

Rumbas y fotogramas.

Presencia y esencia de Xavier Cugat en el cine

Rumbas and frames.

Presence and essence of Xavier Cugat in the cinema

Luis Pérez Valero

Universidad de las Artes

luis.perez@uartes.edu.ec

ORCID iD: <https://orcid.org/0000-0001-7503-0042>

RESUMEN

El presente artículo describe la participación de Xavier Cugat en el cine, para lo cual, se ha recurrido a un análisis cualitativo a través de una revisión bibliográfica y documental. Esto ha permitido segmentar en períodos la participación de Cugat en el cine: incursión en el cine silente, participación en producciones sonoras, trayectoria en los musicales de Hollywood, su recorrido por Europa y España en los años cincuenta y una curiosa participación en las producciones cinematográficas de Argentina hacia 1949. En este sentido, para contextualizar una época y definir una línea estética, se ha realizado una conceptualización sobre “lo tropical” en el cine durante la trayectoria cinematográfica del músico catalán. El corpus de estudio estuvo constituido por 73 películas en las que participó el músico como actor, compositor y en producciones. También se incluyeron aquellas películas en que, después de su muerte, han usado grabaciones de Cugat, nombran al músico en diálogos o aparece en alguna iconografía. Se concluye que Cugat contribuyó a fomentar el imaginario de latino de “lo tropical” y exótico a nivel internacional en los años cuarenta, así como vislumbrar las posibilidades de estudio de su participación en el cine.

Palabras clave: Xavier Cugat, música de cine, banda sonora, musicales de Hollywood, música latina.



ABSTRACT

This article describes the participation of Xavier Cugat in the cinema, for which a qualitative analysis has been used through a bibliographical and documentary review. This has allowed Cugat's participation in cinema to be segmented into periods: incursion into silent cinema, participation in sound productions, career in Hollywood musicals, his tour of Europe and Spain in the 1950s, and a curious participation in film productions. from Argentina around 1949. In this sense, in order to contextualize an era and define an aesthetic line, a conceptualization has been made of “the tropical” in the cinema during the cinematographic career of the Catalan musician. The study corpus consisted of 73 films in which the musician participated as an actor, composer and in productions. Also included were those films in which, after his death, Cugat's recordings were used, the musician is named in dialogues or he appears in some iconography. It is concluded that Cugat contributed to promoting the imaginary of the tropical at an international level in the forties, as well as to glimpse the possibilities of studying his participation in the cinema.

Key Words: Xavier Cugat, film music, soundtrack, Hollywood’s Musical, latin music.

Pérez Valero, L. (2022). Rumbas y fotogramas. Presencia y esencia de Xavier Cugat en el cine. *Cuadernos de Investigación Musical*, (15, extraordinario), pp. 21-34.

1. INTRODUCCIÓN

Xavier Cugat (1900-1990) representa un caso particular dentro de la música popular: consolidó una imagen en plena efervescencia de la cultura de masas a través del disco, la radio, el cine y en su momento, también en la televisión. Tuvo distintas facetas a nivel artístico y mercantil: produjo discos, realizó conciertos, auspició a nuevos artistas, fue actor, animador y cuando se lo propuso, fue empresario de helados y de derechos de autor. En otras palabras, una personalidad versátil en distintos campos.¹

A partir de lo anterior, el presente artículo realiza un acercamiento desde el ámbito cinematográfico de Xavier Cugat. El presente artículo es un producto derivado de una investigación doctoral, que consistió en el análisis de la producción discográfica de Cugat en vinilos de 78 rpm (Pérez-Valero, 2021). Sin embargo, durante la investigación, se hizo inevitable dilucidar el trayecto del músico catalán alrededor del mundo del espectáculo: cine, estudios de grabación, radio y cabaré se mezclaban en espacios casi indivisibles, pues eran el mundo laboral de Cugat.

¹ Este trabajo es parte del proyecto VPIA-2021-38 del Grupo de investigación S/Z – producción musical e investigación en artes (Código del grupo: VPIA-2021-GI-10), inscrito en el Vicerrectorado de Investigación de la Universidad de las Artes.

El objetivo del presente texto es describir la participación de Cugat en la pantalla grande, y para ello se hizo una investigación documental y bibliográfica, seguido del análisis de los contenidos. Se realizó una segmentación por períodos históricos y, como se puede inferir, es un trabajo exploratorio y descriptivo. Por razones de espacio se comentan aquellas producciones que marcan una huella en la carrera del músico y dentro de las producciones discográficas de la época.

El artículo se ha estructurado con un perfil biográfico y conciso de Xavier Cugat. Este elemento ha sido indispensable porque, si bien Cugat fue una figura pública, hay hechos de índole profesional y artística que han pasado desapercibidos en las breves reseñas biográficas del músico, incluso dentro de su propia autobiografía (Cugat, 1948). Se aborda la concepción de “lo tropical” en el cine, pues, aunque Cugat era español, su nombre fue asociado durante muchos años al imaginario de “lo tropical”; incluso entre los años cuarenta y sesenta dentro de América Latina, fue referencia de cómo debía sonar una orquesta de música latina. En este sentido, se describen las actividades de Cugat en el cine, pues, en distintas épocas, el artista catalán tenía varios roles. Se expone una propuesta de categorización para el estudio de la participación cinematográfica de Cugat que funciona como punto de partida para profundizar en la presencia de Cugat en la pantalla grande.

2. PERFIL BIOGRÁFICO DE XAVIER CUGAT

La trayectoria de vida de Cugat cubre literalmente casi todo el siglo XX. Nacido en Girona en 1900, su familia se desplaza a Cuba en 1904 y permaneció allí hasta inicio de la década de 1920. Cugat pasó su niñez, adolescencia y primeros años de su madurez en la isla del Caribe. Este aspecto es fundamental, ya que es el período que hemos denominado “oculto” en Cugat, porque hasta ahora, es poco lo que se conoce de su vida en esta época. Se sabe que aprendió el oficio de músico de manera autodidacta, tocó el violín en diversos cafés y radios de La Habana y formó parte de la Orquesta Sinfónica de La Habana (Waxer, 2008 y Roberts, 1979). Es probable que haya tenido una destacada participación en agrupaciones musicales, pues durante este período, estuvo casado con Rita Montaner quien, para el momento, era una de las voces más importantes de la música tropical a nivel internacional. Montaner como artista, pianista y cantante fue quien estrenó el famoso tema *El manisero* de Moisés Simons, quien se la dedicó (Pérez-Valero, 2017).

Cuándo y bajo qué circunstancias llega Cugat a Estados Unidos del todo claro no está; de hecho, el mismo artista nombra hechos que no coinciden. Por ejemplo, dice que había llegado a Estados Unidos a las semanas de haber tocado en Cuba junto al famoso tenor Enrico Caruso (Cugat, 1948); pero, cuando Caruso estuvo en la isla, hay evidencia de presentaciones de Cugat en Los Angeles (California) donde trabajaba como caricaturista. Sin embargo, y como presentaremos más adelante, en 1921 Cugat estaba haciendo vida en Hollywood.

La vida pública y exuberante que conocemos de Cugat se inició en 1933, año en que asumió la dirección de la Orquesta del Hotel Waldorf-Astoria, agrupación de planta de uno de los hoteles más lujosos del mundo en la primera mitad del siglo XX. Cugat dirigió la agrupación en recepciones oficiales y salones de baile, firmó un contrato con el sello

discográfico RCA Victor y realizó una intensa actividad en otros salones de baile, teatros, presentaciones en radio e incorporó a la orquesta del hotel en las películas de Hollywood, todo bajo un repertorio conformado por la rumba, la conga, el tango y la samba, adaptado de manera particular por el músico catalán.

De esta manera, entre 1933 y 1955 fijó su residencia en Estados Unidos y realizó giras internacionales. Desde 1955 y hasta los años sesenta fue una figura recurrente en el cine y la televisión italiana, hasta que en 1970 se instala en Barcelona, donde permaneció hasta su muerte.² En Cugat los acontecimientos históricos del siglo XX dejan una huella imborrable, pero son especialmente importantes la Gran Depresión (1929-1933) y la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), momentos en los que Cugat se insertó con éxito en el mercado discográfico y logró su momento más prolífico en las producciones audiovisuales. Es la época de los grandes musicales de Hollywood; además, compañías como United Artists, Columbia o la Metro-Goldwyn-Mayer le otorgaron roles cinematográficos como figura estelar (Cooke, 2010).

3. “LO TROPICAL” EN EL CINE

En el presente trabajo se define “lo tropical” a partir de los textos de Pérez-Valero (2018) y Aparicio & Chávez-Silverman (1997), como la confluencia de rasgos musicales de Argentina, Brasil, México y Cuba, pero producidos y direccionados hacia la audiencia americana. Los elementos folklóricos y autóctonos son matizados, no pierden su sentido de procedencia, pero se incorpora la instrumentación de las grandes bandas y se simplifica la complejidad rítmica. A lo anterior, se suma el componente performático, en donde la voz y el cuerpo son esenciales en cuanto a la expresividad y el discurso de lo festivo.

Hay un antecedente fundamental que se debe abordar para comprender el fenómeno de “lo tropical” que construyó Hollywood, y del cual Cugat fue copartícipe. Durante los años veinte hubo un movimiento de orquestas de “música tropical” con una intensa actividad artística en Nueva York. Pero no fue hasta 1930 que Don Azpiazzú y la Orquesta Casino de La Habana lograron un estruendoso éxito con la grabación de *El manisero* de Moisés Simons. El tema causó un furor inusitado, como no se volverá a ver hasta la llegada del mambo en los años cincuenta. Don Azpiazzú mantuvo una agenda llena de actividades con su agrupación. Es de especial interés su actividad en Broadway de manera permanente entre 1930 hasta 1932, año en el que Don Azpiazzú, después de una gira por Europa, retorna a la isla de Cuba (Bloom, 2006).

De la euforia de Broadway salió la versión fílmica de *Volando a Río* (1933) protagonizada por los bailarines Ginger Rogers y Fred Astaire, quienes resumieron “lo tropical” para la audiencia estadounidense: baile, fiesta y mujeres exóticas. A pesar de que la película es una aproximación a este imaginario, era común que, en las escenas de baile, la banda sonora y las coreografías, se acercaran al aspecto identitario norteamericano y menos a lo latino. Hubo otras películas en donde la presencia de lo latino se construyó desde una aproximación más real, como utilizando músicos y artistas de procedencia latina que habían

² El por qué de la presencia de Cugat y Lane en Italia se describe más adelante.

tenido éxito en sus países de origen, como fue el caso de Carmen Miranda, quien se convirtió en referente indiscutible de “lo tropical” desde su participación en *Serenata tropical* (1940).

En *Volando a Río* destaca la secuencia de baile de *Carioca*, hibridación musical entre “lo tropical” y la cultura popular norteamericana. La escena es un mosaico de ritmos mezclados entre sí: foxtrot, charleston y samba. La mezcla de baile y sonido se aleja de una representación latina y se convierte en una extensión de las prácticas corporales heredadas de los años veinte, se baila una música que aparenta ser brasileña, pero que está alejada de cualquier rasgo afrobrasileño. Cuando *Carioca* se transforma en una rumba afrocaribeña, la coreografía alcanza uno de los momentos de mayor sensualidad: las bailarinas usan faldas transparentes que permiten mostrar con precisión el contorno de sus piernas. A ojos modernos y actuales la escena de rumba, bien lograda desde el foco de la cinematografía de la época, deja mucho que desear a nivel de representación de latino: suena una rumba, pero se baila un tango. Con elegantes coreografías de cuadrilla al estilo de la danza clásica y Broadway, en *Carioca* se mezcla el danzón, el tango, la habanera y el foxtrot en la búsqueda de una sonoridad tropical que pueda ser asimilada y consumida por la audiencia estadounidense. Ciertas secciones evocan al danzón, otras al ragtime. La postmodernidad como concepto y aplicado al mundo cinematográfico debería ser reconsiderado en la filmografía de esta época. Hollywood necesitaba un asesor que mostrara los inconmensurables caminos de “lo tropical”, y qué mejor figura que Xavier Cugat. Se debe recordar que el músico catalán vivió entre los cuatro y veintiún años en la isla de Cuba, asimilando elementos culturales y musicales de la región del Caribe.

4. CUGAT DENTRO DEL CINE

A nivel cinematográfico Cugat tiene varios roles destacados: actor, compositor de banda sonora, bailarín, productor, guionista y hasta director de cine. De manera provisional hemos establecido cinco categorías para rastrear la participación de Cugat:

4.1. Etapa americana

- 4.1.1 Cine silente (1921-1928)
- 4.1.2 Producciones sonoras (1930-1939)
- 4.1.3 Musicales de Hollywood (1940-1949)

4.2. Presencia en el cine europeo (1950-1957)

4.3. Presencia en el cine argentino a finales de los años cuarenta (1949)

Estas categorías se desprenden de una elaboración cronológica, pero la figura y la música de Cugat está presente hasta nuestros días en otras formas, como el uso en la banda sonora de producciones actuales e incluso en el documental *Sexo, maracas y chihuahuas* (Mas Trelles, 2016) donde se propone una lectura biográfica del músico catalán.

Se explican a continuación los resultados de las categorías propuestas.

4.1. ETAPA AMERICANA

4.1.1. CINE SILENTE (1921-1928)

En la era del cine silente la industria cinematográfica integró a nivel técnico y estético el sonido y la imagen. No en vano, en las primeras producciones se distribuían los rollos de película con partituras que los músicos de planta del local interpretarían (London, 1970). Al respecto, el estilo musical de la obertura podía ser solemne, romántico o dramático; lo que no quedaba duda es que la mayor parte de los géneros que integraban la música acompañante eran de carácter popular. Es así que durante la proyección se intercalaban géneros como el foxtrot, el ragtime y el tango; géneros populares integrados desde antes de la consolidación de la tecnología del sonido (Reay, 2004). No en vano, Cugat desarrolló sus dotes en el ámbito de la música popular y ejerció el oficio de músico acompañante de películas durante su juventud en La Habana (Bakhtiarova, 2014). Sin embargo, parte de la narrativa visual de las películas silentes involucraban representaciones de músicos, cantantes y orquestas en la pantalla. De esta manera hallamos que en los primeros registros filmicos en donde aparece Cugat hay una evidencia su oficio como músico, mientras en los años siguientes destacó su profesión tanto en la actuación como en la vida real en los teatros y en la industria discográfica.

La aparición de Cugat en dos películas del cine silente hechas en Hollywood, denota su interés desde temprana edad para en integrarse en el circuito del espectáculo, *Los cuatro jinetes del apocalipsis* (Blaustin e Ingram, 1921) y *La viuda alegre* (Stroheim, 1925). En ninguna de las dos películas aparece en los créditos, práctica usual de la época por dos motivos: evitar la extensión de metraje innecesario de película y evitar posibles indemnizaciones a futuro a través del pago de regalías (Larsen, 2007). En *Los cuatro jinetes...*, Cugat aparece disfrazado con bigote, peluca y sombrero, en lo que se supone es una orquesta de tango; en *La viuda alegre* aparece como director de una orquesta, tal y como se hará familiar en las siguientes películas. De acuerdo con Pujol (2016) y Roberts (1979), *Los cuatro jinetes...*, fue fundamental en la carrera de Cugat porque en ella conoció a Rodolfo Valentino. Este quedó impresionado por el carisma de Cugat y lo incentivó a explorar el lado de “lo latino” dentro del repertorio del músico. El imaginario del mundo latino que la sociedad norteamericana asimilaría estaba en proceso de formación. En América Latina la industria del cine se consolidaba a paso lento, por lo que tardaría algunas décadas en definirse un concepto cercano a “lo tropical”. Es por ello que, desde mediados de los años treinta figuras como Carmen Miranda, Desi Arnaz y Cugat continuaron con el estereotipo seductor que Valentino había probado con éxito (Hennebelle y Gumucio-Dagron, 1981). Ambas producciones permitieron que Cugat estableciese contactos con directores y productores, relación que mantuvo hasta la década de 1960.

4.1.2. EL CINE SONORO (1930-1939)

La década de 1930 coincide con el auge de la industria del disco y del cinematógrafo. Al mismo tiempo, con la llegada del sonido a la gran pantalla, las cualidades vocales de los actores quedaron en evidencia: algunos no tenían voces adecuadas a sus cuerpos, de acuerdo al estereotipo que necesitaba Hollywood; otros no hablaban el inglés. Cuando comenzó el proceso de incorporar temas musicales cantados, aquellas figuras del espectáculo, que habían pasado la dura prueba de someter su voz a la grabación, se encontraron con otro inconveniente, sus voces no eran aptas para abordar canciones en las películas, desafinaban o no tenían ninguna habilidad vocal (Mera, Sadoff y Winters, 2017).

La relación directa que mantuvo Xavier Cugat con los dispositivos culturales de su época, lo muestran como un artista que comprendía la utilidad de la tecnología, cómo usar los medios de comunicación y con la habilidad para evadir cualquier problema legal. Por ejemplo, en algunas producciones cinematográficas, la banda sonora aparece reseñada bajo la responsabilidad de una agrupación denominada *Vitaphone Orchestra*,³ y por motivos legales no aparece el nombre de Cugat. En aquel momento, el músico catalán tenía un contrato de exclusividad con la Warner-Bros y, si trabajaba con otra compañía, podía incurrir en el incumplimiento del contrato. Esto era común dentro del medio musical de Hollywood: dirigir, componer o arreglar para un film, pero pasar inadvertido en los créditos para evitar sanciones legales. Incluso, el nombre de *Vitaphone Orchestra* agrupaba la orquesta de una empresa, dentro de otra compañía productora, sin exponer la identidad de los músicos (Wierzbicki, Platte y Roust, 2012). Con la llegada del cine sonoro, la música cumplió un rol fundamental, se vislumbró la relación entre el diálogo y la actuación, la banda sonora se concibió como un imaginario cultural, social, histórico y étnico (Hickman, 2017 y Buhler y Neumeyer, 2016).

En este sentido, Cugat aprovechó el nuevo recurso fílmico como ejercicio publicitario y realizó su primer documental: *Un ensamble español. Xavier Cugat y sus gigolós* (Cugat, 1928). La película fue dirigida, escrita y producida por Cugat. En ella el músico sintetiza el repertorio musical de “lo tropical” hasta finales de los años cuarenta: la conjunción de un repertorio constituido por corridos mexicanos, samba brasileña, tango argentino, rumba cubana y melodías de foxtrot estadounidenses. La presencia de estos géneros no era fortuita. Desde finales del siglo XIX y durante la primera parte del siglo XX estos estilos se habían integrado de manera gradual a la escucha habitual urbana. Asimismo, países como México, Argentina, Brasil y Cuba inician un proceso de crecimiento gradual dentro de sus respectivas industrias discográficas (Paranaguá, 2003 y King, 1990). Se consolidan estereotipos visuales y culturales con los cuales Cugat hizo un proceso de síntesis e hibridación musical. En el documental se aprecia a los músicos vestidos de rumberos (Cuba), a la cantante Carmen Castillo con traje de marcado estilo español y el propio Cugat vestido como gaucho argentino, según el estereotipo que había impulsado Rodolfo Valentino. Cugat sostuvo que, a medida que pudiese cambiar y modificar la propuesta musical, su música sería más comercial, independiente de si el resultado era fidedigno o no dentro de la concepción de “lo tropical”.

³ Se aclara que el “Vitaphone” era un invento de la Warner Bros. Aquí se hace la referencia de que hubo una agrupación musical genérica con ese nombre. (Cfr. Hoffmann, 2004).

LUIS PÉREZ VALERO

La referencia de lo “auténtico” fue el sello personal, marca comercial y rasgos estilísticos que diferenciaron Cugat con respecto a otros. Incursiona en *Mexicana* (Edwards, 1929) como creador de la banda sonora y luego, en *El látigo* (Lloyd, 1930), en esta última no tiene crédito en la banda sonora.

4.1.3 MUSICALES DE HOLLYWOOD (1940-1949)

Hacia los años cuarenta Cugat y su orquesta se encuentran en una situación que pocos artistas lograron manejar con éxito: la Segunda Guerra Mundial. Aunque hubo poca producción discográfica por la escasez de materia prima para elaborar los discos de vinilo, resultó el período de mayor participación del músico catalán y su agrupación en producciones cinematográficas y en conciertos benéficos para la causa de la guerra (McCarty, 2000).

A diferencia de lo que se puede pensar, durante el conflicto bélico, la carrera de Cugat tuvo un impulso mediático que pocos artistas aprovecharon. Cugat logró un repunte internacional con su participación en la película *Bailando nace el amor* (Edelman y Seiter, 1942) protagonizada por Fred Astaire y Rita Hayworth⁴. Con su participación en *Un cuento de amor* (Borzage, 1943) comparte pantalla con las orquestas de Benny Goodman, Count Basie, entre otros. Es significativo que Cugat y su orquesta son los únicos que interpretan un foxtrot y también música latina cantada en español, esto marca un sesgo poliestilístico que la distingue de las otras agrupaciones.

Con la Metro-Goldwyn-Mayer participó en lo que se ha convertido en un clásico de los musicales hollywoodenses: *Escuela de sirenas* (Cummings y Sidney, 1944) protagonizada por Red Skeleton y Esther Williams. La música y participación de Cugat no se limitó a poner el “color latino” durante la jornada; además, el músico catalán participa en los diálogos, cumpliendo un rol importante al proponer soluciones al nudo dramático que, en ciertos momentos, aflige a los protagonistas. Como veremos más adelante, esta modalidad de actuación será recurrente en las participaciones de Cugat como actor: poco diálogo, pero esencial para el desenlace.

Cugat consolidó su imagen internacional durante la época de los musicales cinematográficos, lo que le permitió realizar en 1949 una gira internacional que incluyó Europa, América Latina y Asia. En estas producciones, Cugat, así como pasó con Carmen Miranda, era colocado como protagonista musical en los créditos; se destaca esto porque en toda la bibliografía consultada sobre cine y musicales se obvia este hecho.

4.2. LOS AÑOS CINCUENTA Y EL CINE EUROPEO (1950-1957)

Los años cincuenta, a nivel de producción musical, estuvieron marcados por aspectos relevantes como la aparición del microsurco y con ello, el formato de disco de 33^{1/3} rpm, que permitió incluir mayor cantidad de fonogramas por disco; la consolidación del sonido estéreo

⁴ Rita Hayworth fue el nombre artístico de Margarita Cansino, nombre ideado por Cugat. El padre de Margarita, Eduardo Cansino fue el asesor de Cugat en las propuestas coreográficas para casinos o salones de baile (Rodríguez, 1997).

y el furor del mambo y del chachachá, géneros que indudablemente asimiló Cugat con su característico estilo. A nivel cinematográfico, la Metro-Goldwyn-Mayer se desinteresó por la continuidad de los musicales y del discurso panamericanista en sus películas.

Sin embargo, Cugat había conseguido en Abbe Lane a la estrella perfecta: cantante bilingüe, de excelentes cualidades vocales para la música tropical, pero también para la balada americana, con capacidades histriónicas y un referente de *sex appeal* fundamental en el estereotipo que había moldeado Hollywood. Dentro de la industria cinematográfica Cugat continuó participando en producciones, pero en donde lo musical era un añadido y en ocasiones, ni siquiera esencial. Participó en *Un remolque larguísimo* (Berman y Minelli, 1952) protagonizada por Desi Arnaz y Lucille Ball y en el thriller *El sindicato de Chicago* (Katzman y Sears, 1952) protagonizado por Dennis O'Keefe y Abbe Lane, donde el papel de Cugat fue modesto, pero una vez más, fundamental para el desenlace dramático. En *El Americano* (Stillman y Castle, 1955) realiza una irrelevante participación en la banda sonora y funge como representante artístico de Abbe Lane, en el momento su cuarta esposa.

Hacia 1955 la pareja Cugat-Lane establece un circuito de presentaciones en el eje Barcelona–Madrid–Roma–Paris. Especialmente en Italia permanecieron largas temporadas y realizaron incursiones en la Radiotelevisión Italiana (RAI), con una apretada agenda de presentaciones en salones de baile en Roma, Milán, Nápoles y San Remo. Durante esta época, Cugat, como esposo y representante artístico de Abbe Lane, logró la participación en películas como *El soltero* (Ergas y Pietrangelli, 1955), *El amor llega en verano* (Racioppi, 1956), *Donatella* (Amoroso y Monicelli, 1956) y *Susana y yo* (Ergas y Cahen Salaberry, 1957). Esta última producción fue filmada en España y padeció la censura franquista en las escenas de baile de Abbe Lane. La película fue producida cuando el gobierno de Francisco Franco comenzaba un acercamiento hacia los Estados Unidos a través del Plan Marshall, y fue promocionada y difundida sin dificultad en España, aunque los movimientos sugerentes y sensuales de Lane en el tema *Me lo dijo Adela* fueron objeto de corte por los censores del régimen. La película contó además con la participación de Georges Rivière, Juanjo Fernández y del mismo Cugat, cuya orquesta acompaña a Susana.

4.3. LA PRESENCIA DE CUGAT EN EL CINE ARGENTINO (1949)

La presencia de Cugat en el cine argentino tiene unas connotaciones particulares. En 1948 el Cugat–empresario anunciaba la realización de una gira internacional. El Cugat–periodista difundió noticias de que en la gira participaría Carmen Miranda, quien en la vida real llevaba una relación profesional y de amistad con el artista catalán. La gira incluiría a casi toda América Latina, esto despertó el interés de la productora argentina Sono Film. Se inició una negociación pública a través de correspondencias, teléfono, telegramas y notas de prensa. Los productores de Sono Film querían aprovechar la presencia del músico catalán y su orquesta en la región, prolongar la estancia en la Argentina y filmar varias películas. Fueron muchas cosas las que se dijeron, pero en conclusión Cugat exigía un pago de 250.000 dólares por película, aspecto en el que la productora argentina no estuvo de acuerdo, porque era público que Cugat y su orquesta cobraban 100.000 dólares por cada participación fílmica con

la Metro-Goldwyn-Mayer.⁵ Las películas argentinas con Cugat nunca se produjeron. Frente a la imposibilidad de tener al artista en el cine argentino, el nombre de Cugat salió a relucir en varias películas como *Alma de bohemio* (Saraceni, 1949) y *La doctora quiere tangos* (Zavalía, 1949). El artista catalán es invocado, pero él, físicamente no aparece. En estas producciones los actores se niegan a bailar una determinada música, al menos que sea interpretada por Cugat y su orquesta. Las negociaciones no llegaron a ninguna parte. Además, Cugat tuvo dificultades para presentarse en la Argentina; hubo todo un entramado desde el punto de vista legal en el que debía incorporar como invitados a músicos argentinos e interpretar repertorio que estuviese registrado en la Sociedad Argentina de Autores y Compositores (SADAYC); la realidad es que, en distintos momentos, Xavier Cugat se había declarado en contra del gobierno de Juan Domingo Perón, presidente en aquel entonces de la Argentina. Sin embargo, en abril de 1949 Cugat se presentó tres noches consecutivas en el Luna Park. El director y sus músicos se hospedaron en la vecina ciudad de Montevideo (Uruguay), por temor a posibles represalias políticas.

Se ha presentado un panorama de la trayectoria de Cugat en el ámbito cinematográfico. Por razones metodológicas y conceptuales, otros aspectos han quedado por fuera, pero que son interesantes, por ejemplo: el cine alemán usó música de Cugat en los años sesenta. Hacia 1990 e inicios del 2000, la música latina de Cugat fue usada en películas que abordaban el tema de la homosexualidad o el travestismo, como lo fueron *El beso de Billy* (Moseley y O'Haver, 1998) o *Madame Sata* (Ranvaud y Ainouz, 2002).

Por otra parte, el cineasta hongkonés Wong Kar-Wai eligió la grabación de *Perfidia* de Cugat como banda sonora de su exitosa trilogía de las películas: *Días salvajes* (Kar-Wai, 1990), *Con ánimo de amar* (Kar-Wai, 2000) y *2046* (Kar-Wai, 2004). Igualmente, Pedro Almodóvar usó la versión de *La cumparsita* de Cugat en *Kika* (Almodóvar, 1993). Como se puede apreciar, la presencia de Xavier Cugat a lo largo de las producciones discográficas permite una diversidad de lecturas que están aún por ser estudiados.

4. CONCLUSIONES

Cugat inició su carrera en el corazón de la industria cinematográfica estadounidense. En Hollywood convivió con otros artistas, productores y directores de cine con quienes mantuvo una relación entre lo personal y profesional. Su incursión en el cine sonoro ocurre desde el mismo momento en que se desarrollaba la tecnología del sonido para el cine, esto le permitió una participación en algunos de los musicales más importantes de la historia del cine. Sin embargo, en la bibliografía especializada sobre cine, el nombre de Cugat aparece casi desapercibido. La razón de dicho vacío puede obedecer a que los investigadores se concentran en aspectos esencialmente visuales, como los actores, las locaciones, los fotogramas e incluso, el drama; de esta manera, lo musical queda en un segundo plano, incluso en textos que abordan el análisis de la banda sonora.

⁵ CUGAT Nixed By Argentine Union. *Variety*, 174(6), 20 de abril de 1949, p. 39.

La figura de Xavier Cugat ha sido poco estudiada tanto en el campo musical como cinematográfico. Es por ello que el presente trabajo ha buscado establecer posibles sesgos temporales para iniciar investigaciones en profundidad. Se ha descrito la participación del artista catalán dentro de las producciones cinematográficas desde el cine mudo hasta parte del siglo XXI. Es decir, a lo largo de la historia del cine, Cugat ha realizado actividades en distintas condiciones tecnológicas, así como sociales y políticas. Con esta investigación se ha pretendido indagar en aspectos de un artista polifacético y que ayudó a configurar un imaginario de “lo tropical” dentro del cine norteamericano.

BIBLIOGRAFÍA

- Aparicio, F. R. & Chávez-Silverman, S. (1997). *Tropicalizations: Transcultural Representations of Latinidad*. Hanover: Dartmouth College, University Press of New England.
- Bakhtiarova, G. (2014). A Spaniard in America / An Americano in Spain: Xavier Cugat and his Incredible Story. *Oceánide*, 6, pp. 1-10.
- Bloom, K. (2006). *The Routledge Guide to Broadway*. Londres: Routledge.
- Buhler, J. & Neumeier, D. (2016). *Hearing the Movies: Music and Sound in Film History*. Nueva York: Oxford University Press.
- Cooke, M. (Ed) (2010). *The Hollywood Film Music Reader*. Nueva York: Oxford University Press.
- Cugat, X. (1948). *Rhumba Music is my Life*. Nueva York: Didier.
- Hennebelle, G. & Gumucio-Dagron, A. (Eds.) (1981). *Les cinémas de l'Amérique latine: Pays par pays, l'histoire, l'économie, les structures, les auteurs, les œuvres*. Paris: Lherminier.
- Hickman, R. (2017). *Reel Music: Exploring 100 Years of Film Music*. Nueva York: Norton.
- Hoffmann, F. (2004). *Encyclopedia of Recorded Sound*. Nueva York: Routledge.
- King, J. (1990). *Magical Reels: A History of Cinema in Latin America*. Londres: Verso.
- Larsen, P. (2007). *Film Music*. Londres: Reaktion.
- London, K. (1970). *Film Music*. Nueva York: Arno.
- McCarty, C. (2000). *Film Composers in America: A Filmography 1911–1970*. Nueva York: Oxford University Press.

LUIS PÉREZ VALERO

- Mera, M., Sadoff, R. & Winters, B. (Eds) (2017). *The Routledge Companion to Screen Music and Sound*. Nueva York: Routledge.
- Paranaguá, P. A. (2003). *Tradición y modernidad en el cine de América Latina*. Madrid: Fondo de Cultura Económica de España.
- Pérez-Valero, L. (2017). La figura de la mujer en la música tropical entre los años 40 y 60: siete casos de estudio. *Revista Musicaenclave*, 11(3), pp. 1-59.
- Pérez-Valero, L. (2018). *El discurso tropical. Producción musical e industrias culturales*. Guayaquil: UArtes Ediciones.
- Pérez-Valero, L. (2021). La producción discográfica de Xavier Cugat (1933-1950). (Tesis de Doctorado, inédita). Pontificia Universidad Católica Argentina “Santa María de los Buenos Aires”.
- Pujol, S. (2016). *Valentino en Buenos Aires. Los años veinte y el espectáculo*. Buenos Aires: Gourmet Musical.
- Reay, P. (2004). *Music in Film: Soundtracks and Synergy*. Londres: Wallflower.
- Roberts, J. (1979). *The Latin Tinge: The Impact of Latin American Music on the United States*. Nueva York: Oxford University Press.
- Rodríguez, C. E. (Ed.) (1997). *Latin Looks. Images of Latinas and Latinos in the U.S. Media*. Nueva York: Routledge.
- Waxer, L. (2008). Cugat, Xavier. En S. Sandie & J. Tyrrel (Eds.). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (p. 1002). Nueva York: Oxford University Press.
- Wierzbicki, J., Platte, N. y Roust, C. (Eds.). (2012). *The Routledge Film Music Sourcebook*. Nueva York: Routledge.

FILMOGRAFÍA

- Almodovar, P. (productor y director) (1993). *Kika* [Vídeo digital]. España: Ciby 2000.
- Amoroso, R. (productor) y Monicelli, M. (director) (1956). *Donatella* [Vídeo digital]. Italia: Monicelli.
- Berman, P. S. (productor) y Minelli, V. (director) (1952). *Un remolque larguísimo* [Vídeo digital]. EE.UU.: Metro-Goldwyn-Mayer.

RUMBAS Y FOTOGRAMAS. PRESENCIA Y ESENCIA DE XAVIER CUGAT EN EL CINE

- Borzage, F. (productor y director) (1943). *Un cuento de amor* [Vídeo digital]. EE.UU.: Principal Artists Productions.
- Blaustin, J. (productor) e Ingram, R. (director) (1921). *Los cuatro jinetes del apocalipsis* [Vídeo digital]. EE.UU.: Metro Pictures Corporation.
- Cooper, M. (productor) y Freeland, Th. (director) (1933). *Volando a Río* [Vídeo digital]. EE.UU.: RKO Pictures.
- Cugat, X. (productor y director) (1928). *Un ensamble español. Xavier Cugat y sus gigolós* [Vídeo digital]. EE.UU.: Warner Bros.
- Cummings, J. (productor) y Sidney, G. (1944). *Escuela de sirenas* [Vídeo digital]. EE.UU.: Metro-Goldwyn-Mayer.
- Edelman, L. F. (productor) y Seiter, W. A. (director) (1942). *Bailando nace el amor* [Vídeo digital]. EE.UU.: Columbia Pictures.
- Edwards, G. (productor y director) (1929). *Mexicana* [Vídeo digital]. EE.UU.: Metro-Goldwyn-Mayer.
- Ergas, M. (productor) y Pietrangelli, A. (director) (1955). *El soltero* [Vídeo digital]: Italia y España: Film Costellazione Produzione y Águila Films.
- Kar-Wai, W. (productor y director) (1990). *Días salvajes* [Vídeo digital]: Hong Kong: Jet Tone Production.
- Kar-Wai, W. (productor y director) (2000). *Con ánimo de amar* [Vídeo digital]: Hong Kong y Francia: Jet Tone Production y Paradis Films.
- Kar-Wai, W. (productor y director) (2004). *2046* [Vídeo digital]: Hong Kong: Jet Tone Production et al.
- Katzman, S. (productor) y Sears, F. (director) (1952). *El sindicato de Chicago* [Vídeo digital]. EE.UU.: Columbia Pictures.
- Lloyd, F. (productor y director) (1930). *El látigo* [Vídeo digital]. EE.UU.: First National Pictures.
- Mas Trelles, D. (director) (2016). *Sexo, maracas y chihuahuas* [Vídeo digital]. España: Acción Cultural Española et al.
- Moseley, D. (productor) y O'Haver, T. (director) (1998). *El beso de Billy* [Vídeo digital]. EE.UU.: Revolutionary Eye.

LUIS PÉREZ VALERO

- Perojo, B. (productor) y Cahen Salaberry, E. (director) (1957). *Susana y yo* [Vídeo digital]. España: Perojo Producciones.
- Racioppi, A. (director) (1956). *El amor llega en verano* [Vídeo digital]. Italia: Stella Film.
- Ranvaud, D. (productor) y Ainouz, K. (director) (2002). *Madame Sata* [Vídeo digital]. Brasil: Videofilmes et al.
- Saraceni, J. (director) (1949). *Alma de bohemio* [Vídeo digital]. Argentina: Sono Film.
- Stillman, R. (productor) y Castle, W. (director) (1955). *El Americano* [Vídeo digital]. EE.UU.: Robert Stilman Productions.
- Stroheim, E. von (productor y director). (1925). *La viuda alegre* [Vídeo digital]. EE.UU.: Metro-Goldwyn-Mayer.
- Zanuck, D. F. (productor) y Cummings, I. (director) (1940). *Serenata tropical* [Vídeo digital]. EE.UU.: 20th Century Fox.
- Zavalía, A. de (director) (1949). *La doctora quiere tangos* [Vídeo digital]. Argentina: Sono Film.

Fecha de recepción: 06/10/2021

Fecha de aceptación: 29/03/2022