de realizar la grabación. Para obtener un tratamiento de ‘mezcla’ desde el inicio de la producción era indispensable ubicar las distintas familias instrumentales de diversas maneras para obtener una ‘ecualización’ y ‘profundidad’ acordes con el arreglo musical. Es por ello que las salas de grabación solían ser espacios muy amplios con la finalidad de poder jugar con las distintas disposiciones de los instrumentos. Si bien en un inicio se trabajó con la disposición de la orquesta sinfónica tradicional (esto es, cuerdas al frente del director seguido por maderas, metales y percusión al fondo), a lo largo de los procesos de grabación de las grandes bandas se irá experimentando con cambios de disposiciones.

La búsqueda de la sonoridad estéreo hará que la Decca se consolide como la primera en realizar grabaciones y soportes de reproducción en sonido estéreo. A pesar de ello, «las grabaciones sólo se publicarían en mono –debido principalmente a la falta de dispositivos domésticos capaces de reproducir este formato— y las versiones estéreo de estas primeras grabaciones serían finalmente publicadas en la década de los 60 como parte de la serie llamada *Stereo Treasury*».⁶⁰ Una de las principales características del sonido producido en mono en las grabaciones es lo imposible que resulta 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.⁶¹

Al principio de la era estéreo, en Estados Unidos se grababa en dos, tres o cuatro canales, siendo importante la diferenciación entre los distintos espectros del sonido estéreo en la emisión final del sonido hacia el centro, la

⁵⁸ *Ibid.*, 310.

⁵⁹ Para el período en estudio del presente trabajo, las orquestas de música tropical interpretaban en vivo al momento de realizar la grabación. Para obtener un tratamiento de ‘mezcla’ desde el inicio de la producción era indispensable ubicar las distintas familias instrumentales de diversas maneras para obtener una ‘ecualización’ y ‘profundidad’ acordes con el arreglo musical. Es por ello que las salas de grabación solían ser espacios muy amplios con la finalidad de poder jugar con las distintas disposiciones de los instrumentos. Si bien en un inicio se trabajó con la disposición de la orquesta sinfónica tradicional (esto es, cuerdas al frente del director seguido por maderas, metales y percusión al fondo), a lo largo de los procesos de grabación de las grandes bandas se irá experimentando con cambios de disposiciones.

⁶⁰ Juan de Dios Cuartas, «La figura del productor musical en España», 313.

⁶¹ Moore, *Song means*, 38-39.

izquierda o la derecha de los auriculares. En la segunda postguerra se hace indispensable bajar los costes de producción y es así que productoras como la Columbia desarrolló el disco de 33 rpm, el cual buscaría competir frente a las producciones hechas en 45 rpm. En este sentido, Arce indica que «en 1952 la mayor parte de los discos de música clásica se realizarán en el formato de 33 rpm y la música popular en 45 rpm».⁶²

Las compañías discográficas tomaron como prioridad desde el inicio de sus actividades industriales la obtención de un sonido de mejor calidad, que el escucha pudiera sentir al momento de la reproducción la presencia de los intérpretes frente a él. En esto consiste el concepto de ‘alta fidelidad’. A pesar de ello, serían las nuevas compañías discográficas las que buscarán promocionar a través de nuevos géneros como el *rhythm and blues* y el rock and roll este concepto de sonido de alta fidelidad y por ende, de alta calidad en el momento de la grabación y de la reproducción. «Los productores [musicales] crearon una nueva estética del sonido empleando el estudio de grabación como herramienta».⁶³ En este sentido, se consolida el espacio del estudio de grabación como taller y laboratorio de creación. Esto último trae como consecuencia que el sonido se convierta en elemento esencial para definir estilos y escuelas en torno a la producción musical. Si bien es incuestionable la influencia que tienen los artilugios tecnológicos en el resultado final —microfonía, mesa de mezclas, entre otros—, no se debe olvidar que el gusto y el discernimiento estético son el resultado del criterio del productor musical.⁶⁴

Este elemento tan simple, medido en función del número de revoluciones por minuto que pueda un disco girar, fue determinante para la distribución y comercialización del disco como producto de promoción de los artistas de la época. Al respecto, Arce deja claro la importancia comercial del nuevo formato:

El disco de 45 rpm, por el contrario, era virtualmente irrompible y, por lo tanto, más barato para colocar en el mercado. Con el disco sencillo las pequeñas compañías pudieron hacerse cargo de los costes de distribución y enviar copias promocionales a las emisoras de radio; esto permitió que algunos de sus productos se convirtieran en éxitos.⁶⁵

Arce también explica que la aparición de la grabación magnética permitió no limitar el tiempo del proceso de grabación, a pesar de que el resultado en cuanto a la calidad era óptimo; no obstante, «la grabación magnética en cintas de bobina abierta fue utilizada, además, para la producción de discos por sus posibilidades para la edición del sonido».⁶⁶ La ventaja de la cinta magnética era que permitía la edición, y la calidad de las mismas ofreció la posibilidad de emitir varias veces el contenido grabado. Arce destaca también que no era común

⁶² Arce, *El micrófono desmemoriado y los discos inolvidables*, 102.

⁶³ Juan de Dios Cuartas, «La figura del productor musical en España», 265.

⁶⁴ *Ibid.*, 268.

⁶⁵ Arce, *El micrófono desmemoriado y los discos inolvidables*, 103.

⁶⁶ *Ibid.*

que las emisoras de radio grabaran toda la programación; de hecho, el autor destaca que este procedimiento se desarrollará durante la era digital.⁶⁷

Es importante comprender entonces que la aparición de estos nuevos procedimientos para la grabación del audio iba a redundar en el modo en que las radios operarían y reproducirían la programación musical. Arce sostiene que en un principio de este periodo, las radios se volcarían por el uso del formato del disco de 33 rpm mientras que el sencillo de 45 rpm se destinaría al incipiente mercado juvenil. Esta época coincide con la aparición del rock and roll en figuras emblemáticas como Elvis Presley (1935–1977) o Bill Haley & His Comets. Es, al mismo tiempo, la época de la aparición de filmes dirigidos a los jóvenes de la postguerra y que también permitirá presentar a las agrupaciones y solistas en otro soporte como lo es el cine.

Durante los años setenta los sellos discográficos desarrollarán la tendencia de producir sus discos dirigidos especialmente hacia dos espacios de reproducción: el salón de baile, disputado por discotecas y por ende por la música disco, y la espacialización del grupo de rock para ser escuchado en la habitación de los adolescentes. Desde un comienzo se buscó, a través de efectos como la reverberación, simular un espacio adecuado a lo que sería la música en vivo dignamente ecualizada y amplificada. Se establece así una relación entre el sonido mezclado y sus posibilidades de uso que se haría frecuente en los distintos ambientes en los cuales la música se reproduciría.⁶⁸

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.

Producción musical e industria discográfica en América Latina

Hacia finales de los años treinta y principio de los cuarenta, la industria cultural había perfeccionado sus técnicas de reproducción en masa y había igualmente extendido su radio de acción en todo el continente y Europa. Es por ello que en 1938 la revista *Variety* publicó un catálogo en el cual se promocionaba y ponía a la orden un número gigantesco de las estaciones de radio en América del Sur. Asimismo, el crecimiento de la música popular y de lo que debe considerarse como manifestación de lo popular es amplio, pues en el catálogo se habla de recopilar todas las manifestaciones de la música popular desde el año 1800 hasta 1935.

67 La era digital traerá de suyo la aparición del proceso de remasterización, entendido éste como el traslado de un fonograma en sonido mono hacia un sonido estéreo. La elaboración de dicho tratamiento se ha normalizado bajando el grado de saturación en los discos de acetato al transformarlos en material para el disco compacto. Moore cuestiona hasta qué punto debido a los distintos avances científicos, la puesta en vitalidad de las antiguas grabaciones no terminan siendo realmente una 'falsificación' en la búsqueda de aproximar el producto a una nueva audiencia. .En Moore, *Song Means*, 38.

68 Moore, *Song means*, 37-38.

Es interesante destacar que hay un planteamiento que sostiene que ritmos y géneros que gozaron de popularidad en el pasado pueden convivir en sus antiguas versiones y en arreglos nuevos con el nuevo repertorio, extendiendo el repertorio. Igualmente, el directorio de la radio abarcaba el título de más de 20.000 programas de radio y más de 1.000 títulos de publicaciones periódicas entorno al fenómeno radial.⁶⁹

El crecimiento de los medios de comunicación para esta época como una inmensa red de intercambio cultural y comercial tenía su espectro claro, definido y sistematizado. La música tropical se proyectará desde el aglomerado de antenas receptoras y repetidoras de radio y a través de los canales de distribución que usará la industria discográfica. El imaginario cultural de lo tropical se verá representado en los espacios del salón de baile y del cabaret y lo tropical, convive con otras expresiones nacionales e internacionales que se encuentran bajo el amparo de los medios masivos de entretenimiento. No en vano estos grandes emporios necesitarán visibilizar a sus artistas y productos, no como representación de la alta cultura, sino como medio de entretenimiento y esparcimiento de la clase social media y alta estadounidense. Sin embargo, estos medios también penetran en el espacio de la familia de clase baja y en los espacios domésticos más marginales. A fin de cuentas, esto es parte del fenómeno de los medios de comunicación, la transversalidad de arriba abajo, de Este a Oeste, pasando por las distintas clases sociales, económicas, niveles culturales y académicos. La industria cultural logrará homogenizar gustos y criterios en un amplio margen de la sociedad, especialmente después de la Segunda Guerra Mundial. Por ello es que se habla de sociedad de consumo y no es necesario parcializar los distintos estratos. 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 producción de éxitos musicales de Hollywood se convirtió en la producción en serie de temas musicales. Se estandarizaron los modelos en cuanto a forma, textos, armonía e instrumentalización. Asistimos a un proceso de producción musical que se elabora en función de satisfacer un público y un mercado. Con la aparición de la industria discográfica hay un giro sustancial de cómo y de qué manera la música se ha de consumir. Estamos frente a la transición de la partitura, de la música notada hacia el sonido en sí mismo. La música se torna en algo vivo, y que no será necesario aprender las nociones de lectura musical para disfrutarla, basta con dejar todo en manos del productor mecánico.⁷⁰

Antes de la inmersión de la producción musical dentro del mundo de la academia, la producción musical era ejercida como un oficio entre—técni-

69 Fuente: *Variety*, 27 de julio de 1938: 33.

70 La industria de la música se construye a través de una inmensa cadena de músicos, productores, emisoras de radio, sellos discográficos, agencias de publicidad. Los últimos eslabones están conformados por el artista y el público. Como explica Negus, el control del artista significa tener a su vez el control de la audiencia. La producción musical es hoy en día una disciplina que se estudia en las universidades, se diserta sobre ella y genera un corpus de conocimiento amplio en el campo de las ciencias sociales, la musicología popular e incluso en la tecnología. Hay pertinencia directa entre el desarrollo tecnológico y la producción musical; esta última deviene gracias a la primera.

co —procesos de grabación, microfonía, entre otros— y un proceso burocrático como la figura de contratos, alquiler de espacios de grabación o pagos a músicos ocasionales. Con la aparición de los sellos discográficos asistimos a la industrialización de la música en el sentido literal del término: producción masiva de un producto para ser consumido. La finalidad del consumo, aunque nos puede parecer espontánea, no lo es, y la producción de un disco no trae de suyo una actitud altruista, sino que se trata de incrementar el capital, pues el disco es un objeto que circula dentro de un terreno mercantil, inserto en una sociedad de consumo. El disco está sometido a los vaivenes del mercado; por ende, los géneros y estilos musicales también se encuentran sometidos y expuestos a los desequilibrios que hay en la ley de la oferta y la demanda.

Diversas industrias surgen con la intención de llenar un vacío determinado, aparecen con la intención de solventar una carencia. Igualmente, el complejo industrial posee y dispone de especialistas para generar soluciones y propuestas que satisfagan la demanda; es decir, desde dentro se puede generar un producto, sea éste esperado o no por la sociedad. En la industria cultural y especialmente en la producción discográfica, es el sello discográfico quien va a la ‘caza’ de las músicas, de las estrellas, de los géneros. La creatividad, la propuesta artística está allí, en la calle, en el grupo que toca en algún bar o en alguna estrella de la canción campesina. El productor musical en los inicios de la era de la grabación era un gestor, un intermediario que encontraba al artista y lo grababa; literalmente generaba el producto. Posteriormente, y con el crecimiento de los medios de entretenimiento y del público, no había tiempo que perder y se hacía fundamental preparar artistas de la nada; en otras palabras, los sellos discográficos pasaron a ser ‘captadores’ de géneros musicales y de músicos a ser ‘generadores’ de propuestas musicales.

El artista es uno de los eslabones en la cadena de la producción musical. El sello discográfico, como empresa, asume los riesgos de inversión que implican la generación de un producto. Es por ello que es inevitable que haya un estudio previo del mercado y audiencia a los cuales se dirigirá el artista.⁷¹ El artista puede cambiar de estilo musical a lo largo de su carrera; su cambio estilístico viene impuesto por las condiciones de mercado que son determinadas desde el ámbito de la producción ejecutiva. Asimismo, el artista se ve confrontado con la posibilidad de adaptarse a los cambios tecnológicos. Los músicos que desarrollaron su carrera a lo largo del siglo XX vivieron un proceso intenso de transformación tecnológica. El recorrido de la microfonía y de la grabación en mono hasta llegar al sonido estéreo fue producto de un largo proceso de innovación y experimentación para obtener un sonido óptimo. La evolución de los soportes discográficos no sólo buscaban reflejar la nitidez y calidez del sonido en vivo sino que, al mismo tiempo, buscaba ampliar la capacidad del número de fonogramas. El periplo tecnológico era asumido por la empresa, es el apuntalamiento técnico en beneficio de obtener un mejor producto y, por ende, mejorar la relación costo—ganancia.

⁷¹ Negus, 32.

Negus asegura que hay dos modalidades en las que se desarrolla la carrera industrial de los sellos discográficos. La primera, practicada de forma indiscriminada al principio de la era de las grabaciones, fue grabar y asimilar la mayor cantidad de géneros y estilos musicales. Los sellos discográficos buscan engrandecer su catálogo, pues un catálogo amplio y variado ofrece una mayor cantidad de opciones para que un producto sea adquirido.⁷² La segunda modalidad consiste en estar al acecho de los nuevos artistas o estilos que van surgiendo. En ambos casos se trata de una actividad que semeja la caza primitiva: en la primera modalidad se trata de recolectar la mayor cantidad de grabaciones; en la segunda, es literalmente estar al acecho de que aparezca la presa. No importa cuál de las dos modalidades utilice la empresa disquera, en ocasiones pueden ser ambas. Lo importante es destacar que una vez se tenga el género y los estilos imperantes, los productores empiezan a preparar artistas nuevos que se alinearán a un estilo determinado o comenzarán a desarrollar la carrera de sus artistas por un rumbo específico. El artista es y debe ser maleable, de lo contrario muere artísticamente para el productor.

A lo largo del recorrido histórico de la industria musical se aprecian distintos momentos de crisis en que la industria se ha enfrentado a situaciones económicas determinadas, a cambios del gusto estético del público y a los desarrollos tecnológicos.⁷³ 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 dan bajo el amparo de los discos de 78 y 45 rpm. Incluso la llegada del sonido estéreo coincidirá con la aparición de los discos de 33 rpm y con la supremacía del rock and roll.

La música popular en América Latina se vio afectada al igual que en los Estados Unidos y Europa por la aparición de la industria discográfica. En el caso puntual de la música tropical, ya 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 (Victor, 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.⁷⁴

⁷² Ibid., 34.

⁷³ Negus, p. 36.

⁷⁴ Edgardo Díaz Díaz. «Danza antillana, conjunto militares, nacionalismo musical e identidad dominicana: retomando los pasos perdidos del merengue». *Revista de música latinoamericana*. (Vol. 29, N°2, 2008: 253).

Se hace latente que la promoción y difusión de la música tropical grabada a principios de la era de las grabaciones, tenía una connotación política y cultural importante entre lo que se practicaba como danza o baile en un contexto determinado, con respecto a las versiones que comenzaban a grabarse y eran introducidas en Estados Unidos por los sellos discográficos que menciona Díaz Díaz. Algunas de las razones que se pueden esgrimir frente al hecho de que se desarrollaran grandes bandas en Nueva York en la primera mitad del siglo XX y estuvieran éstas, llena de músicos caribeños, se debe a que a lo mejor 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.

Los gerentes y directivos de las compañías discográficas hallaron un segmento nuevo del mercado que desde sus inicios consumirían una música culturalmente propia pero producida para su consumo dentro de 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 haría irresistible la adquisición del producto.⁷⁵ Si se toma en consideración la gran cantidad de inmigrantes que llegan 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 conocer cuántos inmigrantes recién llegados estaban en capacidad real de adquirir un disco o mejor aún un fonógrafo. Igualmente, si bien entre los años treinta al cincuenta crece la cantidad de salones y pistas de baile en donde la música tropical va ganando espacios, sería pertinente conocer la cantidad de inmigrantes o hijos de inmigrantes que tendrán acceso a los cafés de Manhattan o a los espectáculos de Broadway. Es indudable que los músicos que conformarán estas bandas serán de origen latino y en muchos casos los dueños de algunos locales también tendrán su procedencia hispana, pero hasta qué punto el consumidor en su mayoría estaba conformado por latinos es un caso de estudio para elaborar otro trabajo.

En el ámbito de la música tropical, la música producida en Cuba tendrá la fortuna de contar con equipos de alta tecnología en grabación, radiodifusión para los años cuarenta y cincuenta. Asimismo, el conocido mundo nocturno de La Habana con sus cafés, cabarets y salones de baile junto con el pasadizo de intercambio de artistas entre México, Caracas y Río de Janeiro, junto con el boom de las conocidas rumberas, va a permitir la difusión de la música tropical, y desde luego, asentarse dentro del imaginario cultural como música ‘afrocubana’.⁷⁶

La producción musical y su auge a través de la industria discográfica en América Latina, tuvo un precedente importante en la presencia en La Ha-

⁷⁵ Pacini Hernández, *Oye como va!* 16-17.

⁷⁶ Bottaro, «Música popular y clases sociales», 162-163.

vana 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. Se debe destacar que para la fecha Estados Unidos se encuentra sumergido en la gran depresión financiera y la RCA Victor verá en grabar en Cuba dos excelentes oportunidades: primero, la posibilidad de grabar a bajo costo y segundo, grabar la música de las grandes bandas de la isla, las cuales y gracias al flujo de turistas de la época y a la radiodifusión, iban ganando popularidad en los Estados Unidos. Es interesante la forma en que después de la Segunda Guerra Mundial estas grabaciones se difundirían, especialmente debido a la aparición del disco de 45 rpm y la aparición en 1948 del disco de 33 rpm. En Cuba la producción discográfica alcanzó un punto culminante a mediados de los años cincuenta con la aparición de sellos discográficos como Panart y Gema; asimismo, la presencia de las grandes casas disqueras como RCA Victor y Palladium, permitirá desarrollar un amplio espectro en la radiodifusión de la producción musical de las grandes bandas de esta época.⁷⁷

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».⁷⁸ De esta forma, se genera el intrincado publicitario y comercial que comenzará a promover una identidad o rasgos distintivos de la música del Caribe en los Estados Unidos. En este mismo sentido, la autora considera sustancial comprender cómo los medios de comunicación de masas en conjunto con la industria cultural, disponen de toda una plataforma para generar o modificar estilos y géneros de presunto origen popular y folklórico, y convertirlos en objeto de consumo. Este fenómeno es especialmente dado en las grandes ciudades y consecuencia de la difusión de los modelos producidos en Estados Unidos. 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.⁷⁹

Pero el desarrollo de la tecnología y la dependencia directa con las periferias productoras de conocimiento y avances tecnológicos tendrán en América Latina un campo amplio en lo que concierne a la venta y 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.⁸⁰

77 Grisell Hernández y Liliana Casanella. «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.

78 Eli, «Influencias musicales africanas...», 33.

79 Eli, «Influencias musicales africanas...», 37.

80 González, «Música popular urbana en la América Latina del siglo XX», 206.

La participación del músico se relaciona no sólo por las necesidades estilísticas y técnicas del repertorio a interpretar, sino que se inserta como en el largo proceso de producción de un producto determinado, en este caso, la música en un soporte de grabación y video. La generación de movimientos estilísticos se determinará 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 son los agentes que marcan pauta en el mercado musical sino que a la vez fungen de enlace de los distintos protagonistas de la industria cultural.⁸¹

Quintero Rivera considera que si bien la música tropical será difundida a través de los medios masivos de entretenimiento de la época y como producto de una fuerte publicidad y difusión con fines comerciales y por ende, mercantiles, no es lo anterior un marcador definitivo como rasgo identitario, sino que es también producto «de una larga trayectoria histórica que se remonta a otras experiencias anteriores que remiten a la formación misma de las sociedades caribeñas».⁸²

Ya consolidada a partir de 1890, la reproducción mecánica y la producción industrial del fonógrafo, la industria cultural norteamericana se vio favorecida por el giro económico de su industria por la producción en masa. Estados Unidos como centro hegemónico de los grandes capitales del continente permitió la inversión e incentivó el consumo de sus bienes culturales en toda la región pero especialmente en México, Cuba, Puerto Rico y Brasil, en donde se habían instalado un circuito de radios, cines y canales de televisión que permitirán consolidar los estereotipos marcados y definidos por la cultura norteamericana. Este proceso de industrialización generará artículos de consumo masivos como la producción fonográfica.⁸³ Si bien la producción de discos en un inicio se destinó para la reproducción en las transmisiones fonográficas, siendo posteriormente, comercializada en forma masiva al determinar el mercado incipiente de los coleccionistas.

Las compañías discográficas ofrecieron las grabaciones al circuito de radios con la finalidad de vender un producto. Este producto ofrecía a las emisoras de radio la ventaja de ahorrar dinero al momento de contratar músicos, en primera instancia, pues la grabación permitirá prescindir de la presencia de los músicos en vivo para la programación radial.⁸⁴ Dentro de conceptos económicos, las compañías discográficas son empresas, y como tal buscan obtener ganancias y dividendos de sus ventas. La necesidad de crear nuevos productos (géneros musicales, artistas), traerá de suyo que vean en la música latinoamericana e incluso en las músicas denominadas 'exóticas', un mercado que satisfacer y por ende a quien vender sus productos.

81 *Ibid.*

82 Quintero Rivera, ¡Salsa, sabor y control!, 15.

83 Quintero Rivera, «Migration, Ethnicity, and Interactions...», 85.

84 *Ibid.*

Para los años cuarenta y cincuenta la música tropical se enfrenta 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 tropicales⁸⁵.

La producción de álbumes con la idea de ‘exóticas’ utilizó diversos elementos para configurar un imaginario de lo exótico. El uso de portadas sugerentes con chicas hawaianas como ‘exóticas’, ilustraciones de playas, palmeras o incluso copas de piña colada, busca evocar un imaginario de cultural ‘ancestral’, pero sobre todo, de vender y promocionar un estilo de música ambiental, frecuente de escuchar en las salas de cine antes de una proyección o en la sala de espera de alguna clínica odontológica.⁸⁶ Este tipo de producción musical ganaría en poco tiempo un público seguro, y este éxito se debió entre otras razones a una fuerte comercialización a través de la radio y la televisión; además, se puede apreciar 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 unas cuerdas que le dan un aura de ‘buen perfume’, un acabado mucho más ‘intelectual’ y que funciona de manera perfecta para acompañar una velada de cocteles o alguna cena. Producciones discográficas como *Cocktails with Cavallaro* (1960) jugaban a esa ‘ambientación musical’ que consiguió también sus espacios en producciones como *Strings on Fire* (1962) de Michel Legran, *Paris by Night* (1961) de Paul Maurit o *The Midnight Touch* de Bobby Hackett (1967).

Desde esta perspectiva, la industria cultural norteamericana se configura como capaz de construir un imaginario de la música latinoamericana estereotipándola en sus diversos géneros. En este sentido, la música tropical que se construirá a partir de las políticas de «Buen vecino» consolidará una imagen que propagará lo que se debe entender por tropical encasillándose como exótico o identitario latinoamericano cuando convenga. De acuerdo a Poveda Viera, Estados Unidos afianzará su imagen de superpotencia a través

85 Juan Carlos Poveda Viera, «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)», *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*. Stella Aramayo (ed), Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología, 2015: 192-204.

86 *Ibid.*, 197.

de los mecanismos de la industria cultural categorizando las manifestaciones de otras culturas como inferiores a las planteadas en la mentalidad norteamericana promedio.⁸⁷ 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 consolidará la música tropical como género y manifestación cultural a partir de los años cuarenta. El mismo autor indica:

La construcción de estereotipos musicales para representar lo latinoamericano obedeció a un proceso de 'exotización', entendiendo este concepto como una operación que conceptualiza y designa y representa a otro a partir de una combinación de signos provenientes de diversos orígenes culturales y geográficos, esto generalmente dentro de las lógicas del espectáculo y el entretenimiento.⁸⁸

Coincide la expansión de los medios masivos de entretenimiento en Norteamérica con un crecimiento económico representativo en algunos países latinoamericanos. Quintero Rivera expresa el crecimiento económico de Cuba a raíz de la inversión de empresas norteamericanas en la explotación de la caña de azúcar; en el caso de Argentina y Uruguay la exportación de cereales y carne permitirán que las economías de esos países logren un desarrollo industrial que se ve reflejado en las mejoras de la clase media.⁸⁹ En el caso de México, merece la pena mencionar que las medidas económicas y políticas del presidente Lázaro Cárdenas permitieron la generación de la industria cinematográfica mexicana y en el caso de Puerto Rico, como Estado Libre Asociado de Estados Unidos, se consolidó como un excelente socio sobre todo en lo que refiere a la explotación turística. La economía de Brasil vive un aumento importante a través de la comercialización del cacao y del café, y al igual que Puerto Rico, se convierte en poco tiempo en un destino turístico de referencia dentro de la sociedad norteamericana. Las compañías disqueras vieron desde un principio en la música latinoamericana la oportunidad de hacer un estupendo negocio. El sello discográfico 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.⁹⁰

Es evidente que los productores de los grandes sellos discográficos no manejan sus empresas incentivadas por el afán filantrópico, por el contrario, vieron en la inmigración masiva de latinos la oportunidad de explotar un mercado comercial desde las posibilidades que ofrece la industria cultural. Se desarrolla una estrategia de producción en la cual la compañía

87 Poveda Viera, «La exotización del ser latinoamericano...», 204.

88 De acuerdo a este autor, es alrededor de los años cuarenta y cincuenta en que se consolida la estereotipación de los cánones en torno al fenómeno estético, cultural y social de lo tropical como parte de un imaginario de lo latino resultado de la industria cultural y promulgado en base a las políticas norteamericanas que se enmarcan en los años en estudio. *Ibid.*

89 Quintero Rivera, «Migration, Ethnicity, and Interactions...», 85.

90 Quintero Rivera, «Migration, Ethnicity, and Interactions...», 85.

discográfica enviaba los equipos y los técnicos para grabar a los artistas *in situ*. Luego se verá que traer al artista con sus agrupaciones a los Estados Unidos resultaba más rentable; el artista graba en los estudios especialmente condicionados para tal fin y se aprovecha su presencia para realizar giras, conciertos, entrevistas y presentaciones en vivo en la radio, grabaciones en películas o programas de televisión. Esta manera de proceder con los productos culturales como mercancía—fetiche que se adentra también en el mundo del *Star System*—como producto cultural y de la cultura—, es parecida a la máxima de Keith Negus.

Una vez que las compañías discográficas habían decidido enviar a sus técnicos de grabación a recopilar la música latinoamericana *in situ*, se puede apreciar que las primeras grabaciones que se realizaron en América Latina fueron aquellas hechas por las agrupaciones o artistas con una estética derivada de la tradición europea. Asegura Pacini Hernández que eran primordialmente danzas puertorriqueñas y bambucos colombianos.⁹¹ Sin embargo, esta afirmación se contradice con lo expresado por González quien asevera que los primeros choros fueron grabados en Río de Janeiro en 1897, en la Argentina se grabaron temas de música criolla en 1902 y las primeras corridas mexicanas fueron grabadas en México en 1905. La entrada de la tecnología en Latinoamérica es esencial para su posterior desarrollo. Será a partir de 1910 con la importación del disco de cilindros por la Berliner y la utilización de cilindros con el cual se apreciará un desarrollo gradual hasta que cambie el soporte en los años treinta.⁹²

Las manifestaciones musicales de carácter vernáculo eran más populares pero marcaban un estatus social mucho más bajo y marginal dentro del mismo contexto latinoamericano. En un principio, las manifestaciones afrocaribeñas no fueron consideradas como material digno de ser grabado. Entre otras causas, además del estigma del fenómeno marginal, estaban las condiciones donde la música se ejecutaba, bien sea que se hicieran al aire libre o las salas de baile tuviesen condiciones pocos favorables. Con el auge de la música tropical especialmente a principio de los años treinta, las industrias discográficas prefirieron trasladar a estos artistas a la ciudad de Nueva York para trabajar directamente en sus estudios. Se lograba con esto varios propósitos. Destaca la posibilidad de tener todas las condiciones de trabajo controladas por los técnicos e ingenieros de grabación; además, al tener a los artistas en los Estados Unidos era más fácil elaborar un plan de trabajo que incluyera giras, apariciones en el cine, conciertos radiotransmitidos y a la llegada de la televisión, su aparición en la pantalla chica.⁹³ El desarrollo industrial de la música tropical sería gracias a la industria norteamericana del entretenimiento. La música latina nació en Nueva York.

91 Pacini Hernández, *Oye como val*, 18-19.

92 González, *Música popular urbana en la América Latina del siglo XX*, 206.

93 *Ibid.*, 19.

Los bisabuelos coyotes: tras la caza de las músicas nacionales

Lydia Mendoza es un caso particular dentro de la historia de la producción musical de la música latinoamericana, pues es el primer intento comercial exitoso que encuentra un público y del cual la industria se valdrá para acrecentar sus finanzas. Este éxito incentivaría a que las compañías discográficas comenzaran una búsqueda encarnizada de artistas mexicano—estadounidenses a lo largo de los Estados Unidos. En otras palabras, se había demostrado que cierta fórmula comercial funcionaba y por lo tanto era menester repetirla; este fenómeno de emular prácticas artísticas que hayan tenido éxito se hará costumbre dentro de la industria discográfica.⁹⁴

Las compañías discográficas harán de Los Ángeles un escenario de caza detrás de artistas mexicanos que se encuentren dentro del territorio estadounidense. Los barrios de latinos serán invadidos por intermediarios —latinos bilingües— que, junto con los ejecutivos y cazatalentos de las compañías, comenzarán a grabar a los músicos en los más variados ambientes: salones de baile, habitaciones de hoteles, estudios improvisados en garajes. Pacini Hernández señala a Los Madrugadores y su cantante Pedro J. González como los primeros productos salidos de la ‘caza indiscriminada’ de estrellas latinas, siendo además las primeras voces de lengua castellana en ser escuchadas en la costa oeste antes de los años treinta.⁹⁵

Las compañías discográficas se volcaron a comprender el gusto del norteamericano promedio con la intención de adaptar los géneros latinos que se estaban produciendo al público blanco y de las grandes ciudades. Uno de los primeros intentos será el ‘blanqueamiento’ de los intérpretes, es decir, el artista será un ciudadano blanco estadounidense; el segundo elemento y no menos importante, será la ejecución e interpretación del texto en inglés. Como se ve, además del blanqueamiento de la piel nos encontramos frente a la adaptación del idioma. La apropiación de lo latinoamericano venía con todo.⁹⁶⁻⁹⁷

Pacini Hernández indica que este proceso de apropiación cultural a nivel de derechos dentro de Estados Unidos tendrá un impacto favorable en la consolidación de la música latinoamericana dentro de la industria cultural. E. B. Marks realizará arreglos y adaptaciones de temas latinoamericanos que se convertirán en notables éxitos en el Tin Pan Alley. Igualmente, Ralph Peer encontrará en México DF el canta autor Agustín Lara. De regreso a Nueva York

94 El principal género que se comercializó en fenómenos como el de Lydia Mendoza fue el corrido mexicano, el cual estuvo en boga desde la guerra civil mexicana, siendo difundido con la misma ruta que irá cubriendo los caminos ferroviarios desde México hasta Estados Unidos. El corrido es uno de los estilos de carácter más folklórico que encontrará una aceptación en la era de la producción musical. En Roberts, *The Latin Tinge*, 18.

95 *Ibid.*, 20.

96 Pacini Hernández, *Oye como va!*, 20.

97 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». *Ibid.*

se topará con *El manisero* de Moisés Simons interpretado por Rita Montaner. Peer encuentra que la música latina puede ser consumida por público estadounidense y decide expandir su centro de operaciones entre Nueva York, México DF y La Habana, para la adquisición y descubrimiento de talentos latinos. El éxito de esta empresa lo lleva a expandir su mercado desde Puerto Rico hasta la Argentina, adquiriendo repertorio de Dámaso Pérez Prado y los derechos exclusivos en los Estados Unidos de temas íconos dentro del imaginario latinoamericano como *Bésame mucho*, *Granada* y *Perfidia*.⁹⁸

El arreglista

Una partitura de la tradición musical del mundo sinfónico posee dentro de sí toda la información necesaria para abordar su interpretación y por lo tanto, recrear la imagen sonora del compositor. En el caso de la música popular y específicamente de la música escrita para las grandes bandas, la partitura, bien sea como arreglo o como composición original, posee unas características muy distintas de la partitura orquestal convencional. Para comenzar, por lo genera la base rítmica —como instrumentos de percusión, piano, guitarra y bajos— apenas especifica los números de compases y las armonías que se irán a elaborar a lo largo de la interpretación. Dependiendo de la dificultad y elaboración del arreglo musical, la versión final del arreglo se obtiene después del ensayo, siendo posteriormente grabada y ‘fijada’ como archivo sonoro en una o varias versiones definitivas.⁹⁹ La música de las grandes bandas está elaborada generalmente contando con la figura de un arreglista que hace las veces de orquestador. Por lo general, las partes obligadas están escritas para los vientos, siendo la parte del piano la que funge como referencia general a la hora de construir todo el arreglo.¹⁰⁰

Dentro de la música popular se establece un criterio de línea de producción en el cual la relación entre creadores e intérpretes es manejada desde la sensibilidad y criterio del productor musical.¹⁰¹ En una pieza musical, el compositor imprime una intención, pero la misma se ve alterada a partir del

98 Los derechos de autor generan unas ganancias importantes para quienes los poseyeran. Debido a esto, Peer y Marks comienzan con la difusión del repertorio con la finalidad de generar una demanda que les permita acrecentar sus ganancias. Si bien la música latina no había logrado consolidarse del todo en los primeros treinta años del siglo XX, a partir de los años treinta y cuarenta se irá consolidando dentro del imaginario cultural de la sociedad norteamericana. La consolidación de la música tropical como estereotipo, moda, cliché y sobre todo sustento comercial en un amplio espectro de la audiencia del público estadounidense se dará con el establecimiento del mambo entre los años cuarenta y cincuenta. Pacini Hernández, *Oye como va!*, 20-21.

99 Esta manera de realizar la praxis musical de la música jazz de las grandes bandas es lo que ha generado, durante muchos años, que su estudio abordado de forma seria y sistemática en el ámbito musicológico se haya considerado muy poco en los estudios académicos. Además de ello, no será sino hasta hace poco que las editoriales como Hal Leonard o Yamaha han dedicado volúmenes a la edición de arreglos musicales de las grandes bandas. Sin embargo, comparado con la venta de partitura de bolsillos de sinfonías de Mozart y Haydn, este mercado no parece haberse afianzado fuera de los Estados Unidos.

100 Moore, *Song Means*, 131.

101 Moore, *Analysing Popular Music*, 5.

proceso de ensamblaje que involucra al arreglista, copista e intérpretes. Es el arreglista 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. Es por ello que en el análisis de la música popular se deben considerar todos los parámetros que están ya fijados en el fonograma, pero que tuvieron su idea en una concepción previa y que el arreglista como artesano puede construir y adaptar de acuerdo a las necesidades estilísticas y del mercado.

La canción como género de la música popular urbana tendrá su fecha aproximada de aparición hacia los primeros años de 1880 con la consolidación del Tin Pan Alley como un espacio en donde confluían compositores, letristas y arreglistas, conformando una línea de producción en torno a las canciones populares urbanas. Como industria cultural será un fenómeno que alcanzará la venta cuantiosa de más de un millón de partituras entre los años 1900 y 1910.¹⁰² Estas canciones iban dirigidas a quienes en la era de la producción musical también tendrían un lugar especialmente reservado como target de la industria cultural: la mujer norteamericana de clase media. También a quienes estaban en capacidad de tocar las partituras o en su defecto, contratar a alguien para interpretarlas. Los principales géneros musicales estarán conformados por baladas de amor, canciones sentimentales y temas que eran conocidos dentro del mundo del teatro de comedia, las revistas de cabarets y el vaudeville, las cuales se van consagrando en el imaginario colectivo de ámbito urbano y que 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.¹⁰³

La música popular se impuso rápidamente dentro de la industria discográfica, además de por tener un amplio espectro de público de distintas clases sociales, por ser más fácil y expedita de producir. La generación de la partitura orquestal de modo tradicional o la elaboración de música de cámara son procesos lentos y para algunos compositores, hasta agónico. Asimismo, el proceso de formación de los intérpretes de música erudita conlleva años de práctica y formación. Al establecerse 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. La partitura musical en su formato tradicional no es rentable en tiempo de creación y de *performance*, así que la industria discográfica acude a la música popular tomando su esencia de 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 el del creador original.¹⁰⁴

¹⁰² El precio de las mismas rondaba entre los 10 y 40 céntimos de dólar, en Moore, *Song Means*, 123.

¹⁰³ Moore, *Song Means*, 122-123.

¹⁰⁴ Moore, *Song Means*, 14.

Durante los primeros treinta años, la figura del productor musical se mezclaba con la del arreglista, la del compositor y la del director musical. Al respecto Juan de Dios Cuartas señala que:

El concepto de director musical y arreglista se fue acercando al de productor en la medida en que se concibió que la partitura como contenedor de ideas constituía la fase previa a un proceso de grabación donde se terminaría de dar forma,¹⁰⁵ apoyándose en la técnica, al concepto sonoro final que se tenía de la obra registrada en otro soporte.¹⁰⁶

El arreglo musical consistía en algunas ocasiones de una partitura guía en la cual por lo general se escribían como partes obligadas las secciones de viento y los solos instrumentales más destacados, dejando la sección rítmica, el bajo y el piano con las mínimas indicaciones de números de compases, silencios y armonías implícitas; en otras palabras, la partitura orquestal se le *terminaría de dar forma* a lo largo de los ensayos finales para posteriormente abordar el proceso de grabación. En este sentido, los arreglos eran propiedad exclusiva del arreglista, compositor o director de la banda y eran ellos junto con los músicos quienes imprimían el sello final en la interpretación.

La música debía comercializarse y por lo tanto debía poseer unos elementos que la permitieran subsistir en el intrincado mundo de la música comercial. Pacini Hernández deja claro que la música latinoamericana en el contexto angloamericano tendrá unas características muy particulares desde sus inicios. La grabación en idioma castellano se hace con la intención de comercializar directamente al público cautivo de habla hispana, dirigiendo todos los aspectos de la producción musical hacia las comunidades asentadas dentro de Estados Unidos. El segundo aspecto que considera la autora son los distintos canales en los cuales confluirá la música latina dentro de un mismo mercado: el primero es la producción musical realizada en los países de orígenes de las agrupaciones y el segundo es la realización de la producción musical realizada en Estados Unidos. Un tercer aspecto es de carácter político—social y tiene que ver con la amplitud de rangos de la audiencia: público estadounidense, inmigrantes latinoamericanos e hijos de estos inmigrantes nacidos en tierra norteamericana. Si bien hay una marcada diferencia territorial en cuanto a los aspectos sociales y culturales, lo interesante es el amplio espectro racial de la audiencia que esta música tendrá dentro de Estados Unidos.¹⁰⁷

A principios del siglo XX, el arreglista ya era considerado como un individuo capaz de transformar un tema en función de las demandas del mercado. Uno de estos personajes fue William H. Tyers, quien fuese parte de la primera generación de músicos del Tin Pan Alley. Siendo conocido como director de las agrupaciones y orquestas de baile de la época, Tyers es señalado

¹⁰⁵ Las cursivas son nuestras.

¹⁰⁶ Juan de Dios Cuartas, «La figura del productor musical en España», 295.

¹⁰⁷ Pacini Hernández, *Oye como val*, 21.

por Roberts como uno de los arreglistas pioneros en adaptar ritmos latinos en la música popular de su tiempo. Con la implementación de los rasgos latinos a los estilos de música popular que estaban en boga se buscaba, no solo darle un nuevo matiz sino al mismo tiempo, incorporarlos a los gustos de consumo del público que iba dirigido. Es así como Tyers va incorporando a los temas sincopas de cierto sabor afrocubano, giros armónicos que recuerdan a las canciones mexicanas e incluso, dándole rasgos de música italiana o irlandesa a los distintos temas.¹⁰⁸ No cabe duda de que el principal público al que iba dirigido esos arreglos y producciones discográficas era a la masa de migrantes que llegaban a Estados Unidos en la búsqueda de realizar el sueño americano.

El consumo de la música a través de la partitura alcanzó un punto importante en los Estados Unidos hacia 1929. De acuerdo a la revista *Variety* del 14 de agosto del mismo año, la cantidad de partituras vendidas pasó de 7.626.000 en 1914 a 14.000.000 en 1927. Sin embargo, el repertorio que estaba siendo impreso, vendido y popularizado no era precisamente el repertorio tradicional académico centroeuropeo; mucha de esta música estaba sonando en la radio, era parte de los espectáculos de Broadway. Este período coincide simultáneamente con el desarrollo de los aparatos de reproducción de discos. Si bien el consumo de las partituras parece indicar una necesidad de consumo de música a través del soporte de la partitura, lo cierto es que el repertorio del Tin Pan Alley y Broadway se había convertido en objeto de consumo por parte de un amplio público aficionado y que tenía acceso a estos temas en primera instancia a través de la radio y posteriormente podía reproducir en su casa los temas con ayuda de la 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 ocurrirá precisamente entre 1929 y 1930, pues todavía era costumbre que algún miembro de una familia o varios de ellos tuvieran la capacidad de tocar un instrumento con la partitura como referencia. Sin desmerecer esta apreciación de una bucólica tarde del domingo haciendo música, se debe acotar la intensa actividad musical que para aquel entonces se ofrecía en un amplio circuito de salones de baile y cabarets.

El repunte de la venta de partituras coincide con la supremacía instrumental de la era de las grandes bandas. Los temas de estas agrupaciones se convertirán en 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 según la nota de prensa de la revista *Variety* del 28 de enero de 1931 en la página 28, señala la reseña que el cabaret se encontraba organizando una orquesta y que los miembros que se afiliasen al club por la módica suma de tres dólares al año, tendrían la oportunidad de que sus arreglos fueran interpretados por la agrupación. Cada miembro tenía el derecho de enviar hasta dos orquestaciones al mes y pasado un año podrían ser publicadas por editores.

¹⁰⁸ Roberts, *The Latin Tinge*, 43.

Es indudable que las grandes bandas tenían que poseer un repertorio que las identificara estilísticamente entre sí. Para la época en estudio solo había dos maneras de adquirir el repertorio: se compraba o alquilaba la partitura en una casa editorial o, en su defecto, se hacían arreglos originales para la agrupación que posteriormente serían publicados. El arreglista juega un papel esencial en la consolidación de la agrupación, pues ayudaría a imprimir el color orquestal y los rasgos estilísticos particulares que distinguirían a las agrupaciones entre sí.

La convocatoria del Red Star permite suponer la existencia de un amplio grupo de arreglistas que siendo aficionados o no, tendrían la oportunidad de lucir sus arreglos en el salón de baile del afamado cabaret. Asimismo, esto nos permite dilucidar que en los salones de baile no solamente irían los productores a cazar talentos —cantantes, directores de bandas, solistas—, sino que también sería el espacio ideal para que algunos editores fueran a la caza de los nuevos repertorios y los nuevos arreglos.

La relación compositor-receptor se establecía en el siglo XIX 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 concreción de la partitura, su edición —y corrección— y la puesta en circulación. El proceso y auge de la industria cultural trae de suyo que la canción sea un elemento más de la división del trabajo. La música tropical es un producto al que hay que crear, pulir y difundir, se establecen criterios de propiedad intelectual —compositor, regalías, intérpretes y arreglistas— y derechos de difusión, estos últimos en manos de los sellos discográficos y los productores.

La música tropical, como mercancía, también puede ser objeto de robo y estos aspectos son esencialmente delicados en la transición entre lo folklórico y lo popular. Las expresiones de carácter oral, al pasar por el tamiz de la industrialización, se convierten en objeto de producción y consumo dentro del mercado capitalista. La aparición del arreglista no sólo permite otorgarle una forma, un color y un estilo a un tema determinado, sino que permite otorgarle al fonograma un nombre a quien se destinará parte de las regalías. A falta de autor bueno será el arreglista. Se establece un esquema de trabajo en el cual los arreglistas, en su mayoría blancos y de clase media, ayudan a fabricar el nuevo repertorio musical. Lo ajusta al público, al gusto del cliente, al consumidor.

Recepción de la música latina en EEUU

La industria musical de los Estados Unidos estaba expandiendo 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 tropical era dependiente de la infraestructura de la industria cultural: radiotransmisión, puntos de distribución, coberturas en medios impresos,

uso del cine y la televisión, 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 será en Nueva York, como ya se ha comentado: las principales cadenas de televisión y las sedes matrices de los sellos discográficos se establecerán en esta ciudad instaurándola como punto de referencia en el mundo del espectáculo en la primera mitad del siglo XX. Asimismo, como ciudad-puerto, será la puerta de entrada de miles de inmigrantes procedentes de todas partes del mundo. En este sentido y de acuerdo con Pacini Hernández, la comunidad puertorriqueña será la que hará las primeras incursiones dentro del vasto circuito del entretenimiento, y la principal razón es de orden político pues a raíz de la incorporación de Puerto Rico como Estado Libre Asociado, los puertorriqueños empezaron a poseer los mismos derechos que los ciudadanos norteamericanos. Aprovechando esta situación, empresarios boricuas invierten capital en Nueva York difundiendo la música tropical.

La autora ejemplifica con Julio Roqué, dentista de profesión quien realizará un programa de música latina en la radio titulado *Revista Roqué* en 1924. Asimismo, los hermanos Hernández, Victoria y Rafael, quienes después de las típicas vicisitudes que caracterizan cualquier migración, abrirán en 1927 una tienda de discos en donde prevalecerá la música de origen caribeño, siendo un punto de encuentro importante para la comunidad hispana de la época. Además de abrir una tienda de discos, los hermanos Hernández funcionaron como gestores y promotores de artistas y agrupaciones de música latina, fungiendo de intermediarios entre estos y los ejecutivos de las casas discográficas.^{109 y 110}

Otro emprendedor de origen boricua será Gabriel Oller, quien abrirá una tienda de discos cerca de los Hernández en 1934. Oller no solamente se dedicó a la venta de productos discográficos, sino que además incursionó con su propia compañía discográfica denominada Dynasonic, con la cual comenzaría a grabar 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.¹¹¹

A lo largo de la Segunda Guerra Mundial las compañías de grabación bajaron la producción de álbumes de estilo 'étnico', favoreciendo estilos muchos más consolidados como la música de las grandes bandas; una vez terminado el conflicto bélico, se vuelve a producir un interés en este tipo de música, esta vez abriéndose a través de nuevas –y pequeñas– compañías discográficas.

109 Pacini Hernández, *Oye como val*, 22.

110 Roberts, *The Latin Tinge*, 57–58.

111 Pacini Hernández, *Oye como val*, 23.

**Cuadro de compañías discográficas
en los Estados Unidos**

AÑO	COMPAÑÍA
1887	Columbia Records*
1916	Okeh Records*
1929	RCA Victor*
1934	Dynasonic*
(¿40-50?)	Coda*
-	SMC (Spanish Music Center)*
1942	Capitol Records*
1944	Seeco*
1946	Ideal*
1947	Corona
1948	Falcon
(¿46-49?)	Alamo
-	Gaviota
-	Del Valle
-	Azteca
-	Aguila
-	Tri-Color
-	Taxco
1948	Rio
-	Tico Records*
1949	Imperial Records
1953	Gee Records
1957	Roulette Records
1956	Alegre Records*
1965	Cotique

Elaborado a partir de Pacini Hernández, Sanjek, Lynn y Hawthorne.

Las compañías con asterisco se especializaron en música tropical.

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 deciden invertir en la música caribeña. Es así como Sidney Siegel funda en 1944 el sello Seeco y George Goldner el sello Tico Records en 1948. En el caso de Siegel, ya había establecido una tienda de discos en El Barrio y tenía una comunicación directa con la comunidad puertorriqueña; sin embargo, su catálogo incluía además de una variedad de artistas de música tropical, música mexicana. Por lo general las grabaciones eran realizadas en los países de orígenes de los músicos y excepcionalmente grababan en Nueva York.¹¹² Goldner, por su parte, estaba casado con una puertorriqueña y se sumer-

¹¹² Nótese que a pesar de ubicarnos entre 1945 y 1950, en los pequeños sellos discográficos aún se mantenía la práctica de grabar en el país de origen de los artistas, práctica que las grandes disqueras habían dejado de realizar.

gió directamente en el proceso de grabación, edición y mezcla en busca de un sonido ‘verdaderamente tropical’. Pero este aspecto ‘sofisticado’ es lo que permitirá un sonido de características comerciales y fáciles de digerir por la audiencia blanca estadounidense. La compañía Seeco fue clave para dar a conocer a diversos artistas del mundo latino dentro de Estados Unidos y por ende, fuera de sus países de origen. Agrupaciones y artistas cubanos como el Trío Matamoros, Machito, la Sonora Matancera, Celia Cruz, Arsenio Rodríguez y el Trío Los Panchos de México. Por su parte, el sello Tico le brindará la oportunidad a Tito Puente. Serían justo estos pequeños sellos los que se apropiarán durante un tiempo de la música tropical en los Estados Unidos. Aunque eventualmente algunos de ellos, como Tito Puente, pasarían a ser artistas de sellos muchos más grandes como la RCA Victor.¹¹³

Otro sello disquero que se abre con vistas a promover la música tropical dentro del mercado fue Alegre Records, fundada en 1956 por el nuyorican Al Santiago. En este caso, la era del mambo comienza su declive de forma gradual y Santiago seguirá un modelo de producción y promoción del sello cubano Panart; en este sentido, Santiago promociona a quienes serían la nueva generación de músicos tropicales y que conformarán el nuevo género de la salsa: Jhonny Pacheco, Eddie y Charlie Palmieri y Willie Colón.^{114 y 115}

Las ganancias de la música tropical en la era del mambo ofrecían un margen de ganancias que en el caso de industrias pequeñas se medía alrededor de la venta de quinientos discos; para las grandes empresas, una venta exitosa giraba por los cien mil discos. El declive de la música tropical coincide con las manifestaciones artísticas del rock, el blues y la música pop, los cuales obtenían ganancias millonarias debido a la venta de millones de discos, lo que hizo que inversionistas como Goldner¹¹⁶ abrieran otros sellos con la intención de promover los nuevos géneros.¹¹⁷

Como se ha comentado desde el inicio del presente trabajo, las fuentes para obtener la información sobre las casas discográficas en América Latina es dispersa y en algunos casos imprecisa. El siguiente cuadro fue elaborado tomando como punto de partida los sellos discográficos que se entienden fueron emprendidas desde dentro del país, es decir, es una empresa de origen nacional y no solamente una sucursal de distribución de las grandes compañías estadounidenses.

¹¹³ Pacini Hernández, *Oye como va!*, 25-26.

¹¹⁴ *Ibid.*, 26.

¹¹⁵ Nótese que todos nacieron en Nueva York salvo Pacheco. Los mismos conformarían la Fania All Stars.

¹¹⁶ Goldner abrirá Gee Records en 1953 para promocionar el rock y el blues y en 1965 Cotique de música boogaloo.

¹¹⁷ Pacini Hernández, *Oye como va!* 27-22.

Cuadro 2. Sellos discográficos latinoamericanos por orden cronológico desde 1901 hasta 1968.¹¹⁸

AÑO	SELLO	COMPAÑÍA
1901	Fonografía Artística	Chile
1933	Discos Peerles	México
1934	Discos Fuentes	Colombia
1944	Panart	Cuba
1948	Discos Musart	México
1950	Codiscos	Colombia
1954	Studio One	Jamaica
1957	Gema	Cuba
1958	Discos Orfeón	México
1959	Island Records	Jamaica
1960	Patria	Uruguay
	Asfona	Chile
	Gema Records	Puerto Rico
1962	Carumbí	Uruguay
	Arena	Chile
1964	EGREM	Cuba
	Fediscos	Ecuador
1965	Tonal	Uruguay
	Tuff Gong	Jamaica
1967	Magenta Discos	Argentina
	DICAP	Chile
1968	Upsetter Records	Jamaica
	Mandioca	Argentina

La aparición de una mayor cantidad de sellos discográficos en los Estados Unidos en los años cuarenta pareciese una causa natural del mercado capitalista. En realidad, entre 1942 y 1947 la Federación americana de Músicos¹¹⁹ entabla una lucha legal para que los grandes sellos discográficos, quienes poseían el control del mercado, reconociera prestaciones y pensiones a los músicos que habían trabajado para ellos. Esto traerá como consecuencia que los nuevos sellos se entusiasmen en nuevos géneros como el BeBop, el jazz latino y la música latina en general.¹²⁰

A lo largo de estos casi setenta años la industria discográfica estará liderizada en cuanto a número de empresas por Chile, México y Jamaica con cuatro sellos; seguida por Uruguay y Cuba con tres sellos; y Colombia y Argentina con dos sellos discográficos para el período en estudio. Algunos de estos

¹¹⁸ Elaboración propia a partir de diversas fuentes.

¹¹⁹ En inglés: *American Federation of Musicians*.

¹²⁰ Roberts, *The Latin Tinge*, 111.

sellos discográficos fueron pioneros en editar las carátulas en lengua castellana e insertar dentro del mercado cultural a artistas como The Beatles, como fue el caso de Discos Musart que lo hicieron para el mercado Latinoamericano antes que la empresa matriz Capitol Records. En el caso de Chile, los sellos discográficos se van a concentrar en la producción y elaboración de artistas de música de protesta. Cuba y México llevarán la batuta dentro del mercado de la música tropical.

La aparición de Jamaica dentro de esta lista se justifica al revisar el contexto histórico por el cual estaba pasando la sociedad británica en el período de la postguerra. El Reino Unido comienza un proceso de reconstrucción tras la Segunda Guerra Mundial, trayendo de suyo la migración de una importante masa de individuos hacia los Estados Unidos y hacia las islas que pertenecieron a la colonia británica y en donde, por razones obvias, el idioma inglés predominaba. Es así como se establecen en Jamaica estas compañías discográficas que en primera instancia grabarán estilos característicos de la región, como el Calipso, y que posteriormente, y a raíz de la influencia de la recepción de la radio del rhythm'n' blues, se irá desarrollando de forma gradual el reggae, género que alcanza popularidad en Gran Bretaña y que se comienza a producir como un sonido completamente característico de Jamaica. Esta música consigue un espacio dentro de la audiencia británica demarcando, en primera instancia, un elemento identitario de la cultura jamaicana a nivel musical y, posteriormente, internacionalizándose especialmente a partir de los años sesenta, a raíz de su legitimación por parte de la audiencia británica.¹²¹

2.9 La televisión

Si bien los inicios de la televisión se remontaban desde alrededor de 1923, será justo a mediados del siglo XX que comenzará el fenómeno de la televisión doméstica como entretenimiento. Al respecto, Forman¹²² considera que el inicio de la televisión como medio de entretenimiento masivo se da en la postguerra de la Segunda Guerra Mundial. De manera específica, 1948 marca el punto en donde la tecnología, el mercado y la industria cultural construyen un vínculo fundamental de lo que será la programación de shows y programas de entretenimiento.

De acuerdo a Forman, justo ese año comienza una programación vespertina con una variada oferta de programas de entretenimiento en la televisión norteamericana,¹²³ destacando especialmente el programa *Texaco Star Theater* de la NBC con Milton Berle y *Toast of the Town* de Ed Sullivan.¹²⁴ El contenido de estos programas estaba conformado por una varie-

¹²¹ Moore, *Song Means*, 154-155.

¹²² Murray Forman, «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.

¹²³ Para este período destacan cuatro canales de televisión que exploran el mercado del entretenimiento: ABC, CBS, NBC y Dumont (Forman, 2002: 251).

¹²⁴ Forman, «One Night on TV», 251.

dad de pequeños sets de entretenimiento que iban desde la presentación de un cuerpo de baile, la presentación de grandes estrellas de la televisión, el cine o el espectáculo, pequeños segmentos de corte cómico, la presencia de magos y acróbatas, hasta shows de títeres y ventrílocuos que compartían escena con grandes estrellas del espectáculo como Bing Crosby, Elvis Presley o The Beatles.

Una de las ventajas de este fenómeno será la participación de cantantes y artistas que estarán relacionados con el mundo de los salones de baile y cabarets, y pasarán a formar parte de la industria del entretenimiento y del espectáculo. En otras palabras, los artistas de rutinas nocturnas y ambiente reservado para la mediana burguesía y los adultos pasarán a conformar parte de la programación televisiva que se incorporará a las rutinas de consumo doméstico de la TV en horario para todo público.

La programación musical comenzó desde un inicio a ser muy amplia incorporando a figuras del mundo sinfónico como Arturo Toscanini y la Filarmónica de Nueva York, así como las grandes bandas del momento, llegando a incluir cantantes de índole amateur. Lo que marca una distinción importante es que la televisión se convertiría en un medio nuevo para los músicos, un medio que en palabras de Forman presentaba una serie de riesgos en torno a la plataforma tecnológica, a los contenidos musicales y sobre todo como un elemento estético homogéneo dentro de las prácticas de la industria cultural dadas por aquel entonces.¹²⁵

El proceso de incorporación de cantantes, bailarines y músicos al medio de la televisión provocó una serie de cambios a medida que los productores de las cadenas televisivas iban descubriendo el mundo de la producción audiovisual. Amplitud del espacio escenográfico para bailarines y orquestas, diseño de una nueva microfónica, el uso de maquillaje especial para los primeros planos, serán todos elementos nuevos que se considerarán al momento de la presentación de artistas frente a las cámaras. Asimismo, la televisión ofrecía una oportunidad para las nuevas prácticas performativas, apareciendo en este contexto una nueva configuración frente a la puesta en escena para la radio, el salón de baile o la televisión. A nivel musical, hacia mediados del siglo XX en Norteamérica, la industria fonográfica busca homogenizar los estilos musicales, y es el momento en que la triangulación entre radio, cine y producción discográfica incluirá también a la televisión. Este período coincidirá con la presencia del rock and roll dentro del circuito cultural masivo de Estados Unidos¹²⁶ y con la época de consolidación de la música afrolatina en Norteamérica.

La música y la televisión debían coexistir para obtener mutuos beneficios dentro de la industria del entretenimiento. Para los músicos de jazz, para los solistas y las grandes bandas representaba una oportunidad de proyección a gran escala como nunca antes se había visto; a pesar de ello, la in-

¹²⁵ *Ibid.*, 255.

¹²⁶ Forman, «One Night on TV», 252.

dustria cultural de estos dispositivos direccionarán los rasgos estilísticos y la construcción de la imagen de los artistas para responder a los designios de la moda, así como las pautas mercantiles que desearan modificar o mantener vigentes dentro de la oferta del entretenimiento.¹²⁷

Desde sus inicios, la programación musical de la televisión tocó las fibras más sencillas y directas de la industria musical. El espectáculo de variedad, la revista, el show fenotípico de los cabarets y salones de baile se insertó de manera rápida en la programación televisiva. Asimismo, los repertorios del pasado comenzaron a convivir con los repertorios contruidos especialmente para la industria del entretenimiento. El repertorio debe adaptarse a las nuevas necesidades del medio. Es así como aparecen figuras como Fran DeVol,¹²⁸ que deben adaptar los repertorios tradicionales al tiempo de duración de los segmentos musicales. Además de ello, se dedica tiempo y esfuerzo en conocer el manejo de la microfónica del estudio de televisión para ser adaptado a la transmisión en vivo; es decir, la distancia entre el micrófono y el cantante ya no responde únicamente al fenómeno de la transmisión sonora sino que involucra a la transmisión de la imagen. La disposición escénica del micrófono debe ir en conjunción con el intérprete y sobre todo no molestar el movimiento ni la toma de la cámara.¹²⁹

El nuevo medio va a requerir no solo la disposición espacial del espacio escenográfico, sino también la selección del guardarropa para los músicos y solistas, la iluminación adecuada frente al aparataje lumínico del set de grabación, la ubicación y disposición de las cámaras para los solistas y los músicos que acompañan y así como la selección de los temas y arreglos; en otras palabras, el componente visual se hace indispensable dentro del conjunto de elementos del programa de televisión que se ha de transmitir.¹³⁰

El tiempo de duración de una toma, bien sea cerrada a la manera de close-up, tomas de cuerpo entero, la actitud del director de la agrupación frente a las cámaras, la memorización de las distintas partes cantadas o instrumentales en una canción, eran elementos completamente secundarios al momento de afrontar la grabación discográfica o la transmisión radial de la agrupación. Con la aparición de la pantalla chica, asistimos a la formación del dominio escénico del músico en la pantalla.¹³¹ Ya existía un precedente que se venía gestando desde la grabación en el cine; sin embargo, el performance en vivo y en directo requerirá un dominio paulatino del set de transmisión:

La oportunidad de actuar en la pantalla doméstica requirió también la adquisición de nuevas sensibilidades performativas y un mayor sentido de au-

127 *Ibid.*, 258.

128 Frank Denny DeVol (1911-1999), compositor, arreglista y comediante estadounidense, destacado especialmente en la elaboración y adaptación de arreglos musicales para el nuevo formato de la televisión.

129 Murray, «One Night on TV», 267-268.

130 *Ibid.*, 268.

131 Murray, «One Night on TV», 268-269.

toconciencia, ya que las imágenes se transmitían ampliamente, en tiempo real, con plena revelación visual de cada gesto e indiscreción física.¹³²

La industria del espectáculo se transforma de manera especial en el medio televisivo. Teniendo en cuenta la experiencia previa obtenida del mundo del cine, en el cual se mostraban los salones de baile y cabarets a través de escenas dentro de un contexto filmico, abrían espacio para la producción visual de la música tocada y bailada. Además, la televisión trae de suyo que los espectáculos que eran presentados dentro de horarios nocturnos puedan ser vistos en la programación regular, convirtiéndose de esta manera en parte del imaginario cotidiano de la cultura de masas. La televisión se convierte en un medio constructor de mitos y estrellas que permite reforzar a los artistas ya consolidados de la industria del disco y el cine, pero al mismo tiempo permite la elaboración de estrellas 'hechas a la medida' con la finalidad de llenar un espacio o crear una nueva necesidad de consumo cultural.

En cuanto a la figura de las agrupaciones musicales ya consolidadas, el nuevo medio televisivo comienza a dictar los parámetros de la presentación televisada. Se norman la ubicación de los instrumentistas y los solistas, se destaca el uso del vestuario y se prepara el espacio donde han de actuar los bailarines o solistas. Si bien estas convenciones ya eran de carácter cotidiano en las presentaciones que se realizaban en salones de bailes o emisiones radiofónicas, en la televisión se vuelven indispensables detalles como el color del vestuario, el uso de joyas o relojes que podían perturbar la toma de la cámara por la iluminación. Este tipo de control se comenzó a ejercer directamente en las transmisiones en vivo de los salones de baile alrededor de los años cincuenta. Iniciado por el canal KTLA de Los Ángeles, California, estas transmisiones tenían como espacios de grabación los salones de baile de Santa Mónica, el Aragón de Hollywood, El Palladium y el Trianon de Los Ángeles.¹³³ El repertorio que se destaca en este tipo de transmisiones es el de Ina Ray Hutton, Harry Owens y los temas conocidos de las grandes bandas. Hacia 1954, Jackie Gleason produce una serie de discos en donde la música grabada era aquella que representaba a una clase social, blanca, burguesa, que consumía al mismo tiempo el producto televisivo de su programa *The Jackie Gleason Show*.

La nueva generación de artistas de la música latina que nacerá en Estados Unidos, verá en expresiones como el mambo y el chachachá un estilo edulcorado y prefabricado que contrastará con el ritmo y las texturas musicales de la salsa. Es durante este periodo que los músicos y compositores buscarán apropiarse de una 'verdadera' identidad de lo latino, de lo caribeño en la música tropical.¹³⁴ Este fenómeno tendrá una respuesta favorable dentro de

132 Original en inglés: «The opportunity to perform on the domestic screen, therefore, also required the acquisition of new performative sensitivities and a greater sense of self—awareness since the performance images were being broadcast widely, in real time, with full visual disclosure of every gesture and physical indiscretion». Ibid., 269.

133 Forman, «On Night on TV», 270.

134 Pacini Hernández, *Oye como va* 35.

América Latina, incorporándose a la cultura popular a unos niveles tales, que se considerará la salsa como la verdadera música popular latinoamericana – especialmente del Caribe –, por encima de otras manifestaciones que tienen menor proyección dentro de la industria cultural.

El descenso de las grandes bandas coincide con la consolidación de la industria del entretenimiento en el nuevo formato televisivo. Si bien la televisión ofrecía la posibilidad de que el espectador viera de cerca a los músicos y cantantes que conformaban estas agrupaciones, también es cierto que los gastos de producción tienden a ser mucho mayor que presentar a un solista como Elvis Presley, Paul Anka, Frankie Avalon o agrupaciones de rock and roll. Asimismo, la nueva generación que comienza a seguir a cantantes como los antes mencionados promocionando los nuevos estilos de la música pop y rock de la época. Además, gradualmente, en los salones de baile se va a reemplazar la cantidad de músicos en vivo por la reproducción *in situ* del fonograma.¹³⁵ Sin embargo, las grandes bandas tratarán de mantenerse a flote frente a los cambios de la industria cultural. La consolidación del rock and roll, la migración de músicos de las grandes bandas del jazz a géneros de menor conformación instrumental como BeBop, generará una desaparición gradual de este formato. A pesar de ello, en el contexto de la música tropical, las grandes bandas hibridarán géneros de carácter afrocaribeño que permitirá subsistir por una década más este tipo de agrupación. Si bien es imprescindible la figura de Machito en el proceso de hibridación y la presencia de Pérez Prado como uno de los promotores internacionales de la música tropical, se haya en Xavier Cugat la confluencia de conocer los medios de la industria cultural de su época.

Música tropical e industria cultural

El público consumidor de productos culturales lo podemos hallar a partir de la aparición de la radio como medio masivo de expresión artística, cultural y de publicidad. Es cierto que durante el siglo XIX y parte del XX el público se interrelaciona en las salas de conciertos, teatros y espacio de las revistas musicales, pero el consumo del producto cultural era *in situ*, el auditorio y sus espacios de legitimación y su ritual se encuentran directamente, cara a cara con el artista. Con el advenimiento de los procesos industriales su situación se torna de forma masiva y por ende, anónima: el artista que se presenta en el cine o la televisión llega a un número mayor de individuos de modo que para el artista y sus productores estos no son más que una gran masa sin rostro.

Las manifestaciones de la música popular hallarán su mejor espacio de difusión a través de la radio, la aparición del disco, el cine y la televisión. No hay duda de que la praxis interpretativa a través de presentaciones en teatros y auditorios es parte de la agenda de un artista. No obstante, y a pesar de los costos que puedan acarrear para el público, tiende a tener un alcance menor que la producción masificada de los bienes culturales. En un teatro, el artista puede

135 Forman, «On Night on TV», 272.

llenar el espacio en unos cuantos miles de personas; a través de la radio y de la televisión puede llegar a millones de personas en distintos espacios geográficos simultáneamente.

El incremento o no de un producto musical obedece a las mismas leyes del mercado en el cual se desenvuelve. Los factores económicos, sociales, políticos y culturales favorecen o no el auge de ciertos géneros musicales. Así como la contradanza en el siglo XVIII se enmarca en medio de políticas económicas del mercantilismo y su difusión se logra, entre otras cosas, por los viajes trasatlánticos, la música tropical, tal como la estamos presentando en el presente trabajo, es el resultado de un largo proceso de hibridación que se acelerará con la aparición de la industria cultural y los soportes que ofrecerá la tecnología. Asimismo, tanto el proceso de hibridación como la difusión de los equipos tecnológicos se dan en medio de complejos procesos migratorios y a través de momentos de auge económico que incentivan la migración hacia ciertos territorios en períodos precisos. Que un género como el danzón se halla popularizado en el ámbito sonoro urbano y luego comiencen 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.

El desarrollo de la industria cultural, en la cual se desenvolverá la música tropical, estará determinado por una serie de circunstancias económicas y sociales que permitirán el flujo de una producción constante y asimilable por la sociedad del momento. El auge económico que propiciará el consumo de bienes culturales permitirá la internacionalización de los distintos géneros. Este proceso, que será mucho más rápido que el largo proceso de hibridación, mestizaje y sincretismo colonial, será un elemento que permitirá cautivar a un público gracias al establecimiento de un mercado dentro de la sociedad de consumo. La internacionalización del consumo de bienes culturales como discos, películas o adquisición de servicios como conciertos o bailes de rumba y chachachá, se producen en una era en la cual la expansión de las formas de entretenimiento es difundida de manera masiva a través de la radio, el cine y la televisión. Se enmarca toda esta situación en medio de modelos de producción cultural que van hallando un mercado cautivo y que permite la consecución de estos modelos en beneficio de ampliar el mercado y las ventas.¹³⁶

Es indiscutible que el proceso de internacionalización de unas prácticas culturales y recreativas en detrimento de otras tenga como denominador común el alcance económico y político que, aunado al desarrollo tecnológico, pueda alcanzar una sociedad. En el ámbito de la música tropical es importante destacar que su internacionalización fue motivada por varias razones como: 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. A todo

¹³⁶ Mattelart, *La mujer y las industrias culturales*, 10.

lo anterior se le suma la intensa vida social y nocturna en donde hicieron vida músicos, compositores, arreglistas, cantantes y rumberas junto al intercambio transcontinental entre México DF y La Habana.

Frith ha desarrollado ampliamente estos conceptos en el trabajo que se ha venido comentado, entre lo cual aporta que:

Cada medio de comunicación de masas tiene sus propias tácticas para dirigirse a su audiencia, para crear momentos de reconocimiento y de exclusión, para dotarnos de sentido a nosotros mismos.¹³⁷

En el caso que compete al presente trabajo de investigación, se puede entender la necesidad de interrelacionar la industria del disco junto con el aspecto de la radiodifusión. Además, si bien en un primer momento esta simbiosis llegó a ser lucrativa, cuando se mezcla con el cine y la televisión se produce una ebullición de artistas que se enmarcan dentro de *Star System*,¹³⁸ generando de esta manera una industria de consumo de productos audiovisuales, de imágenes y archivos sonoros. Una de las estrategias de los productores musicales será jugar con la nostalgia del pasado, el pasado como tiempo idílico de un tiempo mejor así haya existido o se invente desde la perspectiva de lo exótico. A través de esta estrategia de nostalgia y evocación se logra captar toda una generación como un amplio segmento de mercado y que alcance incluso un prestigio dentro de ciertos contextos.

Con la conexión entre los dispositivos culturales, la imagen del artista se convierte en un elemento esencial para lograr su difusión. El artista romántico (el cantante o pianista del siglo XIX) 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, tanto el descendiente de la tradición de la academia como en especial el del mundo del espectáculo, halla su legitimación en la medida en que más dispositivos culturales lo celebren entre sí. El artista se convierte entonces en objeto codiciado, en objeto fetiche y su proceso de legitimación no sólo depende del circuito natural al que pertenece —circuito musical, cinematográfico, etc— sino que debe pasarse y 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 de

¹³⁷ Frith, «Hacia una estética de la música popular», 420.

¹³⁸ Traducción literal: «Sistema de estrellas», el *Star System* es un término que se acuñó durante la posguerra y que diversos investigadores sobre la cultura en los mass media como Umberto Eco y Jean Baudrillard han utilizado para referirse a la creación sistemática de artistas con la única finalidad de generar un producto de consumo masivo especialmente entre jóvenes, aunque no excluye otros públicos.

moda, su consumo como mercancía fetiche tiende a ser mucho 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 tanto tiempo el artista debe 'refrescar' su imagen.

En la música popular la monotonía no tiene espacio. La audiencia necesita productos que a la vez sean frescos y por lo menos 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.¹³⁹ El modelo del artista del espectáculo salido de los moldes norteamericanos se intensifican en los relatos y biografías de las grandes estrellas: de pobres y desconocidas a famosas y millonarias. Las estrellas del *Star System* son una mezcla entre hijos de los dioses aclamados por el pueblo y ejemplo a seguir para obtener el triunfo y la consagración anhelados. Xavier Cugat sabía esto y comprendió rápidamente 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.¹⁴⁰

'Buenos vecinos': lo tropical como juego político

A pesar de la importancia de los diversos elementos que constituirán el establecimiento de la música tropical dentro del contexto norteamericano, como lo fueron el flujo de migrantes hacia Estados Unidos y el auge de la industria cultural y del entretenimiento, es menester considerar las políticas de Estado que se desarrollaron durante el mandato del presidente Franklin Delano Roosevelt.¹⁴¹ La Política de buena vecindad fue un conjunto de medidas de orden político, económico y cultural que se desarrollaron con la intención de consolidar la imagen de los Estados Unidos en América Latina, con la finalidad de establecer su posición a nivel global frente al marcado avance de la Unión Soviética como representante de la ideología comunista.¹⁴²

No solamente se construye todo un aparato burocrático y administrativo con la idea de establecer una fuerte vinculación con los países latinoamericanos, sino que además se aprovecha la presencia de los dispositivos culturales de la industria cultural como elementos esenciales en la difusión de la imagen que se desea consolidar. En su disertación sobre la Política de buena vecindad, Poveda Viera establece que la vinculación más directa se hará a través del cine

139 Cfr. Mario Vargas Llosa, *La sociedad del espectáculo* (Madrid: Alfaguara, 2012).

140 Quizás por ello, la vida de Felix Mendelssohn ha pasado casi inadvertida, por los biógrafos del romanticismo que gustan explotar el lado mórbido de un Schumann o Chopin, o la vida miserable y triste de Schubert.

141 Franklin Delano Roosevelt (1882-1945) fue el trigésimo segundo presidente de los Estados Unidos de América desde 1933 hasta 1945. Bajo su mandato ocurre la Segunda Guerra Mundial y, para los fines del presente trabajo, bajo su período ocurre un amplio movimiento migratorio hacia Norteamérica y es el período de consolidación de los géneros tropicales dentro de la industria cultural de ese país. Su proyecto *Good Neighbor Policy* (Política de buena vecindad) fomentaría, dentro de la industria cultural de la época, la imagen y los estereotipos de lo tropical vigente hasta nuestros días.

142 Juan Carlos Poveda Viera. «La exotización del ser latinoamericano...», 198.

en películas como «*Saludos Amigos* (1942), *The Gang's All Here* (1943), *The Three Caballeros* (1944)». ¹⁴³ Merece la pena destacar dos películas que nombra el autor y que son ícono del exotismo musical de lo latinoamericano: *Secret of the Incas* (1954), en donde participa Yma Sumac, y *Cha-Cha-Cha Boom!* (1956), película en donde la figura de Pérez Prado es esencial en la parte musical, junto con la participación de Luis Arcaez y su Orquesta, Lucerto Bárcenas y Manny López.

Se establece desde el inicio una intrincada relación entre la música tropical y la producción fílmica realizada en Estados Unidos con la intención de consolidar todo un imaginario cultural, lo que permite un acercamiento a la diversidad cultural latinoamericana. Poveda Viera considera que se pueden configurar dos etapas dentro de la industria cultural de la Política del buen vecino, la primera desarrollada a lo largo de los años cuarenta y la segunda a lo largo de los años cincuenta:

Es así como en *Saludos Amigos*, y sobre todo *The Three Caballeros*, se produce el debut en dicho mercado de músicos principalmente mexicanos y brasileiros, tales como Ary Barroso, Aurora Miranda, Dora Luz, Carmen Molina, el Trío Calaveras, entre otros; y en el caso de *The Gang's All Here*, la influyente Twentieth Century Fox Corporation presenta a la actriz y cantante luso-brasileira Carmen Miranda. ¹⁴⁴

Lo interesante de la observación de estas figuras del mundo de la música es que ya gozaban de fama dentro de la industria cultural latinoamericana, en especial en sus países de origen y desde luego, a lo largo de la geografía de la región del Caribe. La industria cultural dentro del contexto latinoamericano ya venía siendo desarrollada e impulsada por empresas norteamericanas como la RCA Victor y la Columbia Records. Poveda Viera afirma que figuras como Carmen Miranda, Yma Sumac y Pérez Prado ya poseían una imagen consolidada dentro del mundo musical y dentro de las compañías de cine de la época. ¹⁴⁵

Después de la Segunda Guerra Mundial, los Estados Unidos comenzará un desarrollo como nunca se había visto antes en torno a la mercantilización, desarrollo e industria cultural. Este fenómeno, incentivado por el auge económico que iniciará esta nación en el periodo de la postguerra, asimilará a la industria cinematográfica, a las producciones discográficas, a la radio y posteriormente a la televisión. En este último aspecto, las primeras agrupaciones musicales en acercarse a la televisión serán aquellas que hayan presentado una actividad ininterrumpida en salones de bailes, cabarets y presentaciones en vivo en transmisiones radiales. Las orquestas que frecuentaban las radios se irán reduciendo gradualmente por ser consideradas muy costosas para man-

¹⁴³ Ob. Cit., 195.

¹⁴⁴ Ibid.

¹⁴⁵ Ibid., 196.

tener a los músicos dentro de una plantilla instrumental tan amplia. Precisamente, y gracias al desarrollo de las nuevas tecnologías como la microfónica, la amplificación y la incorporación y manejo de efectos como el eco, permitirá reducir la nómina de las grandes bandas, manteniendo un conjunto pequeño de planta pero que será ahora responsabilidad del ingeniero o técnico de sonido amplificar y tratar la onda de los instrumentos para que se escuchen mucho más ‘llenos’.¹⁴⁶ Este periodo coincidirá con la aparición del género BeBop y de los virtuosos del jazz como Charlie Parker, Dizzie Gillespie, Thelonious Monk o John Coltrane.

La presencia de los Estados Unidos como industria cultural tuvo un impacto internacional que se hizo sentir tanto en Europa como en el resto del continente americano. A través de la imagen de la cultura norteamericana por medio de la radio, la presencia de la música de las grandes bandas incentivó la formación de estas agrupaciones a lo largo de distintos países americanos y europeos, afianzando un repertorio y, sobre todo, un estilo en los modos de interpretación. La radio funcionó como un catalizador mediático que aunado, al cine y a la televisión, consolidará la presencia de las estrellas de la industria cultural. 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 momento simultáneamente generando la convivencia de los diversos géneros en un mismo momento y territorio geográfico.¹⁴⁷

Las relaciones comerciales después de la Segunda Guerra Mundial tuvieron un cambio circunstancial entre los países de América Latina, Estados Unidos y Europa. Esto se verá reflejado en el desarrollo del cine mexicano y argentino por una parte, y el auge discográfico incentivado por sellos norteamericanos dentro de los países latinoamericanos, en especial en Brasil, Cuba, México y Argentina. Una vez terminado el conflicto bélico y definidas las posiciones políticas y mercantiles, los bienes y servicios de carácter cultural comienzan a desenvolverse en un circuito de salones de bailes, cabarets, shows televisivos y espectáculos cinematográficos en donde los representantes de la música tropical van consolidando sus espacios.

Determinar los factores sociales, políticos, económicos y culturales que favorecieron al éxito comercial de la música tropical, es un objetivo esencial en el presente trabajo de investigación. El elemento tecnológico ocupa un lugar privilegiado, en especial por coincidir cronológicamente con un momento de auge de la música tropical. Coincide con la migración de latinos hacia Estados Unidos y la inserción de estos en locales y sitios de baile. A pesar de ello, un elemento incuestionable es la asimilación de esta música no solo por la industria cultural del momento, sino además dentro de la audiencia angloparlante. Pacini Hernández destaca que para aquellos años, entre 1940 y 1960, había un contraste marcado en las prácticas culturales de los blancos con respecto

146 Forman, «One Night on TV», 258

147 Moore, *Song Means*, 129-130.

a los afroamericanos, dejando un espacio muy particular para los músicos de origen latino que durante varios años no cruzaron esa frontera entre un género racial y otro.¹⁴⁸ Esta situación, lejos de coartar una posibilidad de expresión¹⁴⁹, permitió que el mundo de la industria musical estableciera una categoría y por lo tanto, un segmento del mercado al cual se dirigiría las producciones de este género. Una 'audiencia natural', podría adquirir las producciones de la música tropical, pero al mismo tiempo, se irá ensanchando el público que lo asimilará dentro de sus prácticas.¹⁵⁰ La música tropical de mediados del siglo XX ofrece una peculiaridad, es una música que pertenece a un ámbito cultural completamente ajeno en el cual se desarrolla y extiende sus influencias, pero sobre todo, el proceso de hibridación que se venía presentando desde la época colonial, será parte de su identidad estilística y el factor esencial para su explotación comercial.

Parte de la política de Estado de Roosevelt fue combatir a nivel ideológico la posible influencia de la Alemania Nazi en los países latinoamericanos; es por ello que en medio de la guerra un canal fundamental para la exposición de la cultura latina sería a través de las producciones de Hollywood. Para la audiencia americana se preparó una serie de películas y documentales buscando acercar la imagen de Latinoamérica a los Estados Unidos. La concepción partió de los principales clichés en torno a lo que se consideraba el estilo cubano, argentino, brasileño o mexicano por excelencia. Al principio hubo una disputa legal entre la ASCAP y las emisoras de radio, la cual se enmarcaba en asuntos de derechos de autor. No obstante, una vez superada la disputa, durante un periodo de tiempo considerable se pudo escuchar en todo el territorio estadounidense los distintos ritmos tropicales, llegando a una inmensa audiencia que solo sería comparable y superada con la aparición de la televisión.¹⁵¹ Será justo entre los años cuarenta y cincuenta que los espacios para la difusión de la música tropical se vuelven una moda en Nueva York; igualmente, hoteles como el Waldorf Astoria abren noches especiales de baile en donde la música tropical es el centro de atracción.

De acuerdo a Pacini Hernández, durante mucho tiempo ha convivido dentro de las ofertas de la industria cultural y del entretenimiento la música latina con textos en español junto con la música en inglés dentro de los Estados Unidos. Desde que los dispositivos culturales abrieron espacio a la música latinoamericana y se convirtió en algo doméstico dentro de la industria cultural, ha permanecido con ciertos momentos de mayor o menor auge. La industria de la música popular se orientará a distintos públicos y en especial, lo que se ha denominado la 'industria de la música latina'¹⁵² se presenta como una estruc-

148 Pacini Hernández, *Oye como val*, 11-12.

149 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.

150 Pacini Hernández, *Oye como val*, 13.

151 Pacini Hernández, *Oye como val*, 24.

152 *Latin Music Industry*, en inglés.

tura férrea que posee sus diversos elementos que la conectan con sus 'raíces' latinas. La autora critica esta apreciación pues, realmente la mayoría de los intérpretes que se consolidan a lo largo del tiempo no son exclusivamente latinos.¹⁵³ Pacini Hernández hace referencia al intrincado mundo de la producción musical: técnicos, productores, ingenieros de sonido, diseñadores, publicistas, entre otros, muchos de los cuales no eran latinos. En este sentido, se trata de comprender que la cadena de comercialización posee múltiples eslabones de distintas nacionalidades con un solo fin: la comercialización de la música caribeña. En el caso de las grandes bandas y su desenvolvimiento alrededor de la música tropical, nos hallamos frente al hecho de que las primeras propulsoras de los géneros latinos fueron sellos discográficos norteamericanos. Asimismo, las agrupaciones de música tropical dirigidas por directores como Eric Madriguera o Xavier Cugat —ambos catalanes—, es una demostración de la conversión del género tropical como un producto de fabricación comercial y de fácil puesta en circulación dentro del mercado cultural norteamericano.

La música tropical, al convertirse en un fenómeno asimilable a la sociedad norteamericana, se convertirá también en objeto de comercialización y exportación a la manera 'americana'. La expansión de lo tropical hacia Latinoamérica coincide también con un incremento de las economías de los países de la periferia que entrarán de manera gradual al proceso de modernización, proceso que se inicia en las ciudades. Se manifiesta en la migración del campesinado a las urbes, se establecen circuitos cinematográficos, se difunde la música a través de la radio y el disco se establece como un bien cultural de fácil acceso, no en vano sería hacia los años cincuenta y sesenta cuando comienza el auge de la producción discográfica local. El impacto de la comercialización y estereotipo de lo tropical desde la visión norteamericana quedará fijado en la enorme variedad de modelos y rasgos que quedaron patentes en la industria cultural latina y europea. Los medios de comunicación reproducirán los cánones y artistas y productores seguirán el camino de las fórmulas exitosas. No se trataba de legitimar, proteger o ensalzar los valores auténticamente latinoamericanos, sino por el contrario, apreciar y consumir los cánones que han quedado establecidos. Este proceso se da con fuerza inusitada hacia 1947, año en que coincidiría el levantamiento de la cortina de hierro o la era de la denominada Guerra Fría. El mundo se había dividido en dos: los americanos y los rusos, unos amantes del capitalismo y los otros orientados hacia el comunismo.

El gobierno de los Estados Unidos debe revertir la sombra del comunismo que se extendía por el mundo, de modo que también en los años cincuenta y a través de la industria cultural se les brinda un espacio de entretenimiento y de íconos a los jóvenes de la postguerra. Los *teenagers* son el blanco de la industria cultural desde el punto de vista de segmento del mercado y de satisfacer los gustos de los jóvenes de la época. Es un periodo de marcado puritanismo, pero por otra parte coincide con el fomento de la sociedad de consumo y el fortalecimiento de lo que debe ser el sueño americano. La música tropical aparece en

¹⁵³ Pacini Hernández, *Oye como val*, 16.

esta época como un elemento de consolidación de la imagen de lo latino por un lado, y del otro como una opción de las prácticas musicales, artísticas y corporales que solo es posible en una sociedad libre, capitalista y paradójicamente conservadora, como lo era Estados Unidos.

La participación de los Estados Unidos en asuntos políticos a través de la injerencia cultural no quedó como política exclusiva de Roosevelt, sino que continuó siendo una política de Estado que se mantendría durante muchos años y en especial durante la Guerra Fría, período de crecientes tensiones entre el bloque soviético y el país norteamericano. Entre los años cincuenta y sesenta el gobierno de los Estados Unidos, a través de la CIA, generará una serie de acciones y políticas gubernamentales para frenar la creciente simpatía que venía ganando la URSS. Un caso significativo fue la Conferencia Cultural y Científica para la Paz Mundial que congregó a importantes personalidades del mundo artístico y cultural de ambos bandos. A nivel musical, lo más emblemático fue la presencia del compositor Dmitri Shostakovich por el lado ruso y de Leonard Bernstein por Norteamérica. La conferencia se realizó en el hotel Waldorf Astoria durante una semana, dando inicio el 25 de marzo de 1949.¹⁵⁴ La conferencia fue seguida con notable polémica por los medios impresos, la radio y la naciente televisión de la época. El gobierno ruso pretendía vender a la URSS como cuna de notables literatos, artistas y compositores; sin embargo, las órdenes impartidas desde la recién creada CIA fue consolidar la imagen de los Estados Unidos. La URSS estaba destinando tiempo y dinero a organizar a sus intelectuales y artistas como representación exitosa de lo que puede hacer el Partido Comunista. Los estadounidenses comprendieron que no podían quedarse atrás y parte del presupuesto del Plan Marshall sería para organizar también a los artistas y pensadores norteamericanos y también latinoamericanos.

No se reforzaron únicamente las estrategias heredadas desde el gabinete Roosevelt, sino que además se consolidó y fomentó el incentivo de instituciones de corte académico en el ámbito de la música, la cultura y las artes. Es el periodo en que se promueve el ‘americanismo’ pictórico desde artistas del mundo figurativo como Edward Hopper o el abstraccionismo exacerbado de Jackson Pollock; también se promocionaría a destacadas figuras de las letras como Truman Capote o Tennessee Williams. En la música se promocionará la presencia internacional a nivel de repertorio y dirección de Leonard Bernstein como sus homólogos latinoamericanos Alberto Ginastera, Carlos Chávez o Heitor Villa-Lobos.¹⁵⁵ En cuestión de semanas la URSS se volcaría directamente a ejercer su impacto en Europa

¹⁵⁴ Frances Stonor Saunders, *La CIA y la guerra fría cultural* (Madrid, Debate, 2001: 98–110)

¹⁵⁵ No en vano, esto coincide con la realización de fastuosos festivales como el Festival de Obras Maestras del Siglo XX en París, o la realización de los Festivales de Música Contemporánea en la ciudad de Caracas en los años 1954, 1957 y 1966. Cfr. Miguel Astor, *Los ojos de Soja: el conflicto entre nacionalismo y modernidad en los festivales de música de Caracas (1954 – 1964)*, 2008. Asimismo, es la era de las giras europeas de la Orquesta Sinfónica de Boston o la gira latinoamericana de la Orquesta Filarmónica de Berlín.

a través de destacadas figuras como Jean Paul Sartre y, posteriormente en Cuba al llegar al poder Fidel Castro.

Así como había sucedido en los años treinta y cuarenta con la difusión de la música tropical a través de la rumba y la samba, los años cincuenta serán el espacio dentro de la música popular del mambo y el chachachá. Había una tendencia en las grandes bandas de desaparecer, especialmente con el advenimiento del rock and roll, el twist, el bebop y el boogie woogie. Es probable que la consolidación del mambo y el chachachá haya obedecido también a la necesidad de promover una cultura de lo latino y lo tropical dentro de Estados Unidos como una imagen opuesta al frío del bloque comunista. Lo tropical se vendió como algo cercano, tan cercano que se emparentó con lo exótico de una isla como Hawaii. No deja de ser curioso —y hasta gracioso— que así como Cugat se relacionaba de manera directa con mafiosos y gánsteres, estuvo en medio del drama político entre ambos bloques políticos durante la guerra fría. No hay duda de que independientemente de su posición política, Cugat se sentía catalán por encima de todo; y su negocio era la de entretener, sin importar la tendencia política de quienes bailaban su música.

Pese a los esfuerzos del gobierno de los Estados Unidos por demostrar que eran una nación de avanzada cultural en los ámbitos de la alta cultura y cultura de masas, se fue afianzando esta última como referente de lo que eran los americanos, series televisivas como *The Three Stoones*, con su característico humor tonto, fue afianzando la imagen de una sociedad tonta por una parte, mientras que la grande era de los musicales que los representaba como una sociedad frívola. La construcción de los estereotipos antes mencionados junto con la referencia de la asimilación y construcción de lo tropical fue una tendencia para generar una imagen de la cultura norteamericana que gustara y se asimilara a aquellas naciones que pudiesen sucumbir a la tentación del comunismo. Estados Unidos no solo se presentaba como salvadora del mundo, sino que mostraba los lineamientos del goce estético y de lo recreativo que debían seguirse. Puede arrogársele la idea de una sociedad tonta, pero la misma se contradice al revisar que durante el siglo XX el desarrollo tecnológico en el campo del entretenimiento creció allí como nunca antes en otra época u otro continente. Si bien Gutenberg crea la imprenta en Europa, Norteamérica se encargará de fomentar la reproducción en masa de los medios impresos, de la radio, del cine y la televisión, y mucho de este incentivo proviene de la necesidad de crear un muro de propaganda ideológica a favor de Norteamérica y en detrimento del modelo socialista de la URSS.

Los años treinta fue una época de esplendor para los géneros tropicales y para las grandes bandas; de hecho, una gran cantidad de estereotipos de lo Norteamericano se gesta precisamente en esta época: la aparición de las tiras cómicas en los diarios de circulación nacional, el desarrollo, auge y consolidación de héroes de tebeos como Superman (1933) y Batman (1939). Esa cantidad de elementos imaginarios de un colectivo contrastará también con el auge y movimiento de los músicos americanos denominados por algunos

historiadores como ‘nacionalistas’: Virgil Thompson, Samuel Barber, Aaron Copland. La década de los años treinta es la de la consolidación de Joseph Stalin en el poder y hay un esparcimiento de las ideas del comunismo en América Latina con la figura de León Trotsky en su exilio en México. La lucha contra las ideas del comunismo toma como ejemplo al pintor mexicano Diego Rivera y la realización de un mural para el edificio Rockefeller, pues el mensaje era claro: la sociedad capitalista es capaz de pagar —en dólares— a los artistas de tendencias izquierdistas siempre y cuando su trabajo sea de calidad e impacto.¹⁵⁶ Asimismo, era menester ayudar a los artistas, fomentar su trabajo a través de becas y residencias artísticas para que evitaran caer en las ideas del comunismo. Así como la izquierda veía en la figura de Jean Paul Sartre a un intelectual de prestigio, los Estados Unidos correrá también por presentar a sus intelectuales en el ranking mundial y de la lucha ideológica.¹⁵⁷

Parte de las políticas culturales que se generarán precisamente entre los años treinta y cincuenta en los Estados Unidos, será con la finalidad de consolidar la figura de los artistas de corte académico, experimental o del entretenimiento en el mercado internacional. El Plan Marshall no traerá de suyo solamente la reconstrucción física, moral y anímica de Europa, sino que además y para hacer frente a la sombra del comunismo, extenderá sus redes en el ámbito de la cultura y las artes, no sólo en tanto a alta cultura se refiere, sino a la necesidad de promocionar también los valores de la cultura de masas, de su gusto y de sus anhelos, elementos vitales cuando se desea generar una sociedad de control. La consolidación de los estereotipos culturales como lo tropical buscó ganar espacios, algunos físicos y el más importante: espacios mentales, de representación de lo tropical. La inmensa maquinaria de la industria cultural estará al servicio de los intereses ideológicos del Estado con la finalidad de educar y sensibilizar sobre los riesgos de las ideas socialistas. Estados Unidos asume una actitud civilizadora y lo más importante: el engranaje, una vez que es aceitado y encendido, no se detendrá. Los grandes presupuestos asignados por la CIA y el Estado norteamericano a la consolidación de instituciones, museos, fundaciones, galerías, festivales y producciones de toda índole, fueron un incentivo para promocionar la gestión cultural como una actividad rentable. Es cierto que muchas fundaciones y actividades culturales fueron auspiciadas, pero también es cierto que muchas surgieron de forma espontánea, muchas vieron en la realización discográfica o cinematográfica una empresa rentable.

¹⁵⁶ Es conocida la anécdota que una día Nelson Rockefeller supervisó el trabajo de Rivera y se topó con que el pintor mexicano había pintado a Vladimir Lenin, Rockefeller pidió a Rivera que lo eliminase y este se negó. La continuación del proyecto fue anulada por Rockefeller no sin antes extenderle un cheque por USD 21.000 que Rivera, sin pelear aceptó. El mural fue destruido en 1934.

¹⁵⁷ Se crean una serie de revistas de intelectuales de derecha auspiciada por el gobierno estadounidense en los años cincuenta como *Encounter*, *Science and Freedom*, *Soviet Survey*, *Preuves*, *Nuovi Argomenti*, y *Forum*, en América Latina se publicó Cuadernos, editado desde París por Julián Gorki. Cfr. Frances Stonor Saunders, *La CIA y la guerra fría cultural*, 299—302.

III PARTE

APUNTES Y RETROSPECTIVA DE UNA CONSTRUCCIÓN DE LA FIGURA DE LA MUJER EN LA MÚSICA TROPICAL

Abordar la figura de la mujer tropical entre los años cuarenta al sesenta, involucra conocer los distintos elementos que conformaban la industria cultural y todo el sistema de comunicación de masas para el período en estudio, en el cual se debe priorizar sobre la visión del patriarcado que fue impuesta, sustentada y reiterada en los distintos medios durante esa época. La cultura de masas se soporta con base en una industria cultural estructurada y fundamentada en el auge de los diversos artilugios tecnológicos como el cine, la televisión o la radio; y hoy en día, en los nuevos medios digitales como Youtube o Spotify, entre otros. Los distintos medios permiten vender un producto dentro del mercado del entretenimiento como un bien cultural internacional, de fácil consumo y asimilable en distintos contextos inter y transcontinentales. En palabras de Mattelart la cultura de masas y la industria cultural constituyen «un sistema de poder y remite a la evolución de las formas de organización de la vida y de las instituciones, vinculándose a los ajustes necesarios de un modo de producción de los bienes culturales.»¹

La aparición de la mujer como representante de la música tropical coincide con el desarrollo expansivo y mediático de la cultura de masas durante la primera mitad del siglo XX. En este sentido, se veía la explosión cultural de las masas en convergencia con el aire de libertad democrática que se aspiraba a vivir después de la Primera y Segunda Guerra Mundial. Era necesario abordar temas que fueran esenciales en la opinión pública y brindar un espacio de promoción y entretenimiento para la población. Era el momento en donde converge también la posibilidad de hacer uso del tiempo libre y del ocio mientras que simultáneamente se presenta la posibilidad de educar o moralizar a la sociedad a través de los distintos medios de comunicación y entretenimiento. En otras palabras, la industria cultural, a través de las diversas posibilidades de entretenimiento, se convierte en un espacio educativo y sensibilizador dirigido a un amplio espectro de las distintas clases sociales.²

Se evidencia que la industria cultural está íntimamente relacionada con los distintos aspectos de la evolución de la tecnología en el mundo de la cultura de masas. La perpetuidad de las prácticas desde la perspectiva androcéntrica

1 Mattelart, *La mujer y las industrias culturales*, 7.

2 Ibid.

están sustentadas en «un sistema de poder y remite a la evolución de las formas de organización de la vida y de las instituciones, vinculándose a los ajustes necesarios de un modo de producción de los bienes materiales.»³ La mujer dentro del contexto del patriarcado cumple una función reguladora a nivel social. En primera instancia como parte esencial de la célula familiar, la mujer es la representante del afecto, cuidadora de la moral y de las buenas costumbres, pues en ella cae la responsabilidad de transmitir los códigos de las etiquetas sociales y culturales pautadas desde el androcentrismo. Asimismo, la mujer cumple un rol dentro del trabajo doméstico en la cual está configurada como un elemento primordial en la regulación de las actividades sociales e incluso de consumo de productos dentro de la familia, pues, de acuerdo con Mattelart, una familia es «ante todo, una suma de individuos consumidores».⁴ Todos los elementos anteriores han sido remarcados de forma preponderante a través de la proyección y consolidación de los estereotipos del patriarcado desde la industria cultural.

Es en base a esto que la figura de mujer tropical muestra en apariencia todo lo contrario. Una mujer independiente, profesional en su medio, y que proyecta una imagen que dista mucho de los modelos de la ama de casa convencional. Nada más lejos de la verdad. En el caso de la mujer como modelo en el cine de rumberas presenta toda una carga simbólica como mujer-objeto, mujer-fetiché. En el caso de la música tropical, las mujeres logran establecer y consolidar sus carreras en la medida en que mantienen una relación de pareja con el productor, director o manager, quien se convierte en pieza esencial para desarrollarse dentro del engranaje de la industria cultural.

En las siguientes páginas se busca exponer desde una perspectiva feminista sustentada en el corpus teórico de la musicología, las ausencias en el campo de la representación de la figura femenina en el ámbito de la música tropical. Desde un ejercicio de observación, se parte de la elaboración de un perfil biográfico de algunas representantes para comprender el entorno social, político y artístico que les tocó vivir, donde desarrollaron sus carreras. Es por ello, que se busca conocer el entorno y la época con la finalidad de comprender las categorías a las cuales se verán sometidas en su contexto; por lo antes mencionado, es fundamental establecer relaciones, comparaciones e inferir categorías que permitan una relectura de la figura de la mujer en el contexto de la música tropical.

Se hace incuestionable entonces comprender las distintas condiciones en donde se produjo la aparición del fenómeno de producción en el contexto musical, establecer la relación de las distintas variables que se manejan en el sustrato del juego político, económico y social de la mujer, establecer por ende, principios que permitan regular y establecer las nuevas categorías y por último, demarcar la recepción de la producción en un momento determinado de la trayectoria profesional de las mujeres estudiadas.

3 Ibid.

4 Ibid., 69.

La mujer que da vida a la música tropical parece estar sumergida en un imaginario en el cual escapa de la vida cotidiana y de las funciones básicas a las cuales ha sido asignada desde la construcción del patriarcado. Su desenvolvimiento en lo sensual y sexual parece estar triplicado en tanto figura exótica en donde el deseo y los instintos de lo privado parecen convertirse en asunto público, excepcionalmente explotado como mercancía en la fetichización de la mujer. Estos valores son ampliamente proyectados a lo largo de la industria cultural en donde la mujer asume unas categorías especiales para el placer y consumo del hombre, representando en casos contrarios, como la vida cotidiana, la vida del hogar o la rutina del trabajo, como lo insoportable de lo cual se huye a través de la mitificación de la sensualidad femenina y en donde la música tropical juega un papel crucial. Se exalta a la mujer desde el ámbito de la naturaleza en el sentido de que la naturaleza es igual de exótica, exuberante y llena de sensualidad. El clima tropical ofrece la temperatura propicia para incitar la desnudez del cuerpo. «La naturaleza en estado salvaje subraya la sofisticación del modelo: el atractivo de la naturaleza por oposición al atractivo de la cultura».⁵ La mujer se sacraliza como objeto del deseo, producto de la naturaleza para ser consumida por muchos hombres.

El amanecer de la musicología feminista

La musicología feminista es una disciplina que emergió dentro de los círculos académicos hace casi cincuenta años. Como disciplina y, como su nombre lo indica, ha pretendido mostrar la figura de la mujer en el mundo de la musicología, bien sea visibilizando a la mujer en tanto compositora, intérprete o investigadora. Al respecto, Wolff establece que la visión sobre el feminismo y su ulterior desarrollo tienen su génesis en visibilizar los aspectos sociales y culturales en que la mujer estaba involucrada pero al mismo tiempo permanecía oculta:

El análisis cultural y la sociología de las artes han sido particularmente activos al exponer el sexismo tanto en la sociedad como en el análisis; han seguido la línea de analizar las imágenes y representaciones de los sexos en arte y cultura, y la de examinar las estructuras que permiten el acceso diferenciado a la producción artística de hombres y mujeres.⁶

Esta idea que plantea repensar la figura de la mujer a lo largo de la historia y desde el análisis de la cultura, ha traído de suyo que actualmente, en el campo de la música, sean diversos los congresos, seminarios, publicaciones y universidades en los que el pensamiento y la visión de la musicología feminista están presentes. Al respecto, Robertson indica que «La música y los diferentes comportamientos que le son inherentes, en manos de los seres humanos,

⁵ Mattelart, *La mujer y las industrias culturales*, 53.

⁶ Wolff, *La producción social del arte*, 22.

pueden limitar o ampliar el acceso y el conocimiento social, ritual y político de mujeres, hombres y niños».⁷

Si bien es en Estados Unidos, Canadá y Europa donde estos estudios han tenido una rápida evolución y se han desenvuelto de manera viral, en el contexto latinoamericano todavía se debe exponer y visibilizar más el trabajo de la musicología feminista. La participación de la mujer a lo largo de la historia de la música ha sido activa; sin embargo, su visualización es de reciente data. Los registros que se fueron realizando sobre la historia de la música iban focalizándose en la figura del hombre como constructor de un imaginario que iba nutriendo la figura de compositores, intérpretes y, desde la era moderna, de investigadores. En esta línea, Wolff nos presenta lo que fue hasta hace poco un panorama desolador, destacando que la participación de la mujer dentro de las prácticas culturales de la sociedad habían sido sistemáticamente invisibilizadas de toda intervención en el marco de la historia de las artes, ocultándose incluso aquellas que lograron dejar un legado en las sociedades de sus épocas.⁸

Uno de los primeros investigadores en tratar el tema del feminismo en el ámbito de la música lo realizó el musicólogo Maynard Solomon.⁹ Este autor ha abordado aspectos que en su momento eran controversiales cuando se trataba de la figura sacralizada de los grandes compositores. Solomon realizó trabajos sobre la misoginia en Ludwig van Beethoven, el aspecto del erotismo homosexual en Franz Schubert e incluso la homofobia en Charles Ives. Los trabajos de Solomon se consideran como punto de partida para los estudios dentro de la disciplina de la musicología feminista; a partir de ello, se conocen a autoras como McClary y Citron, quienes desarrollaron un campo de investigación completamente nuevo y que tomará fuerza especialmente a partir de la década de los años ochenta del siglo XX.

En palabras de Reitsma la disciplina de la musicología en el ámbito feminista se desarrolla a partir de los años setenta, cuando el interés de los investigadores se volcó a visibilizar la figura de la mujer en los distintos momentos históricos y su participación en eventos determinados. Fueron publicados trabajos antológicos en los cuales se descubría la figura de compositoras e intérpretes como Hildegard von Bingen o Clara Schumann. Gracias al trabajo de investigación en torno a lo feminista se va poniendo al descubierto la participación de la mujer en las prácticas musicales y su contribución dentro de la música.¹⁰ Al respecto, Wolff sostiene que en la medida en que estos trabajos se van dando a conocer, va quedando en evidencia que la estructura social del patriarcado estaba claramente ajustada en función de sus intereses androcéntricos: «Este tipo de estudio está siendo desarrollado por numerosas feministas, y lo que han demostrado es que la organización social de la producción

7 Carol E. Robertson, «Poder y género en las experiencias musicales de las mujeres» En *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología* (Madrid: Trotta, 2001:383—412).

8 Wolff, *La producción social del arte*, 57.

9 Maynard Solomon (1930), además de ser musicólogo es también un productor musical.

10 Kimberly Reitsma, «A New Approach: The Feminist Musicology Studies of Susan McClary and Marcia J. Citron», *Musical Offerings* (Vol.5, N° 1, 2014:35—63).

artística a lo largo de los siglos ha excluido sistemáticamente a las mujeres de toda participación».¹¹

En esta misma línea, Reitsma establece que el prejuicio que prevalecía sobre la figura de la mujer obedecía a conceptos claramente misóginos, como la creencia de que las mujeres era débiles de cuerpo y mente, de poca agilidad para realizar otras labores que no fueran las domésticas. Estos prejuicios están contruidos desde las relaciones de poder que históricamente han prevalecido entre los sujetos.¹² Esta última posición coincide con el trabajo de Robertson en donde la autora afirma que «incluso en las situaciones en que existe consenso, el control es ejercido por aquellos individuos capaces de exponer o poner sus argumentos de manera persuasiva».¹³

En el campo de la música, y durante el siglo XIX con el auge del romanticismo, el uso del piano como instrumento doméstico era comúnmente interpretado por las «damas de sociedad»¹⁴. En muchas ocasiones estas prácticas cesaban de realizarse en público cuando la mujer se casaba, y si ésta interpretaba frente a terceros, esto sucedía por el consentimiento de su marido. Esta visión en torno a lo femenino en el contexto de la música, que es cuestionado a partir de los años setenta, será también un punto de discusión y revisión por parte de quienes escriben la historia. La historia, como ciencia que se encarga de recoger sistemáticamente datos del pasado y exponerlos a la vista crítica de terceros, fue sometida dentro del contexto de la musicología a una revisión exhaustiva que comenzó, según Reitsma, en los años ochenta. Para ese entonces, había llegado el momento de revisar y cuestionar el trabajo de quienes habían cimentado los códigos, mecanismos y discursos en torno a la musicología. Se trataba de revisar lo que ya se había estudiado y publicado para descifrar todo aquello que se había callado u obviado en torno a la mujer en los estudios de la musicología. En consecuencia, lo primero que salió a la luz fue la gran cantidad de compositores hombres y el prejuicio evidente de que aquellas mujeres que lograron componer lo hicieron influenciadas por hombres, afirmando que sus composiciones sonaban *masculinas*. Desde esta visión, la mujer lucha contra la construcción diseñada y elaborada desde el arquetipo del patriarcado. Precisamente, y gracias a los estudios etnográficos, se desarrolla una revisión en torno a la cultura, a las tradiciones en las cuales se haya el discurso histórico que se vino elaborando desde los informantes hombres.

Para Susan McClary hay cinco categorías fundamentales del pensamiento feminista aplicables desde una perspectiva musicológica y que funcionan para establecer un vínculo originario en torno al cambio de paradigma entre la visión tradicional de la musicología y la visión del feminismo frente a ésta. La primera categoría que se destaca en McClary es que la cons-

11 Wolff, La producción social del arte, 57.

12 Reitsma, «A New Approach...», 37.

13 Robertson. «Poder y género en las experiencias musicales de las mujeres», 384.

14 Las comillas son nuestras. Era muy común a lo largo de esa época distinguir a las «damas de sociedad», de origen noble o burgués y diferenciarlas de las «otras», conformadas por sirvientas, esclavas o prostitutas, de acuerdo al contexto.

trucción musical parte desde el género y la sexualidad; en el entorno musical y musicológico se utiliza el término «masculino» para destacar efectos y carácter fuerte, y el término «femenino» en oposición a éste, como símbolo de debilidad y pasividad. Ya tomando esto como iniciativa, McClary sostendrá que es obvio que hay un discurso de género que está sumergido dentro de un entorno teórico y que está asimilado en las prácticas cotidianas de la música.¹⁵ En diversos tratados de composición se explica que si un motivo o célula finaliza en un tiempo fuerte es denominado «masculino» y si, por el contrario, termina en la parte débil de un compás, es denominado «femenino». Es evidente que la postura de McClary está más que respaldada. Este aspecto se ve reafirmado por Robertson: «En todos los contextos humanos el poder y el género se conectan a través de consideraciones sobre la naturaleza de la sexualidad, los atributos asociados a cada género y la necesidad de controlar el acceso a la toma de decisiones».¹⁶

El segundo aspecto es el uso, bien sea intencional o no, que los compositores han hecho de etiquetas como masculino o femenino en sus composiciones. De acuerdo a McClary, esto generó ciertos códigos que se han mantenido desde el siglo XVII influyendo y remarcando el carácter de femenino—débil y masculino—fuerte que se ve representado en diversos aspectos musicales. Uno de ellos es la ópera, en donde la representación de lo masculino y lo femenino está excesivamente remarcado y enfatizado en la construcción de los personajes. El tercer aspecto, que enfatiza el primero, es que en la música actualmente se repiten las mismas metáforas discursivas de los teóricos musicales de los siglos XVII y XVIII, cuyas connotaciones de género son palpables y evidentes. McClary expresa que esta terminología aún en uso es ofensiva en los tiempos actuales, pero no solo se trata de destacar el hecho de la ofensa, sino que aún no se han definido los condicionantes para modificar dichos elementos.¹⁷

El cuarto punto en torno a las teorías de McClary es la idea de que la música ha poseído aspectos claros en torno a la identidad de género, los cuales son producidos en el seno de las instituciones que forman y conforman el conglomerado de lo que será la educación musical, y por ende de las prácticas de la música. Es evidente la necesidad de acercarnos con ojo crítico a la revisión de cómo se gestionó la educación musical en épocas pasadas para que el discurso del patriarcado hubiese seguido funcionando como una estructura milimétricamente creada.

El quinto aspecto que aborda McClary es consecuencia de la exposición de los puntos anteriores; esto es, identificar las estrategias discursivas a nivel musical de la mujer dentro de una sociedad construida y legislada por los hombres. La mujer ha coexistido a lo largo de todos los siglos bajo la égida de la sociedad patriarcal, y ha desarrollado su carácter a partir de las afirmaciones y

15 Cfr. Susan McClary, *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1991).

16 Robertson. «Poder y género en las experiencias musicales de las mujeres», 384.

17 McClary, *Feminine Endings: Music, Gender, and Sexuality*, 46.

negaciones de identidad y actuación en el seno de una sociedad en la que le han sido permitidas. Se trata entonces, partiendo de los supuestos anteriores, de exponer y visibilizar todo lo que se ha ocultado a lo largo de discursos teóricos y estéticos en torno a la figura de la mujer en la práctica cotidiana de la música, y cuya trayectoria se ha visto representada de manera casi nula en los grandes relatos de la musicología.

Al igual que McClary, Marcia J. Citron¹⁸ es otra musicóloga que aborda los estudios de musicología desde una perspectiva feminista. Citron parte de una línea de investigación circunscrita a la historia, buscando diseccionar la participación de la mujer dentro del campo de la música y haciendo énfasis en las teorías de la musicología feminista. Al igual que McClary, Citron aborda su investigación en torno a lo femenino en la música en cinco puntos que son abordados desde la sentencia que afirma que la mujer ha sido invisibilizada durante siglos y coincide, del mismo modo que McClary, en que los factores de sexualización y género han estado marcando una visión estereotipada de la participación de la mujer en el mundo de la música. Establece, por ejemplo, que el mundo de creación del repertorio sinfónico de la música académica es considerablemente inferior en el caso de las mujeres que en el de los hombres. Se debe destacar el hecho de que no sólo se pone en juicio la elaboración estética de la obra sinfónica, sino también la producción de obras de esta envergadura.¹⁹

El primer aspecto de las teorías de Citron tiene que ver con el hecho de que los estudios musicales han sido contruidos desde una discriminación de género y sexualidad en el marco de la cultura occidental, reflejando la construcción de estereotipos claros y definidos. Este aspecto coincide con las teorías de McClary antes expuestas. El segundo tópico que aborda Citron es la idea de género y sexualidad en una narrativa musical. Allí se incluye la aplicación de estos conceptos al abordarse el análisis musical de la música como absoluta. Parte Citron del análisis de la forma sonata, cuya estructura se erigió a partir del siglo XVIII y durante todo el siglo XIX como modelo fundamental de obra de arte en los procesos de composición. Es en la forma sonata donde el compositor demuestra y hace gala de su talento en el ámbito de la creación y, sobre todo, de la visión que tiene sobre las técnicas de composición. El análisis de obras de forma sonata obedece a la visión tradicional que se tiene de ésta. Durante años, al enfrentar el análisis musical se pensaba que se abordaban contenidos en abstracto; sin embargo, Citron sostiene que era todo lo contrario: la forma sonata era un género que establecía fuerza y suavidad en términos de contraste, y autores como D'Indy²⁰ hacen referencia a la «masculinidad» de un tema musical en contraste con lo «femenino» de otro tema. El tercer aspecto

18 Marcia J. Citron, nacida en 1945, es una musicóloga reconocida en este campo debido a que ha abordado los estudios de la mujer, género y feminismo desde distintas perspectivas como la música, el cine y la ópera.

19 Marcia J. Citron, *Gender and the Musical Canon*, (Oxford: Oxford University Press, 1994).

20 Vincent D'Indy (1851—1931), compositor francés cuyo tratado de orquestación y sus composiciones fueron durante la primera mitad del siglo XX, textos fundamentales en los estudios de composición.

que aborda Citron es realizar el ejercicio de búsqueda del discurso de género en todos los aspectos de la música, tanto teórico como práctico. De esta manera, se inicia el proceso de una revisión exhaustiva de todas las anteriores investigaciones musicológicas. Se demuestra que la música es creada desde perspectivas sociales marcadas y definidas, que los contextos sociales están claramente delimitados, y aproximándonos desde un contexto puramente cultural, en una sociedad donde otras artes como la literatura o el cine dejan huellas marcadas y palpables de los estereotipos. Un aspecto fundamental de esta teoría es que hay que aproximarse a la música sin los prejuicios que se puedan tener al focalizarse en una obra musical en términos de género y sexualidad. Para Citron, sin embargo, el género de un compositor no dicta el código de representación que es usado en un trabajo determinado. Los compositores pueden manipular la idea de los códigos. Los analistas e investigadores pueden posiblemente identificar las tendencias de una mujer compositora, de una línea estética, pero, evidentemente identificar el género de un compositor nunca es conclusivo. La cuarta categoría que expone Citron es la propuesta de aproximarse al análisis histórico de varias mujeres en el mundo de la música, específicamente a las figuras de Fanny Mendelssohn²¹ y Lili Boulanger²², y que permite formular unas conclusiones generales de cómo las mujeres compositoras y ejecutantes han subsistido en situaciones específicas. Citron expone los cambios a los que se ha sometido la imagen de la mujer durante los procesos que involucran la música sumergida dentro de la cultura; esto incluye la revisión de las instituciones y modelos educativos, los distintos campos artísticos en el ámbito de la música en el que la mujer se ve envuelta, y sobre todo, exponer las funciones específicas de rol que pretenden encasillar a la mujer, impidiendo de esta manera que pueda llegar a desarrollarse en las distintas actividades artísticas a plenitud. Esto es, la función social estereotipada de la mujer en los distintos roles que han sido impuestos desde el patriarcado: madre, amante esposa, ángel del hogar, cuidadora de enfermos, fiel devota y practicante de labores destinadas a los más necesitados, nada de lo cual estará mal en sí mismo. Lo que ocurre es que resulta la reducción del sujeto a su mínima expresión, imposibilitándole ser algo distinto de lo ya establecido desde afuera. Y, como se ve, no entra dentro del estereotipo la mujer compositora o ejecutante.

Expone Reitsma que cuando se investiga en torno a la figura de hombres y mujeres en el campo de la música, los musicólogos discuten diversos aspectos de sus vidas: su bagaje educativo y cultural, su educación musical y cómo su trabajo fue aceptado y tuvo recepción en el contexto que les tocó vivir. Sólo

21 Fanny Mendelssohn (1805—1847), hermana del compositor Félix Mendelssohn (1809—1847). La musicóloga española María José Jiménez maneja la teoría de que muchas obras de Félix fueron realmente compuestas por la hermana, las cuales ella nunca firmó por ser «mujer» y no contar con el apoyo de su padre para ello; sin embargo, dicha teoría no ha sido demostrada.

22 Lili Boulanger (1893—1918) compositora y directora de orquesta se convirtió en 1913 en la primera mujer en obtener el Gran Premio de Roma por la composición de su cantata *Faust et Hélène*. Cabe destacar que dicho premio —al momento de ganar Boulanger— ya tenía una tradición de 110 años. Las siguientes mujeres en ganar el Premio de Roma fueron en 1920 Marguerite Canal (1890—1978) y en 1929 Elsa Barraine (1910—1999).

se toman en cuenta aspectos personales determinantes que marcan un curso importante en sus historias de vida, tales como matrimonios, elección del estilo de vida, honores y reconocimientos que reciben a lo largo de su vida.²³ Sin embargo, Citron deja al descubierto que en el caso de la mujer europea entre los años 1880 a 1918, se vio en vuelta en un maremágnum de acontecimientos sociales, políticos y económicos que afectarían en lo sucesivo su rol dentro de la sociedad occidental. Dichos aspectos están fehacientemente condicionados por los nacionalismos, el intercambio mundial de información, la industrialización, las guerras y durante el desarrollo del siglo XX, las decisiones de la mujer en torno al control de natalidad y la planificación familiar.²⁴

Un aspecto importante del trabajo de Citron es que expone los mecanismos en que una mujer—compositora se ve reconocida. Deja claro que los primeros éxitos de una mujer que escribe música se producen indudablemente en un entorno intelectual de clase media o alta cultura, logrando reconocimientos a pequeña escala como premios, ejecución de obras y críticas, y si lograba incursionar en el mundo de la competencia editorial podría considerarse una afortunada. En el caso de los hombres compositores, según Citron, esta evolución o presentación en sociedad era mucho más rápida y sostenida. Lo interesante de la propuesta de Citron es que se aborda el análisis musicológico partiendo de los cánones musicales preestablecidos, dejando al descubierto aquellas tradiciones e imposiciones ejercidas desde el patriarcado en la sociedad occidental. En el caso de las mujeres compositoras a lo largo de los siglos XVIII y XIX, era evidente que el proceso de educación musical en el ámbito de la composición estaba completamente negado, habiendo apenas unas excepciones, como la antes mencionada Fanny Mendelssohn y Lili Boulanger. La segunda desventaja se presenta en el campo de la edición musical, y que antes de la aparición de la música grabada y por ende, antes del desarrollo de la industria discográfica, la partitura era el único soporte para hacer llegar la música a los aficionados. En la historia de la música occidental no se vislumbra una participación activa de la mujer en la industria editorial hasta bien entrado el siglo XX. Tercero, dentro de la sociedad androcéntrica europea, la figura de la mujer queda relegada a la de esposa ejemplar y madre devota antes de la imagen de trabajadora igualmente calificada y cualificada para ser empleada en destrezas artísticas igual que el hombre.

Un aspecto que destaca Citron es que, en ocasiones, la mujer artista lograba mantenerse dentro del mundo artístico por aparecer como un ser neutral o, por el contrario, por envolverse en un aura de masculinidad. Para ello toca el tópico de Clara Schumann (1819–1896) quien desarrolló su carrera concertística en la medida en que ejecutaba y exhibía la obra de su esposo; o el caso de intelectuales como Aurora Dupin (1804–1876), que escribía usando como pseudónimo el nombre de un hombre: George Sand.

Hay que destacar la posición de Zavala frente a los cánones occidentales establecidos en el mercado de la composición musical:

²³ Reitsma, «A New Approach...», 12.

²⁴ Citron, *Gender and the Musical Canon*, 23.

Resulta especialmente preocupante que en buena parte de esta musicología las compositoras actuales no existan ni tengan voz propia. No se trata solo de que el concepto tradicional de compositora se considere caduco: haciendo gala de un sectarismo sonrojante, la misma musicología que amenaza continuamente con la acusación de etnocentrismo, basa sus conclusiones en la música comercial made in América, sin pararse a mirar siquiera a las compositoras más sonadas de la actualidad de la llamada mainstream. Las más brillantes, incluso entre las norteamericanas, cuya música ha conseguido reconocido prestigio, no aparecen en estos libros. Porque en cierto modo, y esto es terrible, se las trata como reaccionarias que se integran y colaboran en sustentar una tradición masculina. Por lo visto escribir corcheas tan solo, y sinfonías, no es nada trasgresor, sino todo lo contrario, por lo que es mejor ignorarlas.²⁵

Al respecto, un importante aporte que expone Citron es que las mujeres en el campo artístico eran vistas como «separadas pero no iguales», y revisando la manera en que la participación de la mujer era descrita en la crítica y estudios de la época, queda en evidencia que la música de las mujeres padecían de demasiada «femineidad» de acuerdo a las posturas críticas de la época.²⁶

Zavala resume en tres categorías las ya expuestas de McClary y Citron. Considera, en primer lugar, que el proceso de creación va en manos de una sola persona, en este caso, la figura de la compositora; segundo, el sistema de notación que permite la transmisión de ese conocimiento es un resultado imprescindible para la interpretación y sobrevivencia de la obra; y por último, un concepto que la autora no termina de aclarar del todo, el cual es «la autonomía respecto a otras expresiones artísticas». Asimismo, Zavala considera que estas autoras han mezclado «el análisis textual con el musical de manera realmente fantástica y arbitraria», es por ello que considera que el término de musicología feminista lejos de separarse de la postura establecida por el patriarcado, ha terminado reforzando las concepciones tradicionales del mismo, «adhiriéndose a sus contaminados usos».²⁷

A pesar de que en el mundo académico el estudio en torno a la musicología feminista ha sido gradualmente aceptado, aún prevalecen muchos prejuicios. Tal como lo indica Robertson, ha sido lenta la asimilación de la musicología feminista en el ámbito académico, tanto así, que aún hoy en día muchos investigadores mantienen la confidencialidad de las personas que sirven de informantes en especial si son mujeres, y ponen en tela de juicio las referidas normas sociales, en especial, aquellas que cuestionan las normas del patriarcado. Esto presenta entonces un techo de cristal²⁸ para el desarrollo de las investigaciones de esta in-

25 Mercedes Zavala, «Estrategias del olvido». Papeles del Festival de música española de Cádiz, 2009. <http://mercedeszavala.blogspot.com/2010/07/estrategias—del—olvido.html>.

26 Citron. *Gender and the Musical Canon*, 57.

27 Zavala, «Estrategias del olvido».

28 En la teoría feminista el concepto de 'techo de cristal' hace referencia al ascenso limitado de la mujer en el ámbito laboral; es decir, a la mujer no se le discrimina directamente sino muy sutilmente nunca pudiendo alcanzar cargos relevantes o jerarquías superiores a las cuales por lo general, ningún hombre tiene imposibilidad de acceder.

dole.²⁹ Es evidente que todavía queda mucho por hacer e investigar alrededor de la musicología feminista. Estos procesos han de ser graduales, sistemáticos pero sobre todo permanentes, para lograr un mayor alcance dentro de la comunidad científica y en la sociedad en general.

Mestizaje, sincretismo e hibridación de la música tropical: hacia una asimilación de la industria cultural

Al abordar los elementos de la música tropical es menester revisar el concepto *hibridación* trabajado por García Canclini, en el cual la fusión entre las distintas culturas que se desarrollaron y conviven en América Latina, deja una marca indeleble en la estructura cultural que ha sido denominado en el ámbito de lo sincrético, o enmarcado en algunos casos como transculturización o aculturación, áreas de estudio de la antropología, la sociología y trabajado también por las últimas disciplinas de las ciencias sociales como los estudios culturales o la etnomusicología.³⁰ La sociedad latinoamericana, con su sincretismo cultural y racial, está en plena ebullición. A simple vista, durante años la perspectiva antropológica y cultural del proceso colonial y las clases sociales de la época, han tratado de presentar a las razas protagonistas como claramente separadas entre sí, cuando en la práctica, la mezcla racial y cultural fue de proporciones gigantescas y trajo de suyo la asimilación de estos elementos. Dentro de la música de las grandes bandas de jazz de los años cuarenta al sesenta, es posible hallar elementos disímiles que a nivel musical se gestan y desarrollan como un sincretismo musical pero que no implican la búsqueda real de un elemento identitario como denominador común. Al respecto, la producción musical de la época generaba estos productos, no como obras de identidad de un colectivo cultural, sino como una mercancía producida para ser consumida dentro de la sociedad de postguerra norteamericana.

Precisamente por ser América Latina un territorio de culturas sincréticas y de mestizajes arraigados, la música tropical, que pareciera formar parte de las tradiciones musicales de la región del Caribe, comparte con otras regiones como la costa ecuatoriana, peruana y brasilera, géneros y ritmos en los que los elementos afro conviven con normalidad con los géneros criollos. La música tropical ejecutada por las grandes bandas de los años cuarenta, cincuenta y sesenta poseen un inigualable valor en torno a lo sincrético. Prado Maravilla presenta el concepto de sincretismo como una idea de carácter antropológico y de tipo social que puede ser aplicado a 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 procedente de África. De esta forma, si el sincretismo fue el

²⁹ Robertson, «Poder y género en las experiencias musicales de las mujeres», 385.

³⁰ García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1989.

resultado de dos encuentros culturales, el mestizaje vino a ser el producto inesperado de las relaciones físicas que establecieron los tres grupos aludidos.³¹ (Prado Maravilla, 2014:101–102).

Cuando los estudiosos se acercan a las manifestaciones musicales de la música tropical, suelen dejar claro que la principal influencia en la creación de una música auténtica proviene de la hibridación de la música de los esclavos y ejecutada en los asentamientos rurales o urbanos. Sin embargo, hay una tendencia en los últimos años en trabajos como el de Boggs en los cuales se exponen que factores tan diversos como la esclavitud, la migración e incluso los procesos urbanísticos, contribuirían a fomentar la música del Caribe. Es decir, no solo se produjo un proceso de mestizaje musical en el periodo colonial, sino que a principios del siglo XX también se produciría un nuevo mestizaje, esta vez dentro del Caribe. Sostiene Boggs que, además de los elementos de carácter religioso que se encuentran dentro de la cultura afrocaribeña como el vudú haitiano o la santería en Cuba, estos ritmos mantienen una permanencia, pero al mismo tiempo, una variedad dependiendo del contexto en donde se desarrolle. Así, por ejemplo, Boggs define que la cumbia se desarrolla en Colombia, mientras que la samba toma su forma en Brasil, la bomba y la plena se moldean en Puerto Rico, se gesta el merengue en República Dominicana y dejando en Cuba una mayor variedad de ritmos como el montuno, el guaguancó y el mambo. El autor expone que sería a partir de principios del siglo XX que los músicos se agruparían en formaciones instrumentales mucho más establecidas tomando como principal criterio la conformación de los elementos rítmicos.³²

La radio fue un medio de difusión esencial en la música afrolatina en el contexto de los años treinta y cuarenta. La radiodifusión va creciendo paulatinamente junto con el desarrollo de la industria discográfica. Estos dispositivos culturales funcionarán como los espacios adecuados para el desarrollo de un proceso de transculturización y aculturación. Entender estos conceptos permite establecer cuáles son las características esenciales que permanecen o se modifican musicalmente entre una cultura y otra. 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 permite de esta manera que se produzca un proceso de antítesis que conlleva una nueva síntesis; por ende, la cultura que predomina subordina a otra ejerciendo un impacto que se verá en el cambio de estilos, formas, ritmos e intervalos.³³

El concepto de lo sincrético anteriormente expuesto, basado en autores como Gruzinski, Wade y Abreu, cobra un valor significativo en Deva al definirlo como «el encuentro entre dos sistemas musicales se convierte en un nuevo estilo

31 Díaz Prado, «Sincretismo paralitúrgico y representaciones escénicas...», 101-102.

32 Boggs, «Salsa: funciones latentes de la esclavitud y el racismo», 55.

33 Ibid., 56.

híbrido». ³⁴ La autora identifica que los distintos elementos contienen su identidad y por ende son reconocibles, pero que 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, en consecuencia, musicales.

Los elementos antes expuestos permiten perfilar una teoría sobre el proceso de hibridación que se desarrolló en la música tropical. Se debe destacar que este mestizaje se produjo de forma mucho más rápida y abrupta por la aparición de los nuevos medios de información de la época, como lo fueron la radio, el cine y la televisión, los mismos anudados al creciente mercado de la industria discográfica. Estos últimos agentes son decisivos a nivel económico y redundan en la calidad y características del producto final que compra el consumidor de bienes culturales. Se debe conocer «el papel de las multinacionales en el control de las compañías televisivas», ³⁵ papel que influye en el gusto del consumidor. A pesar de estas variables económicas, se produce un fenómeno de adición cultural al momento en que las grandes bandas comienzan a incorporar los ritmos latinos en sus arreglos, manteniendo la tradicional conformación instrumental pero anexando los instrumentos de la percusión latina y sobre todo, teniendo a la mujer como exponente de lo exótico, sensual y erótico como elemento *sine qua non* de la música tropical.

La mujer en la música tropical, retrospectiva de una construcción corporal, musical y de estereotipos

El feminismo busca despojar estos constructos para presentar un nuevo enfoque en donde la figura de la mujer estuvo creada bajo unos determinados argumentos y en la cual los distintos aspectos de producción y recepción condicionaron la visión que se pueda tener. La construcción de la figura de la mujer en la música tropical ha sufrido las mismas imposiciones culturales a las cuales se ha visto sometida a lo largo de la cultura occidental. El sujeto femenino es representado a partir de una construcción desde la perspectiva androcéntrica, en la cual la imposición de modelos y estereotipos están de antemano acondicionados por esquemas preestablecidos desde la visión patriarcal. El cine y música, a través de sus respectivos soportes en video y producción discográfica, conforman elementos que pueden estudiarse a la luz de hoy día como sustentos documentales de una época, que permite comprender cómo eran los fenómenos de reproducción y percepción de la mujer en discursos determinados por un momento dado. Recuperar los vestigios a nivel cultural permite descubrir cómo fue la elaboración del discurso de género y comprender la asimilación de la figura femenina como objeto de consumo.

³⁴ Original en inglés: «Musical syncretism occurs when the encounter between two musical systems results in a new hybridstyle». Traducción del autor.

³⁵ Wolff, La producción social del arte, 46.

La mujer en el ámbito de la música tropical sufre los mismos condicionamientos a los cuales se sometió la imagen de lo femenino en los medios masivos de entretenimiento de los años 40 al 60. Al respecto González Calderón señala:

Las representaciones generadas están influenciadas por las experiencias del sujeto con lo representado, ya sea de manera directa o indirecta y apelan a la búsqueda identificadora y aspiracional con el espectador, pero la exposición de éste a otras prácticas culturales matizan o refuerzan el impacto mediático³⁶

Es evidente entonces que la teoría feminista permite deconstruir la imagen que se tenía en torno a la figura de la mujer y cómo era tratada esta categoría frente a los sistemas y juegos de poderes económicos, sociales y políticos en un momento determinado. Las mujeres que se analizan en el presente artículo desempeñan un rol fundamental en la industria del entretenimiento de los años del periodo en estudio. Su presencia no pasa desapercibida en la industria del entretenimiento a nivel discográfico o cinematográfico; sobre todo, tienen un impacto en el imaginario colectivo de una época. Sin embargo, se debe coincidir con González Calderón en que se debe visibilizar el fenómeno de la producción de estas mujeres como parte de *show business* de la época: «quién la hizo, en qué época, bajo qué circunstancias, con qué intención».³⁷ De esta manera se puede obtener valiosa información sobre los significados y significantes de un producto cultural, comprender el impacto que alcanzó en una época y posibilitar la lectura desde otra dimensión y perspectiva a la época actual.

En el imaginario colectivo, cuando se habla de música tropical suele ser recurrente la imagen de Carmen Miranda³⁸ y la idea sobre lo tropical tiende a girar en torno a la idea preconcebida de mujeres voluptuosas, aunque frescas y naturales, representantes incuestionables de la pasión de la Naturaleza. Pero en realidad, la introducción de los ritmos latinos en las grandes bandas fue incorporándose gradualmente al gusto musical de una época. Fenómenos como el de Miranda se produjeron a lo largo de los Estados Unidos y dicho impacto fue producto de la radiodifusión, de la producción discográfica, el cine y la televisión. Como fenómeno del consumo de masas y de la industria del entretenimiento, la figura femenina se ve expuesta a una construcción que parte desde la visión androcéntrica y

36 Diana Elisa 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, 22).

37 Ibid., 36.

38 María do Carmo Miranda da Cunha (1909-1955), mejor conocida como Carmen Miranda, fue una de las cantantes más conocidas en el mundo del espectáculo. Parte de esa difusión se debe a su participación en importantes películas de la época como *The Streets of Paris* (1939) y *Down Argentina Way* (1940). Participó en alrededor de 154 grabaciones, aunque permanece en el imaginario de la cultura popular con su sombrero de cesta de frutas.

desde los supuestos elementos que han de consumir los espectadores. La construcción de la imagen filmica, del repertorio para cantar y bailar y su representación, marcan lo que se debe asimilar del sujeto femenino. Al respecto, González Calderón (2014:38) describe una representación marcada bajo este estereotipo:

Para las mujeres está vedado la declaración del deseo, la vivencia de la sexualidad, el control del poder, la curiosidad, la transgresión a lo permitido en el discurso de la época. Dentro de las representaciones, está el cuerpo de la mujer transformado en fetiche, la idea de mujer objeto a partir de una segmentación del ser. Tal es el caso de la imagen femenina con tintes eróticos y sexuales que lo registra a partir del uso de planos a ciertas partes del cuerpo, que no reconoce al sujeto desde su totalidad sino desde lo fragmentario, y que busca explotar el morbo en espectador. Como consecuencia en la gramática de los medios, pareciera que se es «más mujer» o «más hombre» a medida que los atributos sexuales se hacen más evidentes.³⁹

Mujer-víctima, mujer-objeto sexual, mujer-seductora, mujer-exótica; son constructos del sujeto femenino que no se expresa por sí mismo sino desde la concepción de una visión patriarcal que se va anquilosando en el imaginario colectivo y que confluyen como símbolo de un estereotipo que ayuda a vender dentro del mercado del entretenimiento. Para enfrentar estas ideas ya establecidas, González Calderón propone confrontar las concepciones estéticas de lo femenino partiendo de dos líneas. La primera, una revisión a nivel histórico para evidenciar la construcción del imaginario en una época y sobre todo tratar de «entender quienes han sido los cronistas de la historia para entender el origen de la inequidad entre géneros». Lo segundo, abordar a nivel estético el rol de lo femenino, que no sale reflejado debido a la postura androcéntrica que aparece en el producto artístico, y pretende desmantelar «ciertos códigos de vestimenta y roles de conducta, que establecen lo que culturalmente se ha entendido como lo femenino».⁴⁰

La construcción de la mujer dentro del imaginario latinoamericano y que se enmarca en la Era de Oro del cine mexicano está tipificada en primera instancia como madre de familia encargada del sostén del hogar y sobre quien en su espalda, de forma abnegada, es cuidadora de los valores intrínsecos de la nación; sin embargo, es también la mujer la culpable de que el hombre caiga en tentación, lujuria y pecado, traicionando sus más firmes convicciones por caer atrapado en sus garras. En este sentido puntualiza Pacheco:

Surge así en la pantalla grande el personaje de la madre abnegada, la esposa fiel o la hija ejemplar. Así como la mujer ‘perdida’ en el papel de la esposa infiel y la prostituta, quien se convierte en la quintaesencia del conflicto fe-

39 González Calderón, «El campo ausente de la representación...», 38.

40 Ibid., 40.

menino. La intención es educar a la sociedad al mostrar los riesgos de una moral perdida como en el caso de la primera película del cine sonoro mexicano, *Santa* (1931) de Antonio Moreno.⁴¹

En *Santa* se hallan también los espacios en los cuales se desenvolverá el conflicto dramático, estableciéndose como parámetro esencial tres espacios. El primer espacio es el campo, el cual es desde distintos puntos de vista el inicio de muchas de las narraciones, ¿quizás como espacio simbólico del Edén? En dicho espacio la protagonista es representada como virginal y, dependiendo del guionista, marchará a la ciudad en busca de una mejor calidad de vida. En algunos casos, al perder la virginidad es expulsada de ese Edén comenzando a sufrir en el mundo real. El segundo espacio es la ciudad, que es la representación tipificada de la urbe como esperanza de una mejor vida pero al mismo tiempo puede representar el purgatorio, en donde la mujer-desvirgada debe pagar con su cuerpo, y en muchos casos con su vida, el hecho de haber deshonrado a la familia. El tercer espacio es el mercado, área «neutra» en donde todos confluyen y que en el caso del género del cine de rumberas se verá trasladado al cabaret, al salón de baile o al prostíbulo.⁴² En todo caso, ¿no son también estos sitios que funcionan como un ‘mercado de carne humana’? Pero la construcción de la imagen de la mujer rumbera, cabaretera o fichera no surge solo en el cine como un capricho estético o como un recurso dramático. Justo durante el período del auge del cine de oro mexicano, coincide con la eliminación del Reglamento para el Ejercicio de la Prostitución durante el gobierno de Lázaro Cárdenas. Lejos de desaparecer la prostitución, la práctica de la misma se ve incentivada en primera instancia por el crecimiento urbano de la capital, lo cual promueve la organización en los bajos fondos de redes clandestinas de prostitución, en donde se comercia y trafica con personas con la finalidad de que sirvan de producto al incipiente mercado ilegal.⁴³ De hecho, en la pantalla cinematográfica será cotidiano ver cómo el cabaret-burdel pasará a ser clandestino o tácito, para ser solo el sitio de contacto para consumir el ‘hecho delictivo’ en el hotel de paso, que en las películas por lo general

41 Adriana Pacheco. «El salón de baile en la época de oro del cine mexicano: espacio de conflicto entre el estado laico y la sociedad católica». *Chasqui*. (Vol. 42, N°2, 2013:31—46). En la película *Santa* se hallan todos los elementos básicos de la construcción del melodrama que será revestido de distintas formas en el cine de rumberas de las producciones mexicanas. Una joven sale «de su pueblo después de haber sido engañada y abandonada por un general del ejército. Al llegar a la ciudad, sin comida y sin dinero, Santa recurre a una matrona y se convierte en prostituta. Su belleza provincial e inocente le asegura el éxito en un burdel. Una serie de decisiones equivocadas y una enfermedad que resulta mortal, la llevan a la pobreza y a laborar en prostíbulos de ínfima categoría. Finalmente muere con la única compañía de un pianista ciego que está enamorado de ella» (Pacheco, «El salón de baile...», 34). Esta sinopsis establece el esqueleto fundamental del drama con las variantes respectivas, en muchas ocasiones el pianista podrá o no ser ciego, podrá ser indistintamente un músico, un abogado o un mafioso que ha decidido regenerarse.

42 Pacheco, «El salón de baile...», 34.

43 Martha Santillán Esqueda. «Mujeres, ‘non sanctas’. Prostitución y delitos sexuales: prácticas criminales en la Ciudad de México: 1940—1950». *Historia social*. (N° 76, 2013:67—68).

está al frente del cabaret y en ocasiones es también el dormitorio cotidiano de la prostituta.

Se debe destacar que el prostíbulo, el cabaret o el salón de baile constituyen un espacio donde la mujer es mujer-objeto, mujer-mercancía, mujer-responsable de que los hombres se peleen, pero al mismo tiempo, es el espacio en donde la mujer puede encontrar refugio y protección ante la despiadada crítica social a la que se ve sometida y a la vez marginada. De acuerdo a Pacheco, quien toma como referencia la película *Santa*, el cabaret-prostíbulo-burdel que se presenta en la pantalla cinematográfica de esta época representa:

Un universo jerárquico alternativo al espacio de la ciudad, funcionando a puertas cerradas bajo sus propias reglas y con sus propias relaciones de poder mismas que operan de acuerdo a un código particular que lo rige como espacio de socialización. Por otro lado, el burdel es un espacio que opera al margen de la ley pero que cumple con una función económica que alienta las relaciones jerárquicas.⁴⁴

Destaca Santillán Esqueda que la práctica de la explotación sexual por parte de mujeres hacia otras mujeres, lejos de descender a raíz de las políticas de Lázaro Cárdenas, fue en aumento, identificándose que diversas mujeres cuyos oficios estaban en los cabarets y salones de baile, encontraron una forma de remuneración económica en el mercado del tráfico sexual. La figura de la matrona o la madame que regenta el prostíbulo o del chulo, quien comercia con el cuerpo de la mujer, son elementos constantes que aparecen a lo largo de la producción fílmica del cine de rumberas, permitiendo entonces que socialmente se establezca la relación de música tropical con rumba y prostitución.⁴⁵

Siguiendo esta línea, es esencial develar la figura de la mujer tomando como punto de partida establecer cómo los parámetros de la belleza de la mujer «va contra la misma naturaleza de los cuerpos, promoviendo la búsqueda inalcanzable y artificial de los mismos». De esta forma, se busca comprender los mecanismos que han promovido un imaginario en torno a las diferencias y categorías de los géneros en el ámbito occidental. En este sentido, la mujer viene sometida a toda la carga simbólica que se le ha asignado desde la visión androcéntrica. En palabras de González Calderón «hay una mirada masculina de trasfondo que controla las fantasías en la narración, estructurando la identificación de la mirada del espectador».⁴⁶ Por lo antes expuesto, se coincide con la autora en que «resulta necesario establecer los elementos que están presentes en la representación de las mujeres, para mostrar las ausencias que requieren ser visibles y definidas como línea de investigación que profundiza en su complejidad».⁴⁷

44 Pacheco, «El salón de baile...», 34.

45 Santillán Esqueda. «Mujeres, 'non sanctas'...», 71.

46 González Calderón, «El campo ausente de la representación...», 43.

47 Ibid., 82.

Expresa la misma autora que se debe construir la visión en torno a la mujer como sujeto desenvuelto en un contexto social y cultural que permita despojarse de la mirada de lo femenino vista desde la construcción del patriarcado; por lo tanto, es fundamental asumir una postura crítica frente a la representación del sujeto femenino en torno a las prácticas culturales y artísticas en las cuales se vio sometida. Es allí donde se hace incuestionable abordar bajo una postura crítica, los distintos medios de elaboración y construcción desde la sociedad de consumo y desde el aparataje de la industria cultural. De acuerdo a González Calderón, se deben exponer «los diferentes escenarios de producción y distribución, lo que activa una función de contexto dando muestra de la actividad contraccorriente en muchos de los casos».⁴⁸

Es evidente que en el mundo del espectáculo y del *show bussiness* se hace fundamental la construcción de estereotipos que se puedan ofrecer a un mercado determinado; de esta forma, la representación cultural en torno a lo femenino se ve elaborada a partir de la necesidad de satisfacer una demanda, sea ésta ficticia o no. Esto ha hecho que dentro del ámbito del sujeto femenino, la mujer no haya tenido la posibilidad de elaborarse como constructo propio e independiente de las necesidades que demanda la construcción del patriarcado. Es por ello que la invisibilización de lo femenino, más allá de estos estereotipos, ha incentivado la elaboración de todo un imaginario en torno a la mujer y la música tropical. Enfatiza esto último Calderón González cuando expresa que «es importante notar que en muchos contextos son las propias mujeres quienes reproducen la estructura patriarcal quizás por no tener otro referente».⁴⁹

Si bien la imagen de la mujer se ha construido desde el patriarcado, esta construcción se ha reforzado en el imaginario a través de los distintos medios masivos de entretenimiento. Se establece en el ámbito discursivo tanto cinematográfico como musical la erotización del cuerpo de la mujer y la vinculación que la relaciona con el hombre, quien posee «dominio visible a través de la fragmentación del cuerpo», en donde el aspecto físico es diseñado para consumo y deleite del sujeto masculino.⁵⁰

Esta cosificación está enmarcada con base en los modelos de belleza que han funcionado dentro del mercado cultural y la industria del entretenimiento. Es así como se puede apreciar que en ciertos contextos el fenotipo de la rubia predomina en realidades donde los cabellos de color negro son más acentuados; e incluso se ha promovido en ciertos ámbitos la figura de la mujer sensual que al mismo tiempo debe ser virtuosa y de correcto vivir. Estos constructos son generados desde una visión masculina en donde no hay espacio para la representación propia y autónoma de la mujer, el cuerpo femenino es erotizado y convertido en mercancía-

48 Ibid., 87.

49 Ibid.

50 Ibid., 92.

fetiche desde los procesos de producción de la industria cultural, invisibilizando la independencia en cuerpo y pensamiento de la mujer en sí; en palabras de González Calderón, «la representación del deseo y placer femenino son misterio para el ámbito de la representación, pues la mirada falocéntrica ha configurado las políticas de la representación sexual».⁵¹

Los dispositivos culturales ayudan de este modo a reforzar los estereotipos, sosteniendo a lo largo del tiempo una visión de la mujer como objeto, como cosificación que permite ser sometida a las más diversas categorías en cuanto a lo que se debe ser y hacer, representar y sentir. La mujer se convierte en un objeto dispuesto y diseñado para sufrir las modificaciones cosméticas pertinentes en el afán de perpetuarse como un objeto con certificado de utilidad frente a las necesidades del mercado dispuesto por el *Star System*. Al respecto, establece González Calderón que:

La representación general de los medios, ha demostrado una mirada unívoca de las mujeres, le ha impuesto una definición heterosexual, le ha otorgado una raza blanca, no le ha permitido envejecer y en gran medida le ha dado una condición social. Esta codificación cierra el espectro complejo del colectivo de mujeres que implica diversidad, variedad y subjetividad.⁵²

Sin embargo, no todo era manipulación y explotación frente a la industria cultural o la visión patriarcal de la figura de la mujer prostituta, fichera o cabaretera. Narra Santillán Esqueda el hecho de que en diversos casos judiciales en el DF de los años cuarenta y cincuenta, muchas mujeres usaban su cuerpo para obtener beneficios personales que iban más allá de la mera transacción comercial. En algunos casos, por ejemplo, las mujeres accedían a tener relaciones con sus carceleros con la intención de obtener su libertad, es decir, el comportamiento y la conducta sexual obedecía en primera instancia a una oportunidad de resolver una determinada situación económica, social o judicial; en palabras de la autora:

Este caso además de evidenciar la corrupción existente hasta en lo más bajo de la jerarquía policial y judicial, nos muestra que las adolescentes optaron por el uso de su cuerpo y el ejercicio de su sexualidad obteniendo con ello un beneficio pecuniario. Lo cual confirmaría lo ya señalado por Katherine Bliss, que las prostitutas no se dedicaban al comercio sexual necesariamente por ser víctimas de la miseria, de seductores que las deshonoraban o de explotadores, sino que también llegaban a encontrar en dicha actividad una opción de vida.⁵³

51 Ibid., 96.

52 Ibid. 95.

53 Santillán Esqueda. «Mujeres, 'non sanctas'...», 74.

Política y cine, rumba y chachachá, cholos y rumberas

Cabarets, salones de baile o salones de diversión proliferaron de forma desmesurada en el México de esos años. Confluyendo con las restricciones y juicios morales del gobierno de Lázaro Cárdenas, aunado a la difusión de la música tropical, estos sitios, al asimilarse dentro del imaginario cinematográfico, se convirtieron también en la posibilidad de que la mujer rumbera saltara a la fama y al estrellato cinematográfico. La coincidencia territorial, artística y social creó un cóctel explosivo y de fácil consumo comercial en su momento. Era el cabaret la oportunidad de redimirse del pecado, de ascender socialmente. El espacio cinematográfico y el espacio del salón de baile representaban «el glamour, el lujo, la modernidad, pero sobre todo la oportunidad de encontrar en estos espacios una posibilidad de éxito y ascenso social».⁵⁴

Es denominado «época de oro del cine mexicano»⁵⁵ al periodo aproximado de producción cinematográfica desarrollado en México desde finales de los años treinta hasta principios de los años cincuenta del siglo XX. Este fenómeno se da principalmente porque confluyen una serie de hechos internacionales como la Primera y Segunda Guerra Mundial haciendo que muchos filmes europeos no llegaran a México, promoviendo de esta manera el desarrollo de la producción cinematográfica nacional. De esta forma y aprovechando la cercanía territorial con Hollywood, se inicia una profesionalización de técnicos, actores, productores y directores que elaborarían una producción filmica tan solo comparable a la Argentina. Al respecto expresa González Calderón que «entre 1941 y 1950, México alcanzó las 755 producciones mexicanas, mientras Argentina registró 448 producciones».⁵⁶

No solamente se aprendieron las distintas técnicas del lenguaje cinematográfico, sino que además, la mercadotecnia del *Star System* estaría presente en la configuración del cine de cabaret o cine de rumberas. En este sentido expresa Bracho (1985:416):

El cine de cabareteras, que crea todo un Star System de curváceas rumberas, tiene su apogeo en los 50, y la prostituta del cine mexicano florece rodeada de un glamour siempre incongruente con su medio social. La historia,

54 *Ibíd.*, 77.

55 No hay un criterio establecido para delimitar este periodo, a pesar de que todos coinciden en que es la época de mayor producción cinematográfica de México. Wolfenzon sostiene que va desde 1930 hasta 1950. Monsiváis lo establece entre 1935 y 1955. Es importante destacar que todos coinciden en mediados del siglo XX como el fin de esta «era dorada» del cine mexicano. Por su parte, Pacheco (2013:35) parece la más objetiva al señalar el inicio de esta era en 1934, cuando jurídicamente se funda la «Asociación de Productores de Películas Mexicanas (APPM)», en junio de 1934 y la Asociación de Productores Cinematografistas de México (APCM), en febrero de 1936.» Michel (1965:49) aporta además que para 1945 se funda el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica de la República de México (STPC). Cfr. Carolyn Wolfenzon, «Batallas en el desierto: la inversión del melodrama cinematográfico como estrategia crítica sobre la Revolución Mexicana». *Confluencia*. (Vol. 27, N°2, 2012:46—60); Carlos Monsiváis, *Aires de familia: cultura y sociedad en América Latina*. (Barcelona: Anagrama, 2006); Pacheco, «El salón de baile...», 35.

56 González Calderón, «El campo ausente de la representación...», 43.

contada ahora con música y baile sigue siendo la misma durante muchos años más.⁵⁷

El *Star System* garantizaba que los estereotipos que consumiera el público mantuvieran los estándares mínimos que satisficieran sus necesidades, independiente de la calidad de los mismos. Es así como a través de la mirada patriarcal se refuerza la figura femenina desde la abnegación o desde la mujer que no vale nada porque es prostituta o cabaretera. El cine mexicano se apodera del modelo de elaboración de sus estrellas y las ‘mexicaniza’ o ‘latinoamericaniza’, y de esta forma, «ante una entrega absoluta del público en esa época, el cine establece las normas de la conducta colectiva, la moda, los gestos, los ademanes».⁵⁸ Asimismo, se debe acotar que todos «los medios transmiten un conjunto de valores que corresponden a los intereses de un sistema de poder».⁵⁹ En este sentido, vale destacar el incentivo a la proyección de filmes nacionales en México durante el gobierno del presidente Lázaro Cárdenas (1934-1940), quien decreta la obligatoriedad de exhibir películas nacionales en las distintas salas de cine. Confluye esta situación con la llegada de actores y cineastas españoles exiliados de la Guerra Civil Española, quienes se suman a la industria cinematográfica, aportando conocimiento, técnicas y estilos.⁶⁰

El incentivo económico y político impulsado por Lázaro Cárdenas se verá reflejado en cómo la mujer es elemento esencial en la construcción de un modelo de nación. La mujer deberá ser reivindicada integrándose en la lucha social y con derecho a un discurso político elaborado a partir de la realidad social que le toca vivir. Expresa Pacheco que la femineidad de la mujer es «elemento fundamental de su constitución como mujer completa»,⁶¹ es por ello que en la elaboración del constructo de la mujer en el cine mexicano se ejemplifica de manera acentuada las dotes de la buena mujer, la mujer virtuosa versus la lujuria descarnada de la mala mujer.

Estas circunstancias se circunscriben dentro de un plan político nacional que venía siendo incentivado desde el gobierno de Cárdenas, en donde el control de la natalidad y la regulación de las prácticas sexuales al margen de las condiciones tradicionales fueron parte de una política de estado que buscó, entre otras cosas, mejorar la calidad de vida a nivel de salud social y moral en la población.⁶² De acuerdo a Wolfenzon:

En los melodramas de cabaret, los prostíbulos son espacios elegantes ubicados en barrios periféricos y distantes de buenas familias, y a los que los hombres, en apariencia, sólo llegan para divertirse y escuchar música en vivo.⁶³

57 Diana Bracho. «El cine mexicano: ¿y en el papel de la mujer...Quién?», *Mexican Studies*, (Vol. 1, N°2, Summer, 1985:413—423).

58 González Calderón, «El campo ausente de la representación...», 61.

59 Mattelart, *La mujer y las industrias culturales*, 24.

60 González Calderón, «El campo ausente de la representación...», 54.

61 Pacheco, «El salón de baile...», 38.

62 Santillán Esqueda. «Mujeres, ‘non sanctas’...», 67.

63 Wolfenzon, «Batallas en el desierto...», 36.

Esta última cita es esencial en la representación que se hizo de la mujer en la música tropical del periodo en estudio. El danzón como género musical llegado entre 1920 y 1930 a México, se asimilaría rápidamente al repertorio de salón junto con la presencia de la mujer rumbera y su cuerpo de baile. Casos icónicos fueron los establecimientos nocturnos que existieron en Yucatán y el DF, en donde además los espacios de baile también estaban estructurados socialmente en función al poder adquisitivo del cliente.⁶⁴ Simultáneamente con la aparición del cine como dispositivo cultural y de entretenimiento masivo, la ciudad de México se había convertido en un poderoso emporio de salones de baile y cabarets que competía a nivel publicitario y de calidad de espectáculos con La Habana. Esto permitirá que se establezca una relación de intercambio de artistas entre ambas ciudades, siendo permanente la presencia de orquestas y bailarines cubanos en la tierra azteca. Este conjunto de personas se convertiría en parte cotidiana de la fauna nocturna de la ciudad de México, trayendo compositores, directores y cantantes como Dámaso Pérez Prado, Benny Moré y bailarines de la talla de Kiko Mendive, María Antonieta Pons y Ninón Sevilla. Los centros nocturnos no solo se convierten en centro de sociabilización, sino que al mismo tiempo, son la fuente en donde los productores sacarán los más variados temas musicales que emplearán en sus películas y de allí saldrán las mujeres que explotarán como la imagen de la rumbera con todos los estereotipos que ello acarrea.

El cabaret: mundo de ensueño y redención

La representación cinematográfica en donde se desenvolverá la música tropical durante la era dorada del cine mexicano será el cabaret, un espacio de sociabilización en donde la mujer está configurada a representar el objeto de deseo de la visión del patriarcado. El espacio del cabaret constituye entonces el lugar ideal para narrar, a través del discurso cinematográfico, los desaires de la mujer inocente que contra su voluntad cae en el mundo de la prostitución y que, dependiendo del guionista y del director de turno, se convierte en una mala mujer con sed de venganza debido a lo que la urbe la ha convertido o todo lo contrario, el espacio de redención y purificación. El mundo urbano involucra de suyo los ámbitos públicos y privados, pero sobre todo, aquellos submundos en donde se sociabiliza bajo otros códigos y al margen de la ley ordinaria. La mujer es bella, enérgica y sensual; en palabras de Wolfenzon «la prostituta fílmica es atractiva, desafiante y voluptuosa».⁶⁵

El exotismo del salón de baile gana adeptos como género cinematográfico al convertirse en la rumbera o la cabaretera no sólo en un objeto-fetiche, sino que también el espacio es un local en donde convergen inmigrantes, exiliados o no, viajeros, traficantes, drogadictos e incluso estudiantes universitarios que sólo buscan divertirse. Este mundillo intercultural promueve una imagen

64 Estos espacios eran denominados 'mantequilla', para la clase más pudiente; 'mantea', sectores de clase media y 'sebo', para quienes poseían menos recursos. En Pacheco, «El salón de baile...», 38.

65 Wolfenzon, «Batallas en el desierto...», 46.

en donde la mujer es sacralizada en tanto objeto y simultáneamente desechada en tanto consumo. No en vano es el centro predilecto para la exposición de los bailes tropicales y toda la música de fuerte acento afrocaribeño. Esto último se perpetúa gracias a que bailes como la rumba y el mambo permiten a la mujer hacer gala de sus dotes como bailarina y exhibir su sensualidad.⁶⁶ Esta imagen de «la prostituta fílmica» está finamente custodiada dentro del entramado cultural establecido en la visión del patriarcado y que al mismo tiempo será vehículo y elemento de combustión de la industria cultural cinematográfica de la época. Al respecto expresa Bracho:

¿Qué sucede con la prostituta, ese personaje que con sus pecados sostiene al cine meramente comercial? La iniciativa privada asume totalmente su papel de mercader del cine, y crea un subgénero, al que se le llama «de Ficheras», por ser éste el título de la segunda de estas películas. En un país como México, donde la represión sexual, el puritanismo religioso y la auto-censura (amén de la censura debidamente ejercida por otros) son prácticamente comunes, el tema de la degradación femenina a través del sexo es el tema más redituable.⁶⁷

Se debe asentar que para mediados de los años cuarenta y cincuenta, en la imagen del cinematógrafo, el burdel y el cabaret no necesariamente convergen en el mismo sitio; sin embargo, hay espacio para la sociabilización de la prostitución en la periferia de la ciudad. Con base a esta extensión aparece la figura de la «fichera», que no es más que aquella mujer que incentiva a los clientes a beber y por cada trago 'brindado' por sus clientes recibe una ficha que podrá canjear al final de la jornada por dinero.⁶⁸ Enfatiza Bracho que precisamente a partir de ese momento la calidad artística tiende a ser lo de menos para imponerse en lo sucesivo una vasta producción cinematográfica que es consumida como cine nacional. Sin embargo, la autora también expresa que en la representación fílmica de la prostituta hallamos «mujeres del pueblo, común y corrientes, que ejercen su 'profesión' como si fuera cualquiera otra una vez que han sucumbido al sistema corrupto que las rodea».⁶⁹

El cabaret no es sólo el espacio en donde convergen individuos de distintos estratos sociales, sino que desde el espectáculo de la revista musical, es el espacio ideal para expandir y proyectar el repertorio popular. La revista musical como género buscará convivir con la radio, pero esta última, con mayor capacidad de difusión, se alimentará del repertorio que se cocina en Broadway y en los vodeviles. Las revistas musicales fueron, durante muchos años, el caldo de cultivo de compositores, productores y arreglistas. En la revista musical a veces se realizaba con algún tema como eje central, por ejemplo: música tro-

66 Pacheco, «El salón de baile...», 37.

67 Bracho, «El cine mexicano: ¿y en el papel de la mujer...Quién?», 417.

68 Ibid., 32.

69 Bracho, «El cine mexicano: ¿y en el papel de la mujer...Quién?», 419.

pical o simplemente se iban encadenando los números uno detrás del otro. La popularidad de la revista musical que alcanzó notable éxito entre los estratos bajos y medios, funcionó a finales del siglo XIX y principios del XX, como en su momento la ópera y la zarzuela: era un medio masivo de entretenimiento que gozaba de mucha popularidad.

El ambiente de las revistas musicales tiende a evocarse con el París del siglo XIX. No en vano artistas como Toulouse-Lautrec y Degas realizaron dibujos y retratos de artistas de la época. La revista musical, al igual como sucederá con la radio y la televisión, estará constituida por números musicales de distinta índole y, sobre todo, calidad. Entre finales del siglo XIX y principios del XX, América se vio invadida por distintas compañías que ofrecían veladas de revista musical italianas, francesas, portuguesas y españolas, que recorrían el continente durante años presentándose en los rincones más apartados como en las grandes ciudades. En algunos casos, los números eran adaptados para representar algún sentir político local o sobre algún hecho social relevante en la comunidad a la que llegaba la compañía. Las compañías de vodevil y las representaciones dadas de las revistas musicales, sus gestores, artistas, su recepción y espacio de difusión, constituyen un tema de estudio que aún espera su desarrollo.

Sostiene Wolfenzon que la producción cinematográfica de esta época tenía una finalidad política de formación y educación con la intención de mostrar las consecuencias de la práctica de la prostitución, pero aunado al fin moralizante, en las distintas salas de proyección se estaba fomentado la idea de identidad, de lo «mexicano» dentro del imaginario de la nación después de la Revolución Mexicana. Además, el cine se convirtió en un espacio en donde confluían las distintas clases sociales, que, aunque no se establecieran lazos directos de comunicación, permitía brindar la idea de ser un espacio en donde confluyen los ciudadanos como generadores de una nación.⁷⁰

No solamente queda establecido en autores como Monsiváis y Wolfenzon la importancia del cine como elemento integrador social y político del México de mediados del siglo XX, sino que busca influir directamente en el espectador. Esto último no puede entenderse sin comprender que la edad dorada del cine mexicano promueve además, dentro del género cinematográfico del cine rumbero o cine de cabaret, que se debe cuidar y proteger la estructura familiar tradicional y que es fundamental en la estructura social de la nación señalar y cuestionar la imagen de la prostituta, pues es ella, a fin de cuentas, la culpable de rupturas, pérdidas y enfermedades que socaban al país.⁷¹ En palabras de Pacheco, la figura de la mujer funge como «la representación del cuerpo femenino como depositario de un conflictivo discurso nacional».⁷² Establece esta misma autora que «el cine influye en el espectador al establecer determinadas postu-

⁷⁰ Wolfenzon, «Batallas en el desierto...», 47.

⁷¹ *Ibid.*, 56.

⁷² Pacheco, «El salón de baile...», 35.

ras ante lo moral y lo religioso».⁷³ Partiendo de lo anterior se puede entender la constante presencia de iconografía religiosa como rosarios, crucifijos o la Virgen de Guadalupe en la habitación de la prostituta o la cabaretera bien graficada en las películas de esta época. Gradualmente, en la producción filmica el burdel se irá separando del ambiente de cabaret y del salón de baile para funcionar como un hotel al frente de estas instalaciones, liberando cinematográficamente de la carga simbólica que significaba que todos estos espacios convivieran en uno solo. Es importante destacar que la figura de la protagonista mujer que trabaja en estos sitios tiende a estar en algunos casos sumergida en un proceso de purga espiritual, en el cual el maltrato, la marginalización y por ende, la violencia de género, es parte de este proceso. En muchos casos la mujer es víctima de sus circunstancias en donde siempre el peor pecado fue haber nacido mujer. En otros, la miseria, los males del cuerpo y la muerte son parte de este proceso de purga y depuración que coadyuva a liberar el pecado.⁷⁴

Con base en lo anterior, el espacio del cabaret y el salón del baile constituyen el sitio ideal en donde la confluencia de personas de distinto origen y clase social tienen en común que convergen fuera del orden social establecido. Es precisamente por situarse en un territorio al margen de todo lo establecido como 'legal', que la prostituta se visibiliza, es protagonista de su propio territorio en donde depende del chulo o la matrona para sobrevivir a las condiciones que impone el medio. Paradójicamente, la concepción de la prostituta como personaje protagónico en un territorio determinado es simultáneamente invisibilizada por el otro al no existir, en el México de aquel entonces, políticas para la protección y garantizar la vida de la prostituta. Se convierte en elemento filmico en donde, así como puede ser filmada en distintos ángulos, también puede apreciarse distintas miradas elaboradas desde el constructo del patriarcado. En el aspecto filmico aclara Pacheco que:

El salón de baile en la Época de Oro del cine mexicano como un espacio en donde se da un discurso contestatario tanto al proyecto hegemónico que busca la integración de todos los sectores del país a un México moderno, como al discurso católico encaminado a la regulación de la conducta moral de la población.⁷⁵

Es indudable, que se convierte el cabaret y las cabareteras en figuras estereotipadas en donde la mujer está sometida a «una doble moral al margen de la legalidad y de la religiosidad».⁷⁶ Pero el cine de cabaret llega a establecerse como un vehículo de expresión filmica en donde el baile, la música y el melodrama se mezclan creando una fórmula dentro del cine comercial que estuvo vigente por casi veinte años, y es que el modelo filmico de la rumbera y

73 Ibid., 33.

74 Ibid., 36.

75 Ibid., 31.

76 Ibid.

el cabaret coinciden con los cambios sociales y políticos que se estaban produciendo en la sociedad de aquel entonces. Este proceso de transformación se ve reflejado en el seno de la industria fílmica de la época, que a la vez era reflejo de lo que pasaba en la capital: el abandono sistemático de personas del entorno rural a la ciudad en búsqueda de mejores condiciones de vida, produciendo un flujo migratorio a la ciudad que trajo de suyo un crecimiento demográfico incontrolable con todos los aspectos de calamidad social que esto atrae: drogas, prostitución, inseguridad, mafia y pobreza.⁷⁷ La producción cinematográfica desarrollada en México durante la mitad del siglo XX ha sido fundamental en la consolidación de los estereotipos del sujeto mujer que se han fabricado desde la imagen del patriarcado. Gracias a la difusión del soporte cinematográfico dentro de la industria del entretenimiento, la figura de la mujer se afianzaría dentro del imaginario colectivo como mujer-rumbera, mujer-sensual, mujer-pecadora.

En este sentido expresa González Calderón que: «El género masculino aprendió que el ser hombre significa en términos de discurso patriarcal —poder, valentía, dominación de la mujer— y el género femenino descubrió que el camino de la abnegación, el amor condicional y el sufrimiento eran el sinónimo de la mujer».⁷⁸ Con el punto anterior, también coincide la siguiente cita de Bracho: «Una sociedad como la nuestra, llena de valores machistas y sexistas, no puede producir un cine que empatice con la mujer. Y, cuando trata de crear personajes femeninos fuertes, se remite a las características del macho para lograrlo».⁷⁹

Esa caracterización de la «machorra» produjo el arquetipo de Doña Bárbara ampliamente explotado en el cine mexicano por la actriz María Félix, que además de ofrecer los atributos de fuerza y tenacidad característicos del «macho», se convierte también en una mujer capaz de acabar con los hombres por su extraordinaria sensualidad y belleza. Es interesante destacar que cuando se trata de la mujer no existen niveles intermedios en cuanto a su conducta, la mujer es víctima o victimaria, santa o villana, virtuosa o pecadora; de acuerdo a Calderón González: «en el cine mexicano clásico es frecuente la concepción de mujer—objeto que se usa y desecha como motor del melodrama».⁸⁰

La conjunción de elementos sociales y políticos irá condicionando el discurso cinematográfico, y junto con esto, la aparición de la rumbera, como bailarina y cantante exótica de ritmos de tierras cálidas se verá sumergida en el mundo de las noches de cabaret. Si bien el tema de las prostitutas permanece a lo largo del cine mexicano, la relación prostituta-rumbera será adaptada a los diversos estereotipos como víctima-rumbera o victimaria-rumbera. En la rumbera no coincide necesariamente la figura de la prostitución en el sentido estricto del término: ella es un objeto-mercancía y fetiche de la fantasía

⁷⁷ *Ibid.*, 32.

⁷⁸ González Calderón, «El campo ausente de la representación...», 57.

⁷⁹ Bracho, «El cine mexicano: ¿y en el papel de la mujer...Quién?», 421.

⁸⁰ González Calderón, «El campo ausente de la representación...», 161.

de muchos hombres, vende su cuerpo en tanto es el centro de atención durante el acto de baile. Esta versatilidad moral de la rumbera permitió que junto a músicos y compositores de música tropical se asimilara de forma expedita en el gusto del público, el cual no sólo estaba expuesto a la música a través de la proyección cinematográfica sino también en la radio y posteriormente en la presencia mayor de las producciones discográficas para consumo privado.

El estereotipo de la mujer tropical, rumbera, prostituta, villana o ingenua se anquilosó en el imaginario colectivo de una época. No hubo oportunidad de modificar esta imagen, además de la óptica establecida del patriarcado, porque la edad de oro del cine mexicano tuvo un ocaso rápido y casi fulminante a raíz del colapso de la industria filmica en donde las producciones dejaron de ser interesantes para el consumo interno y externo. A ello se suma lo que en palabras de Michel se llama la «fossilización del cine mexicano» debido a que no hubo un cambio sustancial en los directores de cine y guionistas, repitiendo de múltiples maneras los mismos argumentos y los mismos melodramas.⁸¹

Igualmente, Michel explica que los clichés y estereotipos de los melodramas del cine mexicano se convirtieron en modelos ridículos y patéticos al momento de reflejar la realidad social, siendo desplazado por la producción de cine comercial e independiente de Hollywood y Europa. En otras palabras, se proponía un cine serio que al momento de retratar los fenotipos sociales, lejos de aportar a nivel dramático o psicosocial, ridiculizaba los estereotipos ya conocidos, bien sea que fuese adrede como indirectamente. Al presentarse el espacio del salón de baile del cabaret como el sitio ideal para el encuentro de las distintas clases sociales, confluye también la presencia de los regentes de la ley que de manera tímida o abierta también frecuentan este ambiente como parte de una rutina de recreación. Si bien establece un espacio de comunión y conjunción con las distintas clases sociales, permite la presencia de la diversa fauna urbana de minorías sexuales o personas cuyo ámbito cotidiano es permanecer fuera de la ley.⁸²

Esta construcción de la ciudad como receptora de migrantes de la zona rural marca un punto de inflexión en los melodramas, pues es el contacto con la urbe lo que contamina y corrompe a la jovencita de campo que llega con anhelos de una vida mejor o con deseos de purgar —a juicio de la normativa social— su abominable pasado. Destaca Pacheco que la mujer se enfrenta entonces a un dilema doble frente a su ostracismo: en primer lugar es marginada por aquellos que son de donde ella viene por haberles abandonado, y en segundo lugar, es marginada también por aquellos que la reciben, porque no pertenece allí. Sin embargo, es en el cabaret o en el prostíbulo en donde encuentra refugio y una «mano amiga» que le da de comer. Cobijo y alimento son dos necesidades básicas del ser humano que la sociedad le niega a la mujer-prostituta o a la mujer-rumbera y que solo encuentra justo en el

81. Manuel Michel, «Mexican Cinema: A Panoramic View», *Film Quarterly* (Vol.18, N°4. 1965:46—55).

82. Pacheco, «El salón de baile...», 40—41.

recinto en donde es explotada.⁸³ Afirma Santillán Esqueda que muchas de estas mujeres, siendo en su mayoría analfabetas, al salir del entorno familiar primigenio de la provincia vivían en condiciones deplorables al llegar a la capital, pues no había leyes de protección que les permitiera subsistir y asimilarse en la gran ciudad. Aunado a lo anterior, era en los ambientes bajos y decadentes donde podían conseguir un elemento mínimo de seguridad a pesar de toda la marginalización de la que eran objeto.⁸⁴

Esto trae como consecuencia que la figura de la rumbera como cantante y bailarina exótica sea considerada como sinónimo de todos los anti-valores posibles a los cuales se enfrenta la sociedad, convirtiendo el cliché de la joven pobre de origen rural que al llegar a la ciudad no tiene alternativa a la perversión. A pesar de que en diversos filmes es posible ver la violencia de género, se aprecia también la ausencia o ineficacia de las instituciones para proteger a las víctimas. Esto es fiel reflejo de la situación de muchas ciudades latinoamericanas de entonces en donde existe una desorganización en la urbe y en sus instituciones y en donde el debate de lo moral y conservador frente al desenfreno prelan por encima de una real organización de la polis.

Confluyen entonces en el México de los años cuarenta y cincuenta cuatro elementos necesarios para comprender la explosión del fenotipo de la mujer tropical exótica, exuberante y sensual. Primero, la consolidación de la industria cinematográfica como medio masivo de entretenimiento que es accesible a todas las capas sociales. Segundo, el asentamiento de la industria discográfica y la radiodifusión como medio de difusión de la música popular urbana, permitiendo de esta forma la distribución pública y privada de los ritmos tropicales. Tercero, la ley sobre la práctica y ejercicio de la prostitución en México DF para los años cuarenta y cincuenta hace que esta práctica sea asimilada de manera clandestina en cabarets y clubes nocturnos de la ciudad donde el repertorio de rumba, mambo y chachachá eran fundamentales en la práctica del baile. Cuarto, al convertirse la ciudad de México en una urbe con una vida nocturna amplia, variada y cosmopolita, se estableció un puente entre la capital azteca y La Habana que permitió la presencia de reconocidas orquestas, bailarines, cantantes y compositores cubanos ofreciendo una presencia permanente en las salas de concierto, salones de baile, noches de cabaret respaldado a la presencia radiofónica.

Deconstrucción de la mujer-mercancía

La imagen de la mujer en la música tropical y su valoración desde la consolidación de un imaginario latinoamericano lo haremos a través de la figura de siete exponentes que marcaron pauta: Carmen Castillo, Rita Montaner, Toña La Negra, María Antonieta Pons, Ninón Sevilla, Yma Sumac y Abbe Lane. La selección de estos intérpretes obedece, en primera instancia, al hecho

⁸³ Ibid., 42—43.

⁸⁴ Santillán Esqueda. «Mujeres, 'non sanctas'...», 78.

de haber desarrollado su carrera con notable éxito dentro de la industria musical y cultural de los Estados Unidos durante el periodo en estudio. En segundo lugar, estas cantantes eran acompañadas por grandes bandas, lo cual trajo de suyo el aporte de un repertorio de carácter tropical que puede considerarse estilísticamente como único, marcando una época. Como tercer componente y acorde con la musicología feminista, el presente trabajo de investigación busca visibilizar el aporte de estas mujeres desde la calidad musical, librándolas de los prejuicios en torno a la imagen sensual de la cual se valieron los productores de la época para comercializar su producto.

Se encontrará esta imagen reforzada a partir de las distintas necesidades de elaboración que surge en la industria discográfica y cinematográfica, en donde es esencial desmontar los abigarrados estereotipos que ha impuesto la visión del patriarcado. Tomando la imagen de la 'cámara cinematográfica' como metáfora de lo que representa la industria cultural en torno a la concepción del sujeto femenino y su elaboración en torno a todo un constructo elaborado desde el patriarcado, se coincide entonces con González Calderón cuando afirma que «si la cámara cinematográfica hace el juego de la mirada masculina, es la responsable del constructo ficcional—mujer, así como de las ausencias que sobre el discurso de la complejidad del sujeto se ha establecido». ⁸⁵

Carmen Castillo

Carmen Castillo⁸⁶ es considerada como pieza fundamental en el desarrollo y difusión de la música tropical en los Estados Unidos a través de su participación en las producciones discográficas de Xavier Cugat. Cantante de ópera y poseedora de un lirismo muy personal, Carmen Castillo también pasará a la historia del cine como la voz verdadera de Dolores del Río⁸⁷ cuando actuaba en el cine.

De todas las voces con las cuales trabajó Xavier Cugat su extenso repertorio de música tropical, es la de Carmen Castillo la más lírica y expresiva de todas. Destaca su ligero rubato y su particular color. En las primeras producciones de Cugat, concentrado en el repertorio del tango, destaca esta soprano en temas como *Caminito* de Gabino Coria Peñaloza y Juan de Dios Filiberto⁸⁸, y *Silencio* de Rafael Hernández⁸⁹, temas que grabó con Cugat y su orquesta en

⁸⁵ González Calderón, «El campo ausente de la representación...», 89.

⁸⁶ Nacida en México, Carmen Castillo (1929—1944) tuvo una importante carrera en el mercado discográfico de la época.

⁸⁷ María de los Dolores Asúnsolo y López Negrete (1904—1983), actriz mexicana de trayectoria y que participó distintas películas en Hollywood entre los años cuarenta y cincuenta.

⁸⁸ Gabino Coria Peñaloza (1881—1975) y Juan de Dios Filiberto (1885—1964) son poeta y compositor, respectivamente, cuyos temas de tango serían grabados por Carlos Gardel (1890—1935).

⁸⁹ Rafael Hernández Marín, mejor conocido como El Jibarito (1892—1965), compositor puertorriqueño autor de temas como *El cumbanchero* y *Lamento borincano*.

1933. Es significativa su interpretación del tema *Amor amor*⁹⁰, y de la canción de cuna *Duerme*. Participó en las producciones discográficas de Xavier Cugat y su Orquesta del Waldorf—Astoria en los años cuarenta. Como todas las intérpretes estudiadas en el presente artículo, Carmen Castillo aborda los distintos géneros tropicales, destacando también el tema dentro del género del bolero—rumba *Acércate más* de Osvaldo Farrés⁹¹, y *Amapola* de César Lacalle⁹².

A diferencia del fenómeno Yma Sumac y de Abbe Lane, la explotación comercial de Carmen Castillo se concentraría exclusivamente en su voz. Este fenómeno se debe quizás a que Castillo se ubica en pleno inicio del desarrollo de la industria cinematográfica, discográfica y del *Star System*. Asimismo, su participación en la oferta artística y cultural de la época se da desde un mecanismo donde permanece ‘invisible’ y sólo se hace presente con su voz, como lo es la radio.

Dentro de la música tropical la presencia de Castillo es un antecedente fundamental como pionera de los diversos géneros que abordará. A nivel de construcción mediática su presencia en la representación dada dentro de los dispositivos culturales de la época da la impresión de una ausencia dentro del discurso del patriarcado. Sin embargo, al igual que en el caso de Toña la Negra, se evidencia el despojo del cuerpo de la mujer como elemento exótico para concentrarse en un sustrato incorpóreo, tan solo como voz.

Rita Montaner

Si nos aproximamos a la figura de Rita Montaner⁹³ a través de *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, encontramos que esta intérprete no posee ni siquiera un breve apartado dentro de la historia universal de la música. Afortunadamente, y dado el carácter de la presente investigación, es posible acercarnos a la figura de esta cantante a través de algunos estudios realizados por autores como Boggs y Stone.

En Cuba, su país de origen, Rita Montaner realizó estudios académicos profesionales de piano y armonía. Montaner fue de las primeras cantantes en ser difundida por la radiodifusión en la Cuba de los años treinta y cuarenta. Tuvo una participación activa desde el teatro y pasó a los nuevos medios de comunicación y el entretenimiento como el cine y la televisión. Es reconocida por el aporte que diversos compositores hicieron al repertorio del acervo tropical al escribir canciones especialmente para ella, de los cuales destacan los nombres de Gonzalo Roig,⁹⁴ Moisés Simons⁹⁵ y Ernesto

90 Tema original del compositor mexicano Gabriel Ruiz Galindo (1908—1999), también se encuentra en otras versiones con el título de *Amor* o con el título de *Amor, amor, amor*.

91 Compositor de origen cubano, Osvaldo Farrés (1902—1985) destaca por la composición de conocidos boleros como *Toda una vida* y *Estás equivocada*.

92 De éste último no se ha encontrado otros datos.

93 Rita Aurelia Fulceda Montaner y Facenda (1900—1958).

94 Gonzalo Roig (1890—1970), reconocido compositor y director, destaca su zarzuela *Cecilia Valdés*.

95 Moisés Simons (1889—1945), compositor y arreglista, autor del tema *El manicero*.

Lecuona⁹⁶. Rita Montaner realizó giras de concierto por Europa y Estados Unidos estableciendo en poco tiempo una sólida carrera musical.

El repertorio que interpretó Rita Montaner tiene una particularidad: fueron las primeras interpretaciones de temas que Roig, Simons y Lecuona escribieron especialmente para ella. Además, dichos temas se han constituido en un repertorio estándar de todas las agrupaciones y solistas que surgieron después de los años cincuenta. Abordó, tal como era costumbre en la época, los géneros de la guaracha, la rumba y el guaguancó. Producto de su refinada educación musical, Montaner cubrió también el género de la zarzuela, realizando el estreno de obras cuyos papeles muchas veces estaban escritos especialmente para ella, tales como *La virgen morena* de Eliseo Grenet⁹⁷, *La niña Rita* y *María la O* de Ernesto Lecuona, y la *Cecilia Valdés* de Roig.

Su explotación como *vedette* de la canción tropical coincide con la tendencia de la época en la que, además de demostrar condiciones histriónicas, también poseía cualidades vocales particulares. En las diferentes apariciones fílmicas se muestran tomas de cuerpo entero; sin embargo, se debe destacar que pronto la cámara se concentra exclusivamente en su rostro. Montaner no envejeció dentro del mercado de la industria cultural de la época, por ello, es recordada por su voz en detrimento de una imagen como *sex symbol*. Un ejemplo de ello lo ofrece su participación en la película mexicana *Negro es mi color* (1951), de Tito Davison, donde protagoniza junto a Marga López⁹⁸ y Roberto Cañedo⁹⁹ una escena dramática. Montaner hace el papel de una cocinera mulata y en esta escena canta una desgarradora canción de cuna. Para ese momento, Montaner contaba con la edad de cincuenta y un años, y se puede apreciar una voz fresca y potente, su imagen de rumbera ha cedido paso ahora a su voz, manteniéndose en lo que le queda de carrera como cantante. Dentro de la teoría feminista, los atributos como mujer-fetice fueron cambiados hacia una figura asexualada en donde lo esencial será su voz.

Rita Montaner es considerada por Cristóbal Díaz Ayala¹⁰⁰ como la intérprete cubana que más producciones discográficas ha dejado, presentando un amplio catálogo en archivos tanto a nivel de bibliotecas y fondos documentales como a través de la búsqueda de fuentes sonoras en el ámbito digital a través de internet. A través de ello se puede constatar que una de las primeras grabaciones de Montaner fue realizada para el sello Columbia y con el tema de

96 Ernesto Lecuona (1895—1963), compositor y pianista, autor de destacadas obras como *La comparsa* y *Malagueña*.

97 Ernest Grenet (1893—1950), compositor de zarzuelas, revistas musicales y música para películas.

98 Serena Cristina López Ramos, mejor conocida como Marga López (1924—2005), actriz mexicana activa en la industria cinematográfica especialmente entre los años cuarenta y cincuenta.

99 Roberto Cañedo (1918—1998), uno de los más importantes actores del cine mexicano, al igual que Marga López, estuvo muy activo entre los años cuarenta y cincuenta participando en más de sesenta películas.

100 Cristóbal Díaz Ayala (1930) destacado historiador y coleccionista de la música en Cuba. Su colección fue donada a la Florida International University dando así espacio a la creación del archivo The Díaz Ayala Cuban and Latin American Popular Music Collection, el archivo de la música cubana más grande de los Estados Unidos.

El manisero. La misma es de 1928 y constituye la primera grabación e interpretación de este tema. A pesar de haber vivido en un periodo donde la radiodifusión y la industria discográfica estaban en pleno desarrollo, solo se ha podido obtener acceso al trabajo discográfico de Montaner en distintos trabajos recopilatorios realizados durante la era de la digitalización del sonido. Ejemplo de ello es el recopilatorio *Rita Montaner* (1992) producido en Cuba y el disco *La única* (1995) producido en España. Llama la atención el disco producido en Suiza en 1994 titulado *Rita de Cuba*. En dicha producción, que constituye un trabajo recopilatorio de las grabaciones de Montaner, aparecen temas como *El manisero*, *Allá en el batey* y *Siboney*.

Toña la Negra

Una de las más importantes representantes de la música tropical es Toña la Negra.¹⁰¹ El perfil profesional de Toña la Negra se desarrolla con los tiempos que se han descrito en el presente artículo. Inicia su carrera como cantante en diversos cabarets de Ciudad de México, en los cuales desde el inicio de su carrera interpretó temas de Agustín Lara. El auge de la radiodifusión es también un vehículo singular para presentar las dotes vocales de esta cantante, presentándose en diversos radios de la capital y convirtiéndose en muy poco tiempo en representante del bolero. Su participación en el cine rumbero es significativa, destacando su participación en películas como *Konga Roja* (1943) de Alejandro Garrido. En esta película actúa como Marta la Mulata y se puede evidenciar el contraste de la mujer—fetiché frente a la mujer-voz. Justo después de la escena en donde María Antonieta Pons aparece bailando y cantando de forma exuberante, sube a escena Toña la Negra a cantar el tema *Eternamente* de Alberto Domínguez. La exuberancia y sensualidad de Pons contrasta con la sobriedad y sencillez con la cual es presentada Toña la Negra, siendo su principal atributo la prestancia de sus cualidades vocales en detrimento de la exhibición del cuerpo. Toña la Negra apareció en otros filmes de rumberas como *Revancha* (1948) junto a Ninón Sevilla; *En carne viva* (1951) al lado de Rosa Carmina; *Humo en los ojos* (1946) con Meche Barba, todas bajo la dirección de Alberto Gout.

Toña la Negra representa un caso singular en la música tropical. Despojada de cualquier carga significativa en cuanto a lo sexual, lo exótico e incitador, lo cierto es que esta cantante vale por sí misma en tanto sus cualidades vocales, que la convirtieron en una intérprete significativa del bolero y las canciones románticas. En la representación cinematográfica, esta cantante en tanto actriz, ha desarrollado papeles dramáticos en donde lo indispensable ha sido brindar un espacio para que se muestre como cantante. La publicidad y el mercadeo que ha girado en torno a ella han sido en la explotación como intérprete y no como objeto de consumo masculino como mujer-fetiché. En este

¹⁰¹ María Antonia del Carmen Peregrino Álvarez (1912-1982).

sentido, el contenido sexual que se le desee dar a determinadas figuras como Toña La Negra y que son difundidas a través de los dispositivos culturales, están conformadas desde un imaginario sustentado y reforzado especialmente hacia donde se direcciona la mirada androcéntrica.¹⁰²

Dentro del relato cinematográfico, Toña la Negra representa a la amiga, la compañera de desgracias, la consejera y la mujer buena. Asimismo, vale la pena destacar que dentro del *Star System* las representaciones orientadas desde el patriarcado, son otros en el caso de Toña la Negra, como cantante, es despojada de la carga seductora de las rumberas del momento, su pelo, su cuerpo e incluso su carácter en escena no se ajustan al de las actrices exóticas del momento. Sin embargo, si se medita sobre el modelo de femineidad que se ha construido desde la mirada androcéntrica, Toña la Negra ha sobrevivido como legado vocal de los géneros de música del trópico; en otras palabras, el ordenamiento simbólico dentro de la categoría mujer da un vuelco en donde lo realmente importante es el sonido, estamos frente a este hecho en el caso de una artista que está desterritorializada del cuerpo y se acude a la excusa de la representación como madre, abuela o amiga junto con las bondades de la voz que posee. Toña la Negra no sale libre y airosa de la mirada androcéntrica, por el contrario, ella es víctima y resultado de lo que Calderón González señala como «una estética asexualada» o «feminidad virilizada», dependiendo del enfoque que desee el libretista:

La ‘mujer abnegada’, tiene una estética asexualada aunque no es ajena a la procreación. La relación con el sexo opuesto es de sumisión, su línea dentro de la narración, la ubica en la resignación y sufrimiento, donde son las lágrimas su mejor defensa y aceptación de la circunstancia. [...] La ‘feminidad virilizada’, la que ordena, exige y demanda, la que no se entrega hasta haber doblegado al hombre.¹⁰³

Se asiste a una nueva representación de lo femenino, cuya génesis parte desde una mirada estandarizada desde el constructo de la mujer por parte del patriarcado. Este aspecto es de destacar porque se muestra en el caso de las mujeres latinoamericanas abordadas en el presente estudio, que la explotación comercial dentro de la industria cultural puede definirse desde la necesidad del mercado o la orientación que se le pueda dar a esta. Toña La Negra se caracterizó por tener su vida personal completamente alejada del mundo del espectáculo; a pesar de ello, sus dos matrimonios fueron determinantes en su carrera artística profesional. El primero de ellos fue con Guillermo Cházaro Ahumada, quien la llevaría a México DF; y su segundo esposo, Víctor Ruiz Pasos, reconocido bajista de la música tropical. Igualmente, la presencia de Toña La Negra se hizo sentir en las producciones discográficas de la RCA Víctor que serían distribuidas en Estados Unidos y

¹⁰² González Calderón, «El campo ausente de la representación...», 32.

¹⁰³ *Ibid.*, 64.

América Latina.

María Antonieta Pons

María Antonieta Pons¹⁰⁴ comienza su carrera en la pantalla grande con la película *Siboney* (1938) de Juan Orol. En dicho film se encuentra la esencia de lo que será el género del cine rumbero, género en donde a lo largo de un melodrama se va presentando la figura de la mujer como cuerpo, materia sensual para el consumo del público; asimismo, sería a lo largo de este género que se fomentaría y daría a conocer a reconocidos artistas y agrupaciones en la interpretación de boleros, mambos y chachachá. Con su primer esposo, el director, productor y guionista Juan Orol, realizó a finales de los años cuarenta una gira por los Estados Unidos en donde sus principales centros de actuación serían en cabarets. Después de su divorcio con Orol, Pons contraería nupcias con el también director y actor Ramón Pereda, con quien realizó algunas películas significativas como *El ciclón del Caribe* (1950) y *La reina del mambo* (1951). Expresa Rosaldo que:

El trópico también ha venido a sumar su aportación a este nuevo arte (el cine). Las canciones y los bailes afrocubanos han hecho su aparición con frecuencia en estas extravagancias musicales que han popularizado a María Antonieta Pons en 'Ángel o demonio', 'Konga roja', y, últimamente, 'La reina del trópico'.¹⁰⁵

Y es que a lo largo de su carrera, María Antonieta Pons triunfaría como la iniciadora del género del cine rumbero. Su participación en distintas películas le permitirá exhibir sus cualidades como bailarina, cantante y actriz. En esta última faceta, se actúa desde una simple jovencita con deseos de ser una bailarina (*Siboney*), pasando por una mujer trabajadora que desea salir de su terrible situación marginal a través del baile (*Embrujo antillano*), hasta ser una mujer desalmada llena de ambiciones y avaricia (*La insaciable*). María Antonieta Pons hace gala de sus cualidades como bailarina y cantante desde el inicio del cine de rumberas. En la película *Konga Roja* de Alejandro Garrido baila y canta el tema *Soy cubana* de Mario Álvarez. No solo es el realce de lo cubano y de lo caribeño en sí lo que destaca de Pons.

A nivel vocal posee unas cualidades que si bien no son extraordinarias desde el punto de vista técnico en comparación a las anteriores cantantes, cubre el espectro vocal necesario para realizar una buena interpretación. En especial destaca su participación en la película *La gaviota* (1955) de Raúl de Anda, en donde interpreta con igual desenfado en forma de rumba el tema *La nana pancha* de Stella Deposse, como el bolero *Cien años* de Alberto Cervantes

¹⁰⁴ Nacida en Cuba en 1922 y fallecida en México en el año 2004, está considerada como la iniciadora del movimiento del cine rumbero durante la época del cine mexicano.

¹⁰⁵ Renato Rosaldo, «México y sus películas», *The Modern Language Journal* (Vol. 36, N° 2. 1952:84-86).

y Rubén Fuentes. En otras palabras, Pons destaca como una buena cantante, sin embargo, su caracterización como rumbera será la imagen que prevalecerá en el imaginario cultural como mujer del trópico. El arquetipo que se ha representado a través de la actuación María Antonieta Pons, demuestra la variedad de miradas a la que se ha sometido la figura de la mujer tropical desde el constructo androcéntrico. Siendo en un inicio un objeto pasivo que se condicionará a las necesidades de un hombre (*Siboney*), hasta la representación de la figura de mujer fatal, caso éste en donde la representación de la mujer simboliza «un reto a la masculinidad que contrapone la relación tradicional entre los sexos».¹⁰⁶

Es en este ámbito en el que se puede apreciar en un solo caso todas las posibles variantes en las cuales la mujer asume un rol modificable al gusto de las apetencias del hombre. Sin embargo, la sociedad no es «injusta» y es por ello que la mujer puede acudir al amor para borrar un pasado indecoroso. Es así como en *María Cristina* (1951) de Pereda, Pons representa a una humilde muchacha que viene de un pueblo del interior de México y decide probar suerte como bailarina para salir de la extrema situación de pobreza que ha vivido. Pero Pons corre con la suerte de conseguir en ese cabaret de mala muerte el amor que la salvaguardará y la llevará de nuevo por la senda del bien: «El amor que siente una mujer por el hombre será el motivo por el que se perdona todo, aún la infidelidad y también será la búsqueda final para las mujeres con oscuro pasado».¹⁰⁷

Además, la figura de la pobre niña pueblerina que se va a la ciudad monstruosa que la llevará a la decadencia fue una constante en la construcción del imaginario entre lo urbano y lo rural en la época. El cine, al ser capaz de proyectar una imagen y entablar un discurso hablado afianza lo bueno de vivir en el campo contra la pesadilla de la ciudad. Expresa en este punto Calderón González:

En el cine de la época de oro hay una idealización del mundo de provincia y exageración del entorno urbano como fuente de corrupción moral producto de la modernidad. Es por ello, que en los espacios rurales, será constante una estética «pueblerina»: belleza de facciones que a manera de escultura son esculpidas por el arte de grandes cinefotógrafos de la escuela Einseinsteniana, de donde es común el pelo trenzado y vestidos típicos, mujeres de inocencia latente ante los pocos estímulos de la modernidad, fieles, dóciles y atentas al servilismo dedicado a su hombre, a los hijos y a los padres. Tal imagen de lo femenino en el ámbito rural, es demostrativa de la historia a cuestas de la misma cultura mexicana en época de la conquista, donde el vasallaje era una manera de relación común, siendo un recurso folklórico e idealizador

¹⁰⁶ González Calderón, «El campo ausente de la representación...», 98.

¹⁰⁷ *Ibid.*, 99.

de la vida fuera de la ciudad.¹⁰⁸

Esta temática es constante a lo largo de las distintas producciones cinematográficas de este género dentro del cine de oro mexicano, extendiéndose por un lapso de veinte años; desde las primeras producciones como *Pervertida* (1946) y *Pecadora* (1947) de José Díaz Morales; *La reina del trópico* (1946) de Raúl de Anda, *Tania, la bella salvaje* (1948) de Juan Orol, hasta *Caña brava* (1966) de Ramón Pereda. Esta visión estereotipada convive al mismo tiempo con la mujer malvada y villana, nacida del pecado y por sí misma pecadora; no importa a quien represente, el mundo del cabaret y de la música tropical siempre está de telón de fondo.

Es evidente que los estereotipos que representó Pons en su momento eran vistos como parte de una extraordinaria capacidad de actuación al representar los más distintos roles frente a la cámara. Sin embargo, queda claro que estos estereotipos eran diseñados desde la industria cinematográfica y manejada a través de la dirección de un hombre con la carga que esto implica. Una visión en donde la masculinidad se ve reforzada en tanto la mujer repite los códigos y actitudes que se esperan de ella. La representación del rol social en el cual el sujeto femenino se ve expuesto, viene dado en las condiciones en que se enmarca la industria cultural de la época. A pesar de ello, se debe especificar que la categorización de la mujer-objeto, mujer-deseo, mujer-cuerpo, no surge con la industria cultural de la época; al contrario, era un constructo social ya delimitado y definido desde las bases del patriarcado. En otras palabras, la industria del entretenimiento y todos sus dispositivos sirven para reforzar la tipificación a la cual la mujer ya era anteriormente sometida.

Ninón Sevilla

Al igual que María Antonieta Pons, Ninón Sevilla¹⁰⁹ es una de las actrices, bailarinas y cantantes que conforman el imaginario del mundo nocturno de los cabarets y de las películas del cine de rumberas. Nacida en Cuba, comenzó su carrera como bailarina tropical en diversos locales nocturnos de la isla. Sin embargo, la consolidación de su carrera vendría a través de la producción cinematográfica desarrollada en México. En su participación a nivel cinematográfico, Sevilla realiza la mayor variedad de caracterizaciones en las cuales refuerza los estereotipos diseñados desde la visión del patriarcado. En *Pecadora* (1947) de José Díaz Morales, Sevilla refuerza la imagen de la mujer desalmada, la clásica figura de la villana del melodrama latinoamericano, la cual no posee sororidad alguna por su contraparte, y quien es capaz de todo por conservar su posición de preferencia por un hombre. Esta imagen será utilizada de nuevo en la película *Señora tentación* (1948) también de Díaz Morales, con la diferencia de que en este film lo esencial, más

¹⁰⁸ Ibid., 62.

¹⁰⁹ Nacida como Emelia Pérez Castellanos (1929—2015).

allá del melodrama mismo, son los números en donde Sevilla se luce como bailarina y cantante. La representación de la mujer-victima que después, en venganza se convierte en mujer-victimaria, es estelarizada por Sevilla en la película *Aventurera* (1949) de Alberto Gout; en este film, la protagonista cae en el mundo de la prostitución, perdiendo así toda oportunidad de ser tratada con dignidad, pues como expresa González Calderón «una prostituta es vulnerable a cualquier ultraje, se le puede golpear, violar, insultar e ignorar, ese ha sido el pacto no hablado a quién se atreve a vivir con libertad su sexualidad.»¹¹⁰ Pero a lo largo de la película, la actriz descubre el amor que la redimirá y permitirá pulir su imagen de mujer sucia y de arrabal para incorporarse como una mujer de sociedad; sin embargo, la historia da un giro y se convierte en una narración de venganza hacia aquella mujer que la llevó a prostituirse. En esta película, el personaje que interpreta Sevilla redimensiona la figura de la prostituta; no obstante, Bracho considera que «el personaje de Ninón Sevilla puede verse como potencialmente subversivo. Sin embargo, el verdadero problema de la prostitución no se explora sino que se explota una vez más».¹¹¹

El periodo de producción de películas como la de Sevilla y Pons, coinciden con un período político en donde la mujer busca igualdad, lucha por ejercer el derecho al sufragio y simultáneamente, se producen grandes contrastes entre las distintas capas sociales en donde, entre otras cosas, se refuerzan las actitudes buenas y correctas que son parte de una mujer bien educada y preparada para el matrimonio, frente a aquellas que no lo son; categorizando a la prostituta dentro del ámbito urbano a una mujer que ejerce dicho oficio por verdadera precariedad económica o por una ambición desmedida. El caso de la prostitución en el cine mexicano de esta época es esencial, pues además de estar el oficio prohibido en México, la primera película con sonido del cine mexicano sería *Santa* (1932) de Antonio Moreno. Al respecto acota Bracho:

El género de prostitutas inaugura nuestro cine sonoro. La primera mujer que habla en una película mexicana es Santa, que ya había hecho de las suyas con el cine mudo, pero a la cual le toca el honor de ser la primera mujer con voz del cine mexicano.¹¹²

A nivel musical, la historiografía de la música popular debe considerar la participación de Sevilla como impulsadora del mambo como género estable de la música popular urbana:

Ninón Sevilla ayudó a Dámaso Pérez Prado, a lanzar el mambo en México, rentó el teatro Margo (actual Blanquita), en el Centro de Ciudad México,

¹¹⁰ Ibid., 97.

¹¹¹ Bracho. «El cine mexicano: ¿y en el papel de la mujer...Quién?», 416.

¹¹² Ibid., 414.

para lanzar el nuevo ritmo. El espectáculo se llamaría Al compás del Mambo. Pérez Prado armó una monumental orquesta para el espectáculo, sólo faltaba una voz masculina para la súper orquesta. ¡Y ocurrió el milagro, llegó Benny Moré! En el teatro Margo el público bailó en los asientos.¹¹³

La incursión de Sevilla dentro del mercado norteamericano se da especialmente con la película *Yambaó* (1957) de Alfredo B. Crevenna. Esta película fue filmada originalmente a color y desde un comienzo de la producción se contaba con el doblaje en inglés. Ninón Sevilla hace el papel de Yambaó, una exótica y sensual hechicera que embruja al terrateniente, papel realizado por el actor Ramón Gay y que valiéndose de esta idea, los productores y el director tratan de explotar la sensualidad arraigada en la actuación de Sevilla que vino gradualmente cultivando desde el inicio de su producción cinematográfica. Es de destacar que el tratamiento musical que prevalece a lo largo de todo el film gira en torno a los cantos de santería y ritos de los orishas y yoruba, presentando una carga visual y musical de alto contenido afrocubano dentro del mercado comercial norteamericano de la época. Sin embargo, el cine mexicano ya estaba dando señales de un franco estancamiento en las temáticas, actuaciones y producciones. Sevilla deja de ser la tradicional rumbera y trata de explotar el exotismo de la mujer mulata.

Yma Sumac

The New Grove Dictionary of Music and Musicians, en la voz dedicada a Yma Sumac¹¹⁴, reseña la biografía de esta cantante. Nacida el 10 de septiembre de 1927¹¹⁵, Sumac es una soprano peruana con una intensa actividad en los Estados Unidos, lugar en el que, a partir de su aparición en el Hollywood Bowl en 1949, comienza una carrera ascendente, logrando vender entre ese año y 1950 más de 500.000 copias, logro destacable en la época. Realizó conciertos y giras alrededor del mundo y se destaca su participación en dos películas: *The Secret of the Incas* (1954), donde participan destacadas figuras de la época como Charlton Heston y Robert Young, y la película *The Loves of Omar-Khayam* (1957). La trascendencia artística de Sumac no sólo se debe a sus extraordinarias cualidades vocales, con un rango de tres octavas con amplias posibilidades de cambios de color y timbre en la voz, sino también por la calidad de los arreglos instrumentales realizados por su esposo Moisés Vivanco.¹¹⁶ A pesar de que

113 Cubanet. «La rumba está de luto por Ninón Sevilla». Enero 2 de 2015. Disponible en: <https://www.cubaneet.org/actualidad—destacados/la—rumba—esta—de—luto—por—ninon—sevilla/>

114 Zoila Augusta Emperatriz Chavarrí Del Castillo era el verdadero nombre de Yma Sumac, nacida —según recientes investigaciones— el 13 de septiembre de 1922. (Cfr. <http://yma—sumac.com/biography.htm>).

115 Yma Sumac fallece en 2008, año de la publicación de la edición consultada del *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*.

116 Moisés Vivanco (1918—1998) fue promotor de lo que él mismo denominó «música incaica». Son pocos los trabajos que hacen referencia a su obra, destacando el trabajo de José Sotelo Maguiña, «Las trayectorias artísticas de Moisés Vivanco y Mauro Núñez en el ambiente «folclórico» limeño» (2011), <http://www.charangoperu.com/charangoperu/contenido/articulos/Mauro%20>

en su repertorio se destaca la interpretación de algunas arias de ópera, vale la pena destacar que desde el mundo académico no ha habido un acercamiento a profundidad del trabajo estético y musical desempeñado por Yma Sumac¹¹⁷.

A nivel vocal, las cualidades de Yma Sumac eran poco comunes. Con un registro que abarcaba tres octavas, poseía un rango vocal amplio y que en el repertorio que abordó era indudablemente explotado. Una voz potente y gruesa en todo su espectro, poseedora de una coloratura única, le permitió acercarse con igual fuerza y agilidad al repertorio lírico y operístico. Vale la pena destacar que dichos trabajos y presentaciones de esta faceta de Sumac no se han estudiado con detalle y discernimiento. Si bien Yma Sumac ha quedado en el imaginario como la tipificación exótica de la mujer-princesa inca descendiente de Atahualpa, lo cierto es que los productores y arreglistas aprovecharon el auge del mambo y el chachachá como género en los años cincuenta generando un álbum de culto como *Mambo!* (1954), que es un caso interesante de hibridación con fines comerciales, pues si bien ya Sumac estaba incorporada dentro de la mercadotecnia de la industria cultural de la época como fenómeno incaico-andino, en este álbum la presencia de los ritmos latinos es deliberada, generando una producción digna de un estudio de caso en tanto los rasgos estilísticos. Los arreglos estuvieron a cargo de Billy May y la agrupación fue The Rico Mambo Orchestra dirigida por su esposo Moisés Vivanco.

A nivel discográfico, la producción de Yma Sumac destaca con discos como *Legend of the Sun* (1952), donde aparecen temas de claro corte étnico, evocadores de un mundo exótico y ancestral como *Karibe Taki* y *Kuyaway*, subtitulada como canción de amor inca. En 1955, su álbum *Voice of the Xtabay* logra records de venta según Díaz Ayala. El repertorio abordado por Yma Sumac estuvo construido magistralmente desde el punto de vista técnico, artístico y comercial por su esposo Mario Vivanco. Sumac interpretó canciones de cuna de dudosa procedencia indígena y en algunas ocasiones escritas especialmente para exhibir sus cualidades vocales, pero bien adaptadas y orquestadas para favorecer una imagen milenaria de descendiente del Emperador Inca Atahualpa.¹¹⁸ También Yma Sumac contribuiría con la incursión de la música tropical en los Estados Unidos en la década de los años cincuenta con su disco *Mambo!* (1954), donde destacan los temas *Bo Mambo* y *Cha cha Gitano*, incorporando respectivamente los elementos del mambo y chachachá con la orquestación de gran banda e hibridación de elementos étnicos. Una de sus últimas grabaciones fue el disco *Miracles* (1972), en el cual experimenta con el género de la música rock. Haciendo una incursión en el rock psicodélico, a pesar de ser un disco de

Nunez%20y%20Moises%20Vivanco.pdf. Se debe destacar que son pocas las figuras de arreglistas latinoamericanos que aparecen reseñadas en *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. A lo largo del presente trabajo se hace obvia la invisibilización de estos en el contexto latinoamericano. 117 Cabe destacar la ponencia no publicada del etnomusicólogo Kristin McGee, «Yma Sumac: Inca Princess of the Western World» presentado durante el British Forum for Ethnomusicology, Cambridge University, en marzo de 1998. Igualmente, el artículo «A Re—Evaluation of the Artistry of Yma Sumac Based on Live Recordings» de John H. Haley, publicado en el *ARSC Journal* en febrero de 2012.

118 John H. Haley. «A Re—Evaluation of the Artistry of Yma Sumac Based on Live Recordings». *ARSC Journal* (XLIII. University of Oregon, 2012:163—195).

culto dentro de los amantes del rock, en su momento marcó el ocaso definitivo en la carrera discográfica y comercial de Sumac. Si bien hubo un sinnúmero de circunstancias que marcaron la producción de *Miracles*, destaca el intento de Sumac y Vivanco por volver, después de casi veinte años, a la proyección comercial e internacional que tuvo esta cantante.¹¹⁹

Yma Sumac desarrolló su carrera musical por medio de los arreglos instrumentales elaborados especialmente para ella por su esposo Moisés Vivanco. Asimismo, ambos supieron explotar la imagen sensual y exótica de princesa inca que Sumac buscó vender, insertándose con cierto éxito en el mercado discográfico comercial de los años cincuenta. Sin embargo, la entrada del rock and roll en los años sesenta y posteriormente la influencia de la música disco, así como también los cambios generacionales característicos dentro de la música comercial, convertirían a Sumac en una artista de culto, en la búsqueda de una fórmula de éxito comercial se genera un sincretismo musical que es percibido como exótico por el grueso del público.

Abbe Lane

Abbe Lane¹²⁰ tuvo una carrera vertiginosa no solo a lo largo de la producción discográfica de la orquesta de Cugat, sino también por las diversas reseñas en revistas de la época y su participación en películas de Hollywood y en la televisión. Lane participó en trabajos discográficos de otros importantes exponentes de la música tropical como Tito Puente, y durante los años cincuenta fue frecuente su participación en el Show de Jackie Gleason.¹²¹ Realizó películas para distintas productoras norteamericanas como Theodora Pictures y Paramount Pictures. Las cualidades vocales de Abbe Lane la hacen poseedora de una voz grácil, ligera pero con ciertos matices pastosos que le dan el color característico a su voz. Además de poseer un rango medio con bastante potencia, se puede apreciar en los distintos videos de películas donde participó, así como su participación en programas de televisión, denota cualidades histriónicas que son fundamentales en el género de la música tropical.

Como cantante, Abbe Lane abordó un vasto repertorio que incluye los característicos ritmos de la música tropical como el mambo, la guaracha, el chachachá, la rumba y la malagueña. Este repertorio la dio a conocer en el mercado internacional y le abrió las brechas en el mundo del *Star System* del momento. Los temas interpretados por Lane tales como *Bread, Love and Cha, cha, cha*, se irían incorporando a la sociedad de consumo de los años cincuenta y sesenta como elemento identitario generacional, como memoria colectiva de

119 Nicholas E. Limansky. Yma Sumac: *The Truth Behind the Legend*. (New York: YBK, 2008).

120 Abigail Francine Lassman, nacida en 1932, fue una importante intérprete de la música tropical del período en estudio.

121 Jackie Gleason (1916—1987) fue un actor, comediante y músico estadounidense. Durante los años cincuenta, en pleno desarrollo de la música tropical en las grandes bandas norteamericanas, Gleason produjo una serie de discos titulados *Jackie Gleason presents...*, que contenían un repertorio musical de consumo comercial y de estilo conservador, sin ningún elemento de 'contaminación' de ritmos afro latinos que estaban de boga en la época.

una época. Pese a ello, se debe destacar que en 1980 hizo un acercamiento hacia el funk a través de la producción discográfica *Rainbows* y que lejos de acercarla a un nuevo público, mucho más joven, quedó como un intento infructuoso de insertarse dentro de la industria del disco de aquella época. Abbe Lane no sólo tenía una magnífica voz para el canto de la música tropical, sino que además era poseedora de un encanto femenino que supo ser vendido y explotado en el diseño de las portadas de los discos. En las portadas y contraportadas se utiliza la imagen de la *femme fatale*, de la mujer que embruja con su mirada y hechiza con sus rojos y carnosos labios. En este sentido, Lane representa lo que es como producto de una feminidad enseñada y asimilada dentro del contexto cultural del patriarcado. Como construcción enmarcada en la industria cultural se expone tanto en el ámbito fílmico como coreográfico con el prototipo de mujer-sensual que se explota dentro de la cultura de masas. En la participación en segmentos dentro de una película, son los encuadres de cuerpo entero, sin lugar a dudas, no sólo un pretexto para apreciar sus capacidades histriónicas, sino también para permitir a la vista del espectador el consumo, esta vez en movimiento, de la figura femenina de Abbe Lane.

La discografía de Abbe Lane es fácil de rastrear por las innumerables reediciones que se han hecho de las producciones en donde ha participado. Entre éstas destacan *Be Mine Tonight* (1957) con Tito Puente y su orquesta, donde temas como *Babalu* y *Pan, amor y chachachá* tuvieron un éxito significativo. Entre 1958 y 1959 realiza dos trabajos discográficos con Sid Ramin,¹²² *The Lady in Red* (1958) y *Where There's a Man* (1959), destacando los temas *Femininity* y *I Must Have That Man*, respectivamente. Abbe Lane viene con una carrera en ascenso desde la segunda mitad de los años cincuenta, pero es a través de Xavier Cugat como consigue una proyección internacional sólida. Con Cugat participa en diversas grabaciones, pues es en este periodo en el cual estuvo casada con Cugat, en el cual encontramos trabajos musicales destacados como *Chachacha* (1955), *Bread, Love and Cha, cha, cha* (1957) y el primer disco titulado con su nombre pero compartiendo espacio con Cugat, *Abbe Lane with Xavier Cugat and his Orchestra* (1961). Por último, no se puede obviar su incursión en la música funk y el soul de principios de los años ochenta por medio de la producción discográfica de *Rainbows* de 1979. Sin lugar a dudas, la figura musical de Abbe Lane ha quedado marcada dentro del imaginario urbano como una cantante de género tropical con cualidades para el baile y poseedora de un excelente dominio vocal tanto en vivo como en las producciones discográficas que dan fe de ello.

¹²² Sid Ramin, nacido en 1919, es también conocido como ser parte del equipo de músicos que trabajó en la producción fílmica del musical *West Side Story* (1961).

APUNTES FINALES

El tratamiento de la voz fue desde un inicio esencial en el desarrollo de la música tropical. Los sellos discográficos, si bien veían en las canciones en español un mercado asegurado, por otra parte podían encontrar rechazo en otros mercados. Para evitar este dolor de cabeza del idioma, en los años treinta se decantan por uso de canciones con texto en castellano y complementando el otro lado del disco con temas instrumentales. Esta fórmula no tuvo que haber sido muy exitosa pues, posteriormente, se comenzará a usar cantantes latinos que cantarán en inglés, o cantantes americanos que cantarán en versiones inglesas los temas latinos. La figura y presencia de la mujer dentro del contexto de las actividades de la industria fílmica y musical se han visto afectadas por la marcada división entre la música como práctica privada e íntima y el prejuicio que existió entre los siglos XVIII y XIX, donde la práctica profesional de la música en el caso de la mujer era difícil de ser reconocida en el contexto europeo de la música.

Aún no se ha escrito suficiente sobre la participación de la mujer en la historia de la música, donde se destaque no solo su rol como compositora sino también el valor intrínseco de su figura como intérprete e investigadora. Cuando se abordó el trabajo en torno a la figura femenina en la música tropical, los antecedentes hallados demostraron que aún falta mucho por escribir e investigar. En el caso del Gran Premio de Roma, se tardó ciento diez años en otorgarle un premio de esa categoría a una mujer compositora: Lili Boulanger. Ante esto, resulta pertinente preguntarse cuántas mujeres habrán participado a lo largo de ese tiempo e incluso, algo más difícil de responder, cuántas se propusieron componer algo y la diversidad de sus actividades —bien sea como amas de casa, madres o esposas— no permitieron que terminaran la partitura para ser sometida a un concurso semejante, porque a diferencia de los hombres, las compositoras difícilmente podían dedicarse a ese oficio como carrera. Por el contrario, el mérito es mayor considerando que la gran mayoría de ellas hacía su música en el tiempo que les restaba de su cotidianeidad, como un añadido en sus vidas que les era permitido quizás por el marido, quizás por las horas de sueño robadas.

Igualmente, la participación de la figura de la mujer en el contexto de la música tropical es un terreno casi virgen para ser analizado desde el punto de vista de la musicología feminista. En este sentido, se hace fundamental la

revisión desde una perspectiva feminista de la recepción y crítica de la participación de la mujer en el seno de la música tropical de los años en curso. Los ritmos latinos, y por ende, la música tropical, fueron el resultado de un proceso de hibridación que trajo de suyo la fusión de elementos de las grandes bandas norteamericanas con los ritmos caribeños. Este largo proceso, que se ha ido estudiando a través del fenómeno de la aculturización y transculturización, produjo una mezcla de ritmos y estilos de marcado acento latino que fueron perfilándose en un género característico de la época. Se debe destacar que la producción musical del período en estudio no se desarrolló con la finalidad de fomentar una identidad musical latinoamericana o caribeña: por el contrario, los sellos discográficos del momento, al igual que los arreglistas e intérpretes, apostaban por un exotismo musical en la búsqueda de beneficios mercantiles. Sin lugar a dudas, este proceso de hibridación que era, naturalmente, con fines lucrativos, trajo de suyo la elaboración de un sincretismo musical que se arraigó en el colectivo social y cultural de una época.

La participación de la mujer en la creación de una identidad a partir de la música tropical es producto, en primera instancia, de la construcción con fines comerciales manejadas por un hombre. En el caso de Yma Sumac, su productor, manager, arreglista y esposo Moisés Vivanco, fue una figura fundamental en el desarrollo artístico de Sumac. 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, se desvirtuó en ese sentido al recrear un imaginario étnico y ancestral como fórmula comercial.

María Antonieta Pons y Ninón Sevilla constituyen el caso de actrices, bailarinas y cantantes poseedoras de un talento extraordinario y de una técnica depurada para enfrentar los retos de producción fílmica y musical que conllevaba la elaboración de los productos culturales de la época. Estas mujeres están insertadas dentro del contexto de su época reproduciendo los esquemas y patrones que se les imponían dentro de la industria cultural. Ambas mujeres se desarrollaron en la industria cinematográfica de manera continua gracias a que mantuvieron relaciones de pareja con productores y directores de cine; es decir, su profesionalización en el medio está permitida y legitimada en la sociedad de la época gracias a la mirada protectora y de salvaguarda que ejerce directamente la figura del marido. Es evidente que la continuación de este constructo se ve promovido desde el productor y va dirigido a un mercado de consumo definido; al mismo tiempo, se debe comprender la época y los contextos de la realización de estas producciones, pues están enmarcadas en situaciones políticas y sociales en donde la mujer aún es vulnerable ante toda la maquinaria de explotación del *sex appeal*. Asimismo, ambas figuras, más allá de contribuir con el estereotipo del sujeto mujer explotado por la mirada androcéntrica, contribuyeron de manera importante en la consolidación de la música tropical desde los años cuarenta al sesenta. La tipificación de la mujer sensual, de la mujer rumbera dispuesta a la fiesta y a la juerga, servirá de soporte para la consolidación de géneros como el mambo y el chachachá que

eclosionará en el auge y desarrollo de estos estilos musicales en los repertorios de las grandes bandas latinas y norteamericanas.

Si bien Toña la Negra no ofrece aspectos personales frente a su trayectoria profesional, quizás sus esposos pudieron jugar un papel definitivo en su trayectoria musical, no cabe duda de la posible influencia en cuanto a decisiones artísticas. Toña llega a México por insistencia de su primer esposo y su segundo esposo era bajista y músico reconocido en el medio quien quizás pudo sugerir repertorios y arreglos.

En el caso de Rita Montaner, Carmen Castillo y Abbe Lane, estamos al frente de tres personas que fueron esposas de Xavier Cugat. Es notable que la obra de Cugat sufre considerables modificaciones a nivel estético y de producción que parecen corresponderse con los distintos momentos de sus matrimonios. Con Rita Montaner y Carmen Castillo, la música tendía a mantener elementos tropicales que, incluso se puede aseverar, rayan en una simple recreación de lo popular. Las armonías y la orquestación se pueden apreciar simples y funcionales dentro del arreglo musical. Igualmente, la imagen de *sex appeal* de estas mujeres no fue ampliamente explotada en portadas de discos o videos como sería el caso de Lane.

Abbe Lane estuvo expuesta a las mismas peripecias a nivel estratégico para explotar su lado sensual con fines comerciales. Coinciden en Lane estupendas cualidades histriónicas, un talento vocal ideal para abordar el repertorio vocal y una figura y un rostro que se enmarcaban perfectamente dentro del modelo del *Star System* de la época. Igualmente, su aparición coincide con el perfeccionamiento tecnológico del cine y la televisión que le permitiría vender una imagen de artista latina o tropical. Fue durante su matrimonio con Cugat donde se aprecia la mejor calidad interpretativa y es en este período en el que destaca la trascendencia de las producciones musicales en las cuales participó. Estilísticamente hablando, es también el período de máximo esplendor de la obra musical de Cugat. Después del divorcio con éste, una especie de sombra de nube gris parece que fue apareciendo en la carrera de Lane, hasta llegar a casi su desaparición del mundo del espectáculo en los años ochenta.

Toña la Negra, Carmen Castillo y Rita Montaner se mantuvieron con notable estabilidad en sus carreras; sin embargo, se alejan del prototipo de *femme fatale* para ubicarse como intérpretes de repertorios populares y de revistas tropicales poseedoras de excelentes cualidades vocales. No es el caso de Sumac y Lane, quienes emergieron rápidamente en una simbiosis de exotismo sensual en el caso de Sumac y de objeto de deseo tropical en el caso de Lane. Ambas carreras se fueron apagando no sólo por no haber sobrevivido al inexorable cambio generacional del repertorio en las radios y gustos del público urbano, sino que también el envejecimiento jugó en contra de una larga carrera. En el caso de Pons y Sevilla, su tipificación dentro del mundo de la rumba como cuerpo y objeto sensual las enmarca como símbolo sexual siendo relegadas de una trascendencia importante en el ámbito del canto de la música tropical; se debe destacar que

están enmarcadas dentro de una producción de bienes culturales en el mundo de las salas de cabaret y posteriormente del cine.

Si bien Toña la Negra, Carmen Castillo y Rita Montaner tuvieron presencia en espectáculos de televisión y participaron como cantantes en diversas películas de cine producidas en América Latina, su participación en estos films fue como intérpretes del repertorio que han dado a conocer. No fue el caso de Yma Sumac y Abbe Lane. Con estas dos mujeres encontramos que parte del éxito de sus carreras se debió a la industria cinematográfica de Hollywood que desde un principio las convirtió en *sex symbols*. No es casual que a medida que fueron envejeciendo y su imagen de mujer divina y cantante provocativa desapareciendo, su proyección en los espacios que habían dominado fuera cediendo paso a otras cantantes, algunas de ellas con poco talento vocal pero de bellas formas y fáciles de explotar en la sociedad de consumo. En el caso de Pons y Sevilla, la industria cinematográfica mexicana las convirtió en *sex symbols* y dependiendo del tipo de película, podían convertirse en villanas o almas redentoras; coincide su trayectoria profesional con el caso de Sumac y Lane en que a medida que fueron envejeciendo fueron cambiando sus roles dentro de la industria del espectáculo.

Abordar los elementos que han conformado el campo de representación de las mujeres en la música tropical a lo largo de la existencia de la misma, es un área novedosa que posee todavía un amplio camino que desarrollar. Principalmente, el constructo de lo tropical está arraigado desde la perspectiva de la mujer exótica, exuberante y sensual; esta imagen no solo se vio reforzada desde la mujer que danza para deleite del hombre, sino incluso se insertó rápidamente dentro del imaginario colectivo a través de la explosión cinematográfica del cine de rumberas, subgénero del cine mexicano que se desarrolló desde finales de los años treinta hasta mediados de los sesenta del siglo XX. Como género cinematográfico, el cine de rumbera tuvo en sus inicios un doble propósito. El primero de ellos fue consolidar un género que fuese exitoso en términos comerciales y que garantizara un público para tener sobre seguro la venta de taquilla. Segundo, la difusión de la música tropical consiguió una ventana a la consolidación de los distintos cantantes, agrupaciones y géneros musicales. Paralelamente a esto, se fue fijando en el imaginario colectivo la figura de la rumbera como alma de la fiesta y rápidamente, protagonista y eje central de los distintos melodramas que se desarrollaron en el cine de rumberas

La figura de la rumbera así como va ayudando a crecer el prejuicio existente, también se va desarrollando como personaje dentro de la industria filmica de diversas maneras: la rumbera-madre, la rumbera-sensible, la rumbera-artista. Sin embargo, sorprende no hallar a lo largo de la producción filmica del género el día a día de la rumbera en la vida real. Es incuestionable que la versatilidad en la danza y el canto aunado a la esbeltez del cuerpo eran parte de una rutina diaria de un duro entrenamiento. Asimismo, la mayoría de estas artistas no recorrieron su carrera como mujeres solteras, por lo general estaban casadas con un director, un productor o su agente, en otras palabras, en la

vida real necesitaban tener un hombre que literalmente las representase y en muchos casos les ayudase a construir la trayectoria artística.

En cuanto a las producciones cinematográficas en donde participan los casos de estudio, podemos hallar que se refuerza la imagen machista elaborada desde el patriarcado. Lejos de construir una imagen real de lo femenino se refuerzan los prejuicios y clichés establecidos en épocas anteriores.

La figura de la mujer tropical desde el constructo del salón de baile que aparece reflejado durante la época dorada del cine mexicano coincide con una serie de políticas gubernamentales y de la iglesia en torno a la figura de la mujer y su rol en la construcción de una nación, de la sociedad y de la familia. Sin embargo, es interesante destacar que coincidiendo con un sistema de regulación de las prácticas corporales ilegales, la pantalla presentaba la realidad que vivían las urbes: variedad de centros de entretenimiento nocturnos, algunos de ellos «al margen» de la ley. El cine de oro dentro del género de la rumbera trata de presentar desde distintos ángulos la construcción de la mexicanidad y del férreo catolicismo, subrayando de manera directa la conducta de la fichera, prostituta o rumbera sin ahondar en posibilidades de mejorar su condición más allá de asistir a su propio purgatorio. La presencia de la fichera y de la prostituta, personajes marginados y marcados por la sociedad, forman parte del entramado legal de la sociedad para presentar el camino que no se debe seguir; sin embargo, en diversas películas, se aprecia el discurso de la doble moral al presentar a personajes de recto proceder en la sociedad como un juez, un abogado o una ama de casa, sacar provecho de la situación social de estas mujeres. En el caso de la rumbera, su figura exótica y sus capacidades histriónicas permiten convertir el ambiente de cabaret en parte del entramado y de las prácticas sociales permitidas en las grandes urbes. Esto último quedó patentado en la vida real a través del amplio pasillo intercontinental que se produjo entre México y Ecuador, permitiendo la inserción de orquestas, músicos y estilos tropicales que conquistarían en cuestión de años a las principales radiofónicas de Estados Unidos.

Como se puede apreciar, desde las relaciones establecidas entre hombre y mujer se continúa perpetrando la mirada androcéntrica hacia la mujer en donde un constructo del imaginario de la mujer emancipada y liberada viene a reforzar los criterios de masculinidad y virilidad que ya existían anteriormente, con la diferencia que se refuerzan desde los distintos mecanismos de la industria cultural y sus dispositivos culturales. Entre otras cosas, la confianza de la mujer en la pista de baile, su expresión en el canto viene a ser reforzada por los medios de comunicación como atributos y cualidades inherentes a lo tropical. Se debe destacar que en casos como el de Rita Montaner, Carmen Castillo y Toña la Negra, el prototipo de femineidad como objeto de consumo masivo pierde fuerza en cuanto a imaginario de lo exótico—corporal para convertirse en exótico—vocal. En este último caso, las mujeres que no son agraciadas corporalmente o, como se desarrollan artísticamente a cierta edad, se van excluyendo del complejo mundo mercantil como cuerpo para establecerse como

voz. La vejez y no encajar en los moldes del cuerpo de la industria cultural trae de suyo la caducidad de la mujer frente a la eternización de la voz, ambos elementos fáciles de medir hoy en día a partir de los distintos medios mecánicos de conservación y reproducción de la imagen y el sonido.

Comprender la construcción de la representación de la mujer en la música tropical trae de suyo identificar los mecanismos de funcionamiento de los dispositivos culturales. Es evidente que la mujer en el contexto de lo tropical tiende a consolidarse dentro del imaginario cultural en dos vertientes muy marcadas. La primera, como mujer exótica y llena de sensualidad cuyo único camino para subsistir fue el de la rumba y el chachachá o, segundo, como peregrina de las circunstancias de la vida en donde ha de sobresalir, en donde está pagando una condena. Sin embargo, aunado a lo anterior, es indiscutible que sus voces y su presencia en los distintos temas musicales en los que participaron, consolidó la trayectoria de un género musical, primero en todo el continente y después en una internacionalización sin precedentes en la música latinoamericana.

La rumbera viene del espacio del vodevil, es una sombra del espectáculo, se materializa en genio, esplendor y figura, y trae consigo las llaves del paraíso tropical o, en su defecto, la promesa de la fiesta y de la rumba. No en vano, de la revista musical saldrán las primeras intérpretes femeninas de la música tropical. Si bien las rumberas y vedetes no eran vistas con buenos ojos a nivel social y moral, no cabe duda que los espectáculos y espacios de difusión eran sostenidos por reconocidos empresarios; en el ámbito de las grandes ciudades la clase media y la clase alta asistían a estos espectáculos, siendo ellos promotores, incentivadores y consumidores de estos entretenimientos.

A pesar de todo lo anterior, la participación de estas mujeres en el repertorio de la música tropical de las grandes bandas en los años cuarenta, cincuenta y sesenta, fue vital para establecer un estilo de música popular que es el resultado de la hibridación de dos contextos aparentemente tan disímiles entre sí como lo son las grandes bandas de la música jazz en los Estados Unidos y los ritmos afrolatinos con sus variaciones, géneros e instrumentos. Fueron sus voces las que dan testimonio de un proceso de mestizaje musical que se produjo durante la época en estudio y que aún ofrece muchas aristas para analizar.

BIBLIOGRAFÍA

- Abreu, Marta. «The Legacy of the Slaves Songs in the United States and Brazil: musical dialogues in the post—emancipation periods». *Revista Brasileira de História* 35, n° 69, 2015: 1—28. http://www.scielo.br/pdf/rbh/v35n69/en_1806—9347—rbh—35—69—00177.pdf
- Abreu, Christina D. *Rhythms of Race. Cuban Musicians and the Making of Latino New York and Miami, 1940—1960*. University of North Carolina, 2015.
- Adorno, Theodor W. *Escritos musicales IV*. Madrid: Akal, 2008.
- Andrade, Mario de. *Ensaio sobre a música brasileira*. Brasília: INL, 1972.
- Aparício, Frances R. & Chávez—Silverman, Susana. *Tropicalizations: Transcultural Representations of Latinidad*. Dartmouth College: University Press of New England, 1997.
- Aráujo Duarte, Heloisa de. *Os Cantos da Voz entre o ruído o silêncio*. São Paulo: Annablume, 1999.
- Aráujo Duarte Valente, Heloisa de. «A canção italiana, na cidade de São Paulo: memória e nomadismo» *Actas del XXII Congresso da Associação Nacional de Pesquisa e Pós—Graduação em Música, João Pessoa*, 2012.
- Arce, Julio. *El micrófono desmemoriado y los discos inolvidables. Apuntes sobre los archivos sonoros en la radio española, 2016: Disponible en: <https://ucm.academia.edu/JulioArce>*.
- 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).
- 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.
- Alves de Aguiar, Joaquim. «Música popular e industrial cultural». Tesis de Maestría en Letras, Universidad Estatal de Campinas, 1989.
- Astor, Miguel. «Los ojos de Sojo: el conflicto entre nacionalismo y modernidad en los festivales de música de Caracas (1954—1964)». Universidad Central de Venezuela, Tesis doctoral, 2008.
- Austerlitz, Paul. «The Jazz Tinge in Dominican Music: A Black Atlantic Perspective». *Black Music Research Journal*, Vol. 18, N° 1—2 (1998): 1—19.
- Barthes Roland. *Image, Music, Text*. Londres: Fontana 1977.
- Boggs, Vernon W. «Salsa: funciones latentes de la esclavitud y el racismo». *Huellas, revista de la universidad del norte*, N° 21 (1987): 53—58.
- Bracho, Diana. «El cine mexicano: ¿y en el papel de la mujer...Quién?», *Mexican Studies*, Vol. 1, N°2, Summer (1985): 413—423.
- Bednarek, Monika. «Corpus Linguistics and Systemic Functional Linguistics: Interpersonal Meaning. Identity and Bonding in Popular Culture», *New Discourse Language. Functional Perspectives on Multimodality, Identity, and Affiliation*. Monika Bednarek & J.R. Martin, eds. Nueva York: Continuum, 2010, pp. 237—266.
- Cabrujas, José Ignacio. *Y Latinoamérica creó la telenovela*. Caracas: Celarg, 1993.
- Caicedo Serrano, Patricia. «La canción artística latinoamericana: identidad nacional, performance practice y los mundos del arte». Tesis doctoral. Universidad Complutense de Madrid, 2013.
- Carpentier, Alejo. *La música en Cuba*. La Habana: Letras Cubanas, 1988.
- Citron, Marcia J. *Gender and the Musical Canon*. Oxford University Press, 1994.
- Colmenares, Adriana; Consuelo Ramos y Juan Francisco Sans, «Análisis de la discografía venezolana en música académica a través del método musicométrico», *Escritos en arte, estética y cultura*. III Etapa, N° 17—18, Caracas: Universidad Central de Venezuela, 2003, 211—230.
- Cook, Nicholas; Erick Clarke, Daniel Leech—Wilkinson y John Pink Cedis (eds.) *The Cambridge Companion to Recorded Music*, Cambridge: University Press, 2009.
- Deva, Dharm. «Musical—Transculturation—and—Acculturation». 2000. Disponible en línea: <http://www.rawa.asia>
- Díaz Ayala, Cristóbal. *Cuba canta y baila: discografía de la música cubana 1925 a la actualidad*. San Juan, 1994.
- Díaz, Claudio F. «Música popular, investigación y valor», *Música popular y juicios de valor: una reflexión*

- desde América Latina. Juan Francisco Sans y Rubén López Cano, Coords. Caracas: Celarg, 2011, 195—216.
- Díaz Prado Maravilla, Alberto José, «Sincretismo paralitúrgico y representaciones escénicas asociados a la tradición festiva de América Latina». Tesis doctoral. Universidad—Complutense—de—Madrid,—2014. Disponible en línea: <http://www.eprints.ucm.es>
- Díaz Díaz, Edgardo. «Danza antillana, conjunto militares, nacionalismo musical e identidad dominicana: retomando los pasos perdidos del merengue». *Revista de música latinoamericana*. Vol. 29, N°2 (2008): 232—262.
- Di Cione, Lisa. «Objetos técnicos / Objetos estéticos. Grabaciones de música y modos de representación fonográfica», *Actas del III Congreso Internacional de Artes en Cruce*, 2013, 376—389.
- Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Tusquets, 2013.
- Eli, Victoria. «Fiesta y música en la santería cubana» en *A tres bandas: mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*. Madrid: Akal, 2010: 173—180.
- Eli, Victoria. «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». *Cahiers de musiques traditionnelles*. Vol. 9, *Nouveaux enjeux*. (1996): 201—223.
- Fernández López Farias, Raphael y Heloisa de Araujo Duarte Valente, «O sambolero, e a cancao midiática no radio dos 1940 a 1950», *Actas del XXVI Congreso da Associacao Nacional de Pesquisa e Pós—Graduacao em Música*, Belo Horizonte, 2016.
- Fernández, Nohema. «La contradanza cubana y Manuel Saumell. *Revista Latinoamericana de Música*. Vol. 10, N°1. (1989): 116—134.
- 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.
- Frith, Simon y Simon Zagorski—Thomas. *The Art of Record Production: An Introductory Reader for a New Academic Field*. Farnham: Ashgate, 2012.
- Frith, Simon. «Hacia una estética de la música popular». En *Las culturas musicales, lecturas de etnomusicología*, editado por Francisco Cruces, 413—436. Madrid: Trotta, 2001.
- Fortuño Janeiro, Luis. *Album Histórico de Ponce (1692—1963)*. Ponce: Fortuño, 1963.
- Flores Villela, Carlos Arturo. *México, la cultura, el arte y la vida cotidiana*. Vol.2, México: CIIM, 1990.
- Gadles Mikowsky, Salomón. *Ignacio Cervantes y la Danza en Cuba*. La Habana: Letras Cubanas, 1988.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo, 1989.
- Gibson, David. *The Art of Mixing: A Visual Guide to Recording, Engineering, and Production*. Boston: Thomson, 2005.
- Goldmann Lucien. *El hombre y lo absoluto*, Barcelona: Edicions 62, 2008.
- 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. «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, (2010): 205—217.
- Gracyk, Tim y Frank Hoffmann. *Popular American Recording Pioneers, 1895—1925*. New York: Routledge, 2008.
- Green, Stanley. *Hollywood Musicals Year by Year*. Milwaukee: Hal Leonard, 1990.
- Gruzinski, Serge. *El pensamiento mestizo*. Barcelona: Paidós, 2000.
- Grove, John. «Latin Jazz», *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Oxford University Press, 2008: 1124.
- Haley, John H. «A Re—Evaluation of the Artistry of Yma Sumac Based on Live Recordings». *ARSC Journal XLIII*. University of Oregon, 2012: 163—195.
- Hawthorne, Christopher. «Critic's Notebook: Hollywood Landmark at a Crossroads». *Los Ángeles Times*. 20 de mayo de 2011 <http://www.articles.latimes.com>
- Hepworth—Sawyer, Russ y Craig Golding. *What is music production*. Oxford: Focal, 2010.
- Hernández, Grisel y Liliana Casanella. «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.
- Highstein, Ellen. «Sumac, Yma». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (2008):6165.
- 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.
- Hutchinson, Sydney. 'Típico, folklórico or popular'? Musical Categories, Place, and Identity in a Transnational Listening Community». *Popular Music*, Vol.32, N°2, (2011):245—262.
- Hutchinson, Sydney. «Merengue Típico in Santiago and New York: Transnational Dominican Music» *Ethnomusicology*, Vol. 50, N°1, (2006):37—72.
- Hutchinson, Sydney. «Latin American Dance in Transnational Contexts». *Journal of American Folklore*. N° 122, (2009): 378—390.
- Hutchinson, Sydney. «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.
- 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, pp. 15—18.
- Juan de Dios, Marco Antonio. «La figura del productor musical en España. Propuestas metodológicas para un análisis musicológico». Tesis doctoral. Universidad de Oviedo, 2016. España. Trabajo no publicado.
- Juan de Dios, Marco Antonio. «La producción musical como objeto de estudio musicológico: un acercamiento metodológico a su análisis». *Cuadernos de etnomusicología*. N°8, 2016, 20—47.
- Highstein, Ellen. «Sumac, Yma». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. (2008): 6165.
- Howland Kenney, William. *Recorded Music in America Ufe: The Phonograph and Popular Memory, 1890—1945*. Oxford: University Press, 1999.
- Krakusin, Margarita L. «Postmodernidad en la narrativa latinoamericana desde el prisma musical». *Confluencia*, Vol. 12, N°1 (1996): 57—65.
- Kress, Gunther y Theo Van Leeuwen, *Reading Images: The Grammar of Visual Design* Routledge: Psychology Press, 1996.
- Kress, Gunther y Theo Van Leeuwen, *Multimodal discourse. The modes and media of contemporary communication*. Londres: Arnold, 2001.
- Kennedy, J.J. *The Man Who Wrote The Teddy's Bears Picnic*. Londres: AuthorHouse, 2011.
- Lasser, Michael. *America's Songs II: Songs from the 1890's to the Post War Years*. New York: Routledge, 2014.
- Ledón Sánchez, Armando. *La música popular en Cuba*. California: El Gato Tuerto, 2003.
- Leech—Wilkinson, Daniel. *The changing Sound of Music: Approaches to Studying Recorded Musical Performances*, London: CHARM, 2009.
- León, Argeliers. «Continuidad cultural del africano en América». *Anales del Caribe*, N°6, 1986: 115—130.
- Limansky, Nicholas E. *Yma Sumac: The Truth Behind the Legend*. New York: YBK, 2008.
- Lizárraga, Willy. «Latin jazz: un viaje a sus orígenes». *Everba.eter.org*. (blog), 18 de julio de—2017, http://everba.eter.org:80/winter02/latinjazz_willylizarraga.htm
- Madrid, Alejandro L. «Música y nacionalismos en Latinoamérica». *A tres bandas: mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*. Madrid: Akal, 2010: 227—235.
- Madrid, Alejandro L. y Robin D. Moore. *Danzón. Circum—Caribbean Dialogues in Music and Dance*. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- Manuel, Peter. «The Anticipated Bass in Cuban Popular Music», *Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 6, N° 2, (1985): 249—261.
- Manuel, Peter. *Creolizing Contradance in the Caribbean*. Philadelphia: Temple University Press, 2009a.
- Manuel, Peter. «From Contradanza to Son: New Perspectives on the Prehistory of Cuban Popular Music». *Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 30, N° 2, (2009b): 184—212.

- Mauleon, Rebeca. *The Salsa Guidebook*. Petaluma: Sher Music, 1993.
- Marcuse, Henry. *Eros y civilización*. Madrid: Ariel, 1983.
- Matalana, 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*. París: Unesco, 1982.
- McBrien, William. Cole Porter. Barcelona: Alba, 1999.
- Meyer, Leonard. B. *Style and Music*. Chicago, University Press, 1989.
- Mitchel, Manuel. «Mexican Cinema: A Panoramic View». *Film Quarterly*. Vol.18, N°4. 1965:46—55.
- Miranda, Ricardo y Tello, Aurelio. *La música en Latinoamérica*. México: Secretaría de Relaciones Exteriores, 2011.
- Miret, Rafael y Carles Balagué. *Películas claves del cine musical*. Barcelona: Robinbook, 2009.
- Miros, Gilda. *De la montaña venimos: iconos de Latinoamérica*. Bloomington: AuthorHouse, 2014.
- Molina, Antonio José. *Mujeres en la historia de Cuba*. San Juan: Universal, 2004.
- Moore, Allan. *Analysing Popular Music*. Cambridge University Press, 2003.
- Moore, Allan F. *Song Means: Analyzing and Interpreting Recorded Popular Song*. New York: Ashgate, 2012.
- Morin, Edgar. *El espíritu del tiempo: ensayo sobre la cultura de masas*. Madrid, Taurus, 1966.
- Morton, David. *Sound Recording: The Life Story of a Technology*. Westport: Greenwood Technographies, 2004.
- Monsiváis, Carlos. *Aires de familia: cultura y sociedad en América Latina*. Barcelona: Anagrama, 2006.
- Negus, Keith. *Los géneros musicales y la cultura de las multinacionales*. Barcelona: Paidós, 2005.
- Nelson, William Javier. «Their Loss – Our Gain: The Gift of Latin Music in the United States», *Afro—Hispanic Review*, Vol. 6, N° 2, (1987), 19—24.
- Pacheco, Adriana. «El salón de baile en la época de oro del cine mexicano: espacio de conflicto entre el estado laico y la sociedad católica». *Chasqui*. Vol. 42, N°2, 2013:31—46.
- Pacini Hernández, Deborah. *Oye como va! Hybridity and Identity in Latino Popular Music*. Philadelphia: Temple University Press, 2010.
- 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.
- 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)», *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. Stella Aramayo (ed), Buenos Aires: Instituto Nacional de Musicología, 2015: 192—204.
- Quintero Rivera, Ángel G. *¡Salsa, sabor y control! Sociología de la música tropical*. México: Siglo XXI, 2005.
- Quintero Rivera, Ángel G. «Migration, Ethnicity, and Interactions between the United States and Hispanic Caribbean Popular Culture», *Latin American Perspectives*, Vol. 34, N° 1, (2007): 83—93.
- Juan de Dios, Marco Antonio. «La figura del productor musical en España. Propuestas metodológicas para un análisis musicológico.» Tesis doctoral. Universidad de Oviedo, 2016. España. Trabajo no publicado.
- Recasens, Albert. «Introducción» en *A tres bandas: mestizaje, sincretismo e hibridación en el espacio sonoro iberoamericano*. Madrid: Akal, 2010.
- Reitsma, Kimberly. «A New Approach: The Feminist Musicology Studies of Susan McClary and Marcia J. Citron». *Musical Offerings*: Vol.5, N° 1, (2014):35—63.
- Roberts, John Storm. *The Latin Tinge: the Impact of Latin American Music on the United States*. New York and Oxford, 1979.
- Roberts, John Storm. *Latin Jazz: the First of the Fusions, 1880s to Today*. New York: 1999.
- Robertson, Carol E. «Poder y género en las experiencias musicales de las mujeres» En *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*. Madrid: Trotta, 2001: 383—412.
- Rosaldo, Renato. «México y sus películas». *The Modern Language Journal*. Vol. 36, N° 2. (1952):84—86.
- Sánchez, Íñigo. Reseña de «Deborah Pacini Hernández: Oye como va! Hybridity and Identity in Latino

- Popular Music», en *Trans—Revisita 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.
- 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, 87—103.
- Santamaría Delgado, Carolina. «Bolero y radiodifusión: Cosmopolitismo y diferenciación social en Medellín, 1939—1950», *Signo y pensamiento*. Vol. XXVII, N° 52, 2008, 16—30.
- Santillán Esqueda, Martha. «Mujeres, 'non sanctas'. Prostitución y delitos sexuales: prácticas criminales en la Ciudad de México: 1940—1950». *Historia social*. N° 76, 2013:67—68.
- Sans, Juan Francisco. «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.
- Sans, Juan Francisco. «Música y estudios del discurso: una atracción fatal», *Músicas y discurso: aproximaciones analíticas desde América Latina*. Berenice Corti y Claudio Díaz, (comp). Buenos Aires: Edivim, 2017.
- Sans, Juan Francisco y Rubén López Cano (Coord.) *Música popular y juicios de valor: una reflexión desde América Latina*. Caracas: Celarg, 2011.
- Stonor Saunders, Frances. *La CIA y la guerra fría cultural*. Madrid: Debate, 2001.
- Sammartino, Federico. «Estética, teoría crítica y estudios etnográficos de la música popular: algunas propuestas» en *Música popular y juicios de valor: una reflexión desde América Latina*. Juan Francisco Sans y Rubén López Cano (Coord.), Caracas: Celarg, 2011: 65—98.
- Solomon, Maynard. «Franz Schubert and the Peacocks for Benvenuto Cellini», *19th—century Music*, Vol.12, n.°3 (1989): 193—206
- Solomon, Maynard, *Myth Creativity Psychoanalysis: Essays in Honor of Harry Slochower*. Detroit: Wayne State University Press, 1979.
- Solomon, Maynard. «Beethoven and the Enlightenment». *Telos*, 19. New York: Telos Press, 1974.
- Tagg, Philip. «Analyzing popular Music: theory, method and practice». *Popular Music: Theory and Method*, Vol. 2, Cambridge University Press, 1982: 37—67.
- Tagg, Phillip. *Dominants and Dominance*. Video conferencia, 10 marzo 2016. Disponible en línea: <https://www.youtube.com/watch?v=jaSErbgJ8Ls>
- Vega, Amparo. «Perspectivas de la estética y la política en J. F. Lyotard», *Revista de estudios sociales*. Bogotá: Universidad de los Andes, 2010, pp. 26—40.
- Wade, Peter. *Raza y etnicidad en Latinoamérica*. Quito: Abya—Yala, 2000.
- Walser, Robert. «Popular Music Analysis», en Allan F. Moore (ed), *Analysing Popular Music*, Cambridge University Press, 2003: 16—38.
- Waxer, Lise. «Cugat, Xavier». *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, 2008: 1002.
- Waxer, Lise. «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.
- Whitburn, Joel. *Pop Memories, 1890—1954, Record Research*. Wisconsin: Menomonee, 1986.
- White, Paul. «Multimodality and Space Exploration: Communicative space in action». *Interactions, Images and Texts. A Reader in Multimodality* Boston: De Gruyter Mouton, 2014, pp. 335—346.
- Wolfenzon, Carolyn. «Batallas en el desierto: la inversión del melodrama cinematográfico como estrategia crítica sobre la Revolución Mexicana». *Confluencia*. Vol. 27, N°2, 2012:46—60.
- Wolff, Janet. *La producción social del arte*. Madrid: Istmo, 1997.
- Zager, Michael. *Music Production for producers, Composers, Arrangers and Students*. Plymouth: The Scarecrow, 2012.
- Zavala, Mercedes. «Estrategias del olvido». Papeles del Festival de música española de Cádiz. 2009. <http://mercedeszavala.blogspot.com/2010/07/estrategias—del—olvido.html>

FUENTES AUDIOVISUALES

- Anda, Raúl de. *La reina del trópico*. México: Producciones Raúl de Anda, 1946, video digital (DVD), 100 min.
- Anda, Raúl de. *La gaviota*. México: Producciones Raúl de Anda, 1955, video digital (DVD), 93 min.
- Badham, John. *Saturday Night Fever*. USA: Paramount, 1977, video digital (DVD), 119 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.
- Brooks, Richard. *Blackboard Jungle*. California: Metro—Goldwyn—Mayer, 1955, video digital
- Buzzell, Edward. *Easy to Wed*. California: Metro—Goldwyn—Mayer, 1946, video digital (DVD), 106 min.
- Cortázar, Ernesto. *Noches de ronda*. México: Calderón S.A., 1943, video digital (DVD), 110 min.
- Crevenna, Alfredo B. *Yambaó*. México—Cuba: Producciones Calderón, 1957, video digital (DVD), 85 min.
- Curtiz, Michael. *Casablanca*. California: Warner Bros, 1942, video digital (DVD), 102 min.
- Cummings, Irving. *Dawn Argentina Way*. USA: Twenty Century Fox, 1940, video digital (DVD), 89 min.
- Davison, Tito. *Negro es mi color*. México: Filmex, 1951, video digital (DVD), 98 min.
- Díaz Morales, José. *Perversita*. México: Producciones Calderón, 1946, video digital (DVD), 93 min.
- Díaz Morales, José. *Pecadora*. México: Producciones Calderón, 1947, video digital (DVD), 84 min.
- Díaz Morales, José. *Señora tentación*. México: Producciones Calderón, 1948, video digital (DVD), 83 min.
- Dieterle, William. *The Loves of Omar—Khayam*. USA: Paramount Pictures, 1957, video digital (DVD), 101 min.
- Delgado, Miguel M. *Las viudas del chachachá*. México: Chapultepec, video digital (DVD), 85 min.
- Dieterle, William. *The Loves of Omar—Khayam*. USA: Paramount Pictures, 1957, video digital (DVD), 101 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.
- Galindo, Alejandro. *Konga Roja*. México: Producciones de Raúl de Anda, 1943, video digital (DVD), 110 min.
- Gering, Marion. *Rose of the Rancho*. USA: Paramount, 1936, video digital (DVD), 85 min.
- Geronimi, Clyde, Wilfred Jackson y Hamilton Luske. *Alice in Wonderland*. USA: Walt Disney, 1951, video digital (DVD), 75 min.
- Gout, Alberto. *Humo en los ojos*. México: Producciones Rosas Priego, 1946, video digital (DVD), 77 min.
- Gout, Alberto. *Revancha*. México: Producciones Calderón, 1948, video digital (DVD), 86 min.
- Gout, Alberto. *Aventurera*. México: Cinematográfica Calderón, 1949, video digital (DVD), 101 min.
- Gout, Alberto. *En carne viva*. México: Producciones Rosas Priego, 1951, video digital (DVD), 91 min.
- Gout, Alberto. *Aventuras en Rio*. México: Calderón S.A., 1953, video digital (DVD), 95 min.
- Green, Alfred E. *Copacabana*. USA: United Artists, 1947, 92 min.
- Hopper, Jerry. *The Secret of the Incas*. USA: Paramount Pictures, 1954, video digital (DVD), 100 min.
- Jackson, Wilfred; Jack Kinney, Hamilton Luske, y Bill Roberts. *Saludos amigos*. USA: Walt Disney, 1942, video digital (DVD) 42 min.
- Hopper, Jerry. *The Secret of the Incas*. USA: Paramount Pictures, 1954, video digital (DVD), 100 min.
- Ichaso, Leon. *Crossover Dream*. New York: Miramax, 1985, video digital (DVD), 86 min.
- Lang, Walter. *Weekend in Havana*. USA: Twenty Century Fox, 1941, video digital (DVD), 81 min.
- Lefkowitz, Aaron E. *Transnational Cinematic and Popular Music Icons: Lena Horne, Dorothy Dandridge and Queen Latifah, 1917—2017*. New York: Lexington, 2017.
- Lewis, Robert. *Anything Goes*. USA: Paramount, 1956, video digital (DVD), 106 min.
- Martínez Solares, Gilberto. *Mulata*. México: Brooks & Meir, 1954, video digital (DVD), 80 min.

- Martínez Solares, Gilberto. *Qué lindo chachachá*. México: Mier y Brooks, 1955, video digital (DVD), 92 min.
- McGown, Norman Z. *Panama Hattie*. USA: Metro Goldwyn Mayer, 1942, video digital (DVD), 79 min.
- McLead, Norman. *Road to Rio*. USA: Paramount, 1947, 100 min.
- Milestone, Lewis. *Anything Goes*. USA: Paramount, video digital (DVD), 1936, 92 min.
- Leisen, Mitchell. *The Big Broadcast of 1937*. USA: Paramount, 1936, video digital (DVD), 100 min.
- Morayta Martínez, Miguel. *Amar perdida*. México: Granada, 1951, video digital (DVD), 101 min.
- Morales, José Luis. *Me lo dijo Adela: necesita un marido*. México: Pereda Films, 1955, video digital (DVD), 90 min.
- Morales, José Luis. *Juventud desenfrenada*. México: Calderón Films, 1956, video digital (DVD), 87 min.
- Moreno, Antonio. *Santa*. México: Compañía Nacional de Películas Mexicanas, 1932, video digital (DVD), 81 min.
- Orol, Juan. *Siboney*. México: Sono Films, 1940, video digital (DVD), 89 min.
- Orol, Juan. *Tania, la bella salvaje*. México: España Sono Films, 1948, video digital (DVD), 96 min.
- Orol, Juan. *Siboney*. México—Cuba: Producciones Juan Orol, 1940, video digital (DVD), 104 min.
- Ortega, Juan J. *Ritmos del Caribe*. México: Compañía Cinematográfica Mexicana, 1950, video digital (DVD), 93 min.
- Pereda, Ramón. *La niña popof*. México: Pereda Films, 1952, video digital (DVD), 87 min.
- Pereda, Ramón. *El ciclón del Caribe*. México: Pereda Films, 1950, video digital (DVD), 101 min.
- Pereda, Ramón. *La reina del mambo*. México: Pereda Films, 1951, video digital (DVD), 99 min.
- Pereda, Ramón. *María Cristina*. México: Pereda Films, 1951, video digital (DVD), 81 min.
- Pereda, Ramón. *Caña brava*. México: Producciones Nuevo Mundo, 1966, video digital (DVD), 80 min.
- Romero, Manuel. *Luna de miel en Río*. Argentina: Lumiton, 1940, video digital (DVD), 89 min.
- Romero, Manuel. *Isabelita*. Argentina: Lumiton, 1940, video digital (DVD), 79 min.
- Rogell, Albert S. *Argentine Nights*. USA: Universal Pictures, 1940, video digital (DVD), 75 min.
- Salazar, Max. *Mambo Kingdom: Latin Music in New York*. New York: Schirmer, 2010.
- Sears, Fred F. *Cha—Cha—Cha Boom!* USA: Four—Leaf, 1956, video digital (DVD), 78 min.
- Soler, Julián. *Negra consentida*. México: Alameda Films, 1948, video digital (DVD), 95 min.
- Strayer, Frank R. y Robert Sparks. *Blondie Goes Latin*. USA: Columbia, 1941, video digital (DVD), 68 min.
- Van Pyke, W.S. *The Cuban Love Song*. USA: Metro—Goldwyn—Mayer, 1931, video digital (DVD), 86 min.
- Wood, Sam y Edmund Goulding. *A night at the opera*. USA: Metro—Goldwyn—Mayer, 1935, video digital (DVD), 96 min.

FUENTES DISCOGRÁFICAS

- Cachao, Israel. *Cuban Jam Sessions in Miniature*. New York: Panart, 1957, 33 rpm.
- Cavallaro, Carmen. *Cocktails with Cavallaro*. Canadá: Decca, 1960, 33 rpm.
- Cole, Nat King. *A mis amigos*. USA: Capitol, 1959, LP.
- Cugat, Xavier. *Cha chacha*. New York: Philips, 1955, 33 rpm.
- Cugat, Xavier. *Bread, Love and Cha, cha, cha*. New York: Columbia, 1957, 33 rpm.
- Cugat, Xavier. *Abbe Lane with Xavier Cugat and his Orchestra*. New York: Mercury, 1961, 33 rpm.
- Curbelo, José. *Mary Ann & Ed Sullivan Samba*. New York: His Master Voice, 1947, 78 rpm.
- Domingo, Plácido. *The Domingo Collection*. USA: SONY, 1997, CD.
- Dorsey, Tommy. *Tea for Two Cha Cha*. New York: Decca, 1958, 45 rpm.
- Hackett, Bobby. *That Midnight Touch*. Estados Unidos: Projec 3 Total Sound, 1967, 33 rpm.
- Green Brothers Marimba Orchestra. *Admiration, Hawaiian Idyl*. New York: RCA Victor, 1930, 78 rpm.
- Gleason, Jackie. *Jackie Gleason presents «Music, Martinis, and Memories»*. Los Angeles: Capitol, 1954, 78 ½ rpm.
- Gleason, Jackie. *Jackie Gleason presents «The Torch with the Blue Flame»*. Los Angeles: Capitol, 1954, 78 ½ rpm.
- Justiz, Peruchín. *Piano con moña*. La Habana: Gema Records, 1958, 33 rpm.
- Lane, Abbe. *Rainbows*. California: Butterfly Records, 1979, audio digital, CD.
- 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.)
- Madriguera, Enric. *Taboo*. Nueva York: Brunswick, 1939, 78 rpm.
- Madriguera, Enric. *Brazil*. Nueva York: RCA Victor, 1941, 78 rpm.
- Maurit, Paul. *Paris by Night*. Paris: BelAir, 1961, 33 rpm.
- Montaner, Rita. *Niña Rita*. New York: Columbia, 1928, 78 rpm.
- Montaner, Rita. *Rita Montaner*. La Habana: ICREM, 1992, CD.
- Montaner, Rita. *La única*. Madrid: Alma Latina, 1995, CD.
- Montaner, Rita. *Rita de Cuba*. Suiza: Tumbao Cuban Classics, 1994, CD.
- Moré, Beny. *Pare... que llegó el bárbaro*. La Habana: Discuba, 1958, 33 rpm.
- Puente, Tito. *Be Mine Tonight*. New York: RCA Victor, 1957, 33 rpm.
- Presley, Elvis. *Good Times*. USA: RCA Victor, 1976, LP.
- Ramin, Sid. *The Lady in Red*. New York: RCA Victor, 1958, 33 rpm.
- Ramin, Sid. *Where There's a Man*. New York: RCA Victor, 1959, 33 rpm.
- Sumac, Yma. *Legend of the Sun Virgin*. New York: Capitol Records, 1952, 33 rpm.
- Sumac, Yma. *Voice of the Xtabay*. New York: Capitol Records, 1955, 33 rpm.
- Touzet, René. *Mr. Cha chacha*. USA: GNP, 1958, 33 rpm.
- Steiner, Max. *Carioca*. New York: RCA Victor, 1933, 78 rpm.

FUENTES ELECTRÓNICAS

- SonMelomanoscom: «La malagueña/Orq. Xavier Cugat canta Abbe Lane», 16 de octubre de 2011, <https://www.youtube.com/watch?v=3ZlwGfIpLDs>.
- Astor, Miguel. «Los ojos de Sojo: el conflicto entre nacionalismo y modernidad en los festivales de música de Caraca (1954 – 1966)». Tesis doctoral. Universidad Central de Venezuela, 2008, <https://ucv.academia.edu/MiguelAstor>
- Bernard, Carmen. «Músicas mestizas, músicas populares, músicas latinas: gestación colonial, identidades republicanas y globalización». *Scielo*6, n.º11 (2009), <http://www.scielo.org.co/scielo.php>
- Blacking, John. «El análisis cultural de la música». En *Las culturas musicales: lecturas de etnomusicología*, editado por Francisco Cruces Villalobos, 181—202. Madrid: Trotta, 2001
- Castillo, Lourdes. «Análisis documental». 2005, <http://www.uv.es/macass/T5.pdf>
- Cook, Nicholas y Daniel Leech—Wilkinson. «A musicologist's guide to Sonic Visualiser». Disponible en: <http://www.sonicvisualiser.org>
- Juan de Dios, Marco Antonio. «La producción musical como objeto de estudio musicológico: un acercamiento metodológico a su análisis». *Cuadernos de etnomusicología*. N°8, 2016,—<http://www.sibetrans.com/etno/cuaderno/25/>—cuadernosde—tnomusicologia—n—8, 20—47.
- Sans, Juan Francisco. Reseña de Tim Crawford y Lorna Gibson (eds.): *Modern Methods for Musicology. Prospects, Proposals and Realities*. Trans—revista transcultural de música / Transcultural Music Review, 2011, <http://www.sibetrans.com/trans>
- 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. <http://arpjournal.com/the—meaning—in—the—mix—tracing—a—sonic—narrative—in—%E2%80%98when—the—levee—breaks%E2%80%99/>
- SonMelomanoscom: «La malagueña/Orq. Xavier Cugat canta Abbe Lane», 16 de octubre de 2011, <https://www.youtube.com/watch?v=3ZlwGfIpLDs>.
- Zavala, Mercedes. «Estrategias del olvido». Papeles del Festival de música española de Cádiz, 2009. <http://mercedeszavala.blogspot.com/2010/07/estrategias—del—olvido.html>

Una publicación evaluada por pares ciegos de la Universidad de las Artes del Ecuador
bajo el sello editorial UArtes Ediciones, se terminó de imprimir en la
Imprenta Mariscal diciembre de 2018, se imprimieron 300 ejemplares.

Familias tipográficas: Chronical Display y Unisans