

I. INTRODUCCION

1. La razón de este libro

Cuando publiqué en 1981 *Música cubana: del areyto a la nueva trova*, muchos lectores me señalaron que faltaba en esa obra una discografía recomendada en consonancia con la historia de nuestra música. Ese vacío será cubierto ahora.

Pero más importante que esto es advertir sobre la pérdida de nuestro caudal discográfico por innovaciones tecnológicas y razones comerciales. Desde 1877 se empezó a grabar el sonido y reproducirse comercialmente, primero con los cilindros de cera y, a partir de 1894, con los discos planos de carbón y otros materiales. Este proceso comenzó simultáneamente en Europa y Estados Unidos.

Por razones que analizaremos más adelante, Cuba, como país productor de música, músicos e intérpretes, tuvo acceso inmediato y bastante amplio a la industria reproductora del sonido, en comparación con otros países latinoamericanos.

Posteriormente, ese acceso fue mayor cuando en 1925 el disco dejó de grabarse acústicamente (o sea, por medio de la vibración pura, directa) y empezó a grabarse y reproducirse eléctricamente.

Por aquella época las grabaciones se hacían en Estados Unidos, para lo cual los artistas de toda América viajaban principalmente a la ciudad de Nueva York. Era muy grande el flujo de música cubana que llegaba para ser grabada y que después circulaba por toda Latinoamérica, especialmente la cuenca caribeña, en discos de 78 revoluciones por minuto (que llamaremos en lo sucesivo discos de 78). Se fabricaban básicamente en dos dimensiones — 10 y 12 pulgadas — teniendo el disco de 10 pulgadas una duración aproximada de 3 minutos, y el de 12 pulgadas, 4 minutos. Por muchos años, el disco de 78 reinó como único señor. Pero en 1948 la Columbia Records lanzó el disco de larga duración, o LP (long play), el cual, junto con el disco de 45 revoluciones por minuto (RPM) que sacó al año siguiente la RCA Victor, va desplazando al de 78, que para fines de los años 50 sólo se producía en algunos países latinoamericanos.

El cambio al LP significó la condena del disco de 78 al olvido, al archivo y, en muchas ocasiones, a la pérdida de aproximadamente 80 u 85 por ciento del repertorio de los discos de 78. O sea, sólo 15 ó 20 por ciento de la música producida en discos de 78 pasó al nuevo sistema de larga duración; el resto quedó vegetando en archivos o simplemente se destruyó. Estas cifras no se basan en estadísticas reales, ya que probablemente sea aún menor el porcentaje de música que se recuperó al pasar a los LPs. Basamos este cálculo en el estudio comparativo de la discografía de determinados artistas en discos de 78 que pasó a los LPs, y en consultas hechas a otros coleccionistas e historiadores de música popular.

Posiblemente ese porcentaje de conversión fue mucho menor respecto a la música clásica, pues las limitaciones del disco de 78 siempre pesaron considerablemente en la grabación y forma de ofrecer al público las obras clásicas, que en su gran mayoría no cabían en el estrecho límite de tiempo de 4 ó 5 minutos que como máximo permitía el disco de 78 de 12 pulgadas.

En cambio, el porcentaje de recuperación fue mayor en las pequeñas casas disqueras latinas, por partir éstas de un catálogo menor y lógicamente usar más extensamente sus reservas de discos de 78 cuando comenzaron a trabajar el LP. Usamos aquí "catálogo" en el sentido que se usa en la industria disquera, es decir, el conjunto de productos grabados que una casa disquera ofrece para la venta comercial. Y es catálogo también, por supuesto, la información gráfica — bien sea algún folleto impreso u otro medio parecido — que distribuye la industria disquera sobre esos productos para conocimiento del público.

Cuba en particular fue afectada con esta conversión, como veremos después, ya que para aquella época la mayor parte de su música popular se grababa por la RCA Victor, por lo que la música latina popular alcanzó un pequeño porcentaje de conversión o regrabación. Podemos decir que el 90 ó 95 por ciento de esas grabaciones quedaron olvidadas en los archivos. Trataremos, pues, de recuperar — por ahora sólo en el recuerdo — esas grabaciones.

Si graves fueron los resultados de la conversión del disco de 78 al LP, peor aún fue la conversión del LP al disco compacto (CD) que comenzó a principios de los años 80. Se calcula que tan sólo de 5 a 10 por ciento pasará en la regrabación de los LPs a los CDs, particularmente en música latina. Además, los criterios que se han seguido para seleccionar los materiales de regrabación en el nuevo sistema no son convincentes en la mayoría de los casos. El criterio básico de selección, salvo en pequeñas casas discográficas, no es por supuesto la calidad, sino la comercialidad. O sea, se selecciona para regrabar el material que se estima tenga más salida

comercial. Por otro lado, en el mercado latinoamericano no hay índices o termómetros que hayan medido, a lo largo de los años, los porcentajes o índices de popularidad de la música, como sucede en Estados Unidos. En ese país la revista Billboard ha realizado esa labor durante varios decenios, por lo que la selección se hace muchas veces empíricamente, es decir, con base en cifras de ventas (si las hay), y en la experiencia del seleccionador o su gusto personal. Por consiguiente, ni el pase o conversión de discos de 78 a LP, ni el de los LPs a CDs, ha estado gobernado por criterios selectivos de excelencia. Lo que se ha regrabado no ha representado necesariamente lo mejor ni lo más importante.

En la conversión de LP a CD hay otro agravante que al menos no era tan palpable en la conversión de 78 a LP. En ésta se seguía básicamente un criterio de selección de álbumes o de artistas. Se tomaba, por ejemplo, el catálogo de los discos de 78 de la Orquesta Aragón para producir determinados álbumes LPs en que se vertía parte de ese repertorio. En la actual conversión, muchas veces se selecciona con un criterio de género musical o de época determinada: un CD contiene sones o boleros de distintos intérpretes. Lógicamente, la pérdida es así aún mayor.

Este es, pues, un trabajo de rescate — de rescatar del olvido una parte importante de nuestra cultura musical. De decir qué hay y dónde está. Pero esperamos lograr algo más. Nuestro esfuerzo va dirigido a las casas disqueras, grandes o pequeñas, que podrán encontrar en nuestra obra posibles materiales para reproducirlos en CD. También los coleccionistas y fanáticos de la música pueden hacer lo suyo, pidiendo la publicación de CDs con esta música.

Para que este trabajo, además de libro, fuese agente catalítico que ayude a conseguir el efecto deseado, recurrimos a todas las casas disqueras que conocemos a fin de que nos suministraran copias de sus últimos catálogos de CDs y LPs, así como su política de conversión de LP a CD. Al final de esta obra aparece un índice de las casas disqueras que contestaron nuestro cuestionario, el cual puede ser útil a nuestros lectores.

Confiamos en que también se acometan esfuerzos similares respecto a la música popular de otros países latinos, sobre todo los que poseen un caudal amplio de música popular, como México, Puerto Rico, Colombia, Argentina, Venezuela y Santo Domingo.

2. ¿Está grabado lo mejor de la música cubana?

Cabe preguntarse si hay áreas importantes de la música cubana que nunca se han grabado, en ninguna forma, u otras de las que sólo hay grabaciones no comerciales.

En cuanto a la primera pregunta: ciertamente que siempre hay áreas en que pudiera desearse la existencia de grabaciones. Sobre esto surge otra pregunta: ¿Por qué no grabó la orquesta de Miguel Failde, el creador del danzón, que estuvo activa hasta la primera década del siglo?

Otro gran ausente de las grabaciones comerciales es el cantante Pablo Quevedo (1908-1936), cuya voz compartió la preferencia del público con la de Fernando Collazo a fines de los años 20 y principios de los 30. Mientras que de Collazo hay una muestra bastante representativa, de Pablito no hay nada. Su temprana muerte tronchó esta posibilidad. Y todos estos factores han contribuido a crear una atmósfera especulativa en torno a unas grabaciones de Quevedo que nunca han aparecido. Por otra parte, no todas las figuras del teatro lírico dejaron grabaciones. Por ejemplo, el tenor Emilio Medrano, quien cantó en la Scala de Milán, en Italia, y voces como las de Caridad Suárez, Nena Plana y Rafael Prada, nunca se grabaron comercialmente, que se sepa.

Deben haber existido, sobre todo en el interior de Cuba, trovadores, cantantes de puntos guajiros, instrumentistas, orquestas y conjuntos que merecieron ser grabados y que no lo fueron. Peor, sin embargo, es la ausencia en la música folclórica. Se pregunta uno cómo Cuba, teniendo un folclor tan rico, especialmente en manifestaciones de música litúrgica afrocubana, tenga tan poca muestra grabada, aunque fuese de carácter etnomusicológico o antropológico, en nuestros días. Un país que tiene un arsenal de instrumentos musicales cuya descripción tomaría cinco tomos (Los instrumentos de la música afrocubana, Fernando Ortiz, 1952-1955, 5 volúmenes) ciertamente debería tener su equivalente en cientos de horas de grabaciones de campo. Y al parecer no es así.

Faltan también grabaciones con muestras específicas de algunas fiestas no religiosas y de sonidos de algunos instrumentos muy especiales de música cubana, como el tingo-talango, kinfuiti y otros.

Grabaciones no comerciales. Asimismo, las grabaciones no comerciales ofrecen amplio campo para recordar, enumerar y especular.

Radioemisoras. En cuanto a las radioemisoras, en la década de 1940 muchas ya contaban con equipos más o menos idóneos para hacer grabaciones y usarlas en su programación. Es más, una de ellas, Radio Cadena Suaritos, preparaba gran parte de su programación con grabaciones hechas, con carácter exclusivo, en sus propios estudios. Los artistas contratados por "Suaritos" (Laureano Suárez), por famosos que fueran, generalmente no salían al aire en vivo, sino mediante grabaciones. Y así se fue acumulando en Suaritos una impresionante discoteca: gran número de grabaciones, que probablemente llegaron a centenares, de María Teresa Vera con Lorenzo Hierrezuelo, de Sindo Garay, de Antonio María Romeu, programas de música religiosa yoruba con Obdulio Morales, los tambores cogwo cogwa, Mercedes Valdés, coros y demás cantantes y tocadores de tambores batá; Manolo Fernández, Fernando Albuérne, Eva Flores, el Trío Pinareño y otros muchos artistas cubanos que desfilaron por sus micrófonos. Y lo mismo sucedió con artistas extranjeros como Pedro Vargas, María Luisa Landín, Bobby Capó y Daniel Santos, quienes en muchas ocasiones estrenaban composiciones de autores cubanos. En la RHC, Sindo Garay grabó también decenas de sus canciones.

Radio Progreso, aunque en menor grado que Suaritos, también usó grabaciones de sus artistas, al igual que otras estaciones radiales cubanas. Lo mismo sucedió en la CMQ, sobre todo en la etapa de programas televisivos extraordinarios. Aunque tenemos entendido que de esta última se han utilizado algunas grabaciones por la radio cubana, todavía debe existir mucho material de valor histórico en todas estas emisoras.

Grabaciones privadas. En lo relativo a grabaciones privadas, para la misma década de los años cuarenta, y especialmente en la de los cincuenta, no se disponía de equipos muy sofisticados — primero de grabación directa en acetato y después de grabación en alambre y en cinta — que permitieran a los coleccionistas interesados tomar del aire determinados programas. De vez en cuando surgen grabaciones de este tipo dentro de Cuba y fuera de ella, pero la diáspora provocada por la Revolución y otras condiciones no han propiciado la formación de un organismo de coleccionistas que reúna, intercambie y evalúe todo ese material, que con toda seguridad existe.

Casas disqueras. No siempre se edita lo grabado por las casas disqueras. A veces, por razones técnicas de no cumplir los requisitos necesarios o por criterio simplemente comercial, no salen a la luz grabaciones ya existentes. Y no es tan sólo la transcripción de 78 a LP a que nos referimos antes, sino grabaciones originalmente pautadas para 78 o LP que nunca salieron a la luz. Es posible también que por algún lugar haya perlas escondidas.

Es de esperar que las fuentes que hemos señalado no se pierdan y puedan redescubrirse, estudiarse y divulgarse.

3. Nacimiento, auge y decadencia del Cilindro y el Disco de 78

El descubrimiento original de Thomas Edison, en 1877, consistía en un sistema de grabación por vibración sobre un cilindro de cera recubierto con una delgada hoja de metal y cuyo sonido se reproducía después por una aguja y un diapasón. Coincidentemente, en Europa Charles Cros había llegado a conclusiones semejantes.¹ Comienza así un largo período en que este rudimentario invento, el fonógrafo, va perfeccionándose y evolucionando. Edison, ocupado en otras invenciones, lo deja por el momento a un lado.

Cuando en 1887 Emile Berliner inventa el disco plano de corte lateral al que llama gramófono², se inicia una competencia entre los dos sistemas, bastante diferentes, de reproducción de sonido. Para 1889 ya se fabrican en Alemania los primeros discos gramofónicos y equipos reproductores. Y en 1890 Edison, que concibe su invento más bien como equipo de dictado para oficinas, posiblemente por la baja calidad de reproducción de sonido que se obtenía con los métodos entonces disponibles, empieza a fabricar comercialmente sus fonógrafos y cilindros, pero sus ventas alcanzan poco éxito.

Al pasar los años, la competencia entre los dos sistemas va provocando el perfeccionamiento gradual del fonógrafo de cilindros de Edison y el gramófono de discos planos de Berliner. Pero este último va ganando la partida. En 1902 Enrico Caruso graba en Milán para la Gramophone Company diez arias en discos que se consideran los primeros gramofónicos con calidad satisfactoria.³

Obsérvese que todas estas grabaciones son acústicas, o sea, el sonido se graba mediante la vibración que produce en una aguja. La vibración, bien en el cilindro o en el disco, es reproducida por otra aguja que a su vez transmite la vibración, ya convertida en sonido, a un sistema rudimentario de amplificación — las enormes bocinas de los tocadiscos primitivos que conocemos. Como al principio cada cilindro o disco debe grabarse individualmente, Edison ve pocas posibilidades para su invento si cada artista debe grabar todos y cada uno de sus discos. ¡Imagínense a Caruso cantando un aria 100,000 veces! Por el otro sistema, el de disco, se intenta

crear primero una matriz que sirva para sacar copias.

En un largo proceso de luchas sobre las patentes que protegen los inventos, de quiebras, de industrias que se consolidan y otros obstáculos, van emergiendo dos grandes colosos en Estados Unidos y varias compañías en Europa. Mas para nuestro trabajo nos concentraremos en las compañías norteamericanas, que son las que tienen que ver con la producción grabada.

La Victor Talking Machine, fundada en 1901, es comprada en 1928 por la Radio Corporation of America; de ahí el nombre con que se le conoce en lo sucesivo — RCA Victor. La Columbia es el otro gran gigante de la industria, seguida de cerca por la Brunswick; y a partir de 1934 entra también en competencia la Decca Records Corporation.

Por su parte, Edison se aferra tercamente a sus cilindros, hasta que la competencia lo hace pensar discos también, pero en definitiva deja de competir en 1929.

En 1904 la Odeón fue en Europa la pionera en la grabación del disco por las dos caras; le siguieron las compañías norteamericanas.⁴ (En 1904 los discos dobles de 10 pulgadas costaban U.S.\$1.50)

Surge otro momento crucial en 1925 cuando la Victor y la Columbia ponen a la venta los primeros discos grabados y reproducidos eléctricamente. Y la Brunswick saca al mercado los primeros fonógrafos eléctricos.

Esa es, a grandes rasgos, la historia de la industria disquera norteamericana en su primera etapa. Ya en 1900 la Gramophone Company tenía a la venta un catálogo con 5,000 diferentes grabaciones.

¿Qué se grababa y a quién se vendían las grabaciones? Las limitaciones de la técnica de grabación en sus principios encontró en la voz humana el sonido más idóneo para la reproducción. Esa fue la gran lección de los discos grabados por Caruso que condujo a que el primer repertorio de las casas disqueras se nutriera básicamente de la ópera y sus grandes cantantes. Después se fueron agregando instrumentos, pero ni éstos respondían en la misma forma a la grabación ni era, además, posible tratar de incluir una orquesta sinfónica de 100 profesores en el espacio que brindaba un sólo micrófono. Así, las primeras grabaciones orquestales se hacían con un número reducido de músicos. Se empezaron a grabar asimismo solos de piano y de violín.

Como en esa época no eran baratos ni los discos (en general un disco valía U.S.\$1.50 y el de sello rojo de la Víctor mucho más — U.S.\$3.50) ni los equipos reproductores (U.S.\$200 o más), los primeros compradores eran de la clase alta. Esto también explica que el repertorio fuese básicamente de música clásica. Poco a poco, sin embargo, la música popular fue entrando en los catálogos de las casas disqueras, sobre todo después de 1925, cuando la grabación eléctrica los producía con mayor fidelidad y flexibilidad. Por otra parte, como sucede con toda invención, las técnicas industriales se fueron perfeccionando y fue posible rebajar el precio de discos y equipos reproductores para hacerlos más asequibles a un mayor mercado. En 1927 se vendió un millón de equipos fonográficos en Estados Unidos.⁵

Para entonces, entre los compradores de equipos y discos había que considerar el enorme contingente de emigrantes, de primera o segunda generación, existente en Estados Unidos. La Columbia, en un periódico de circulación interna para sus distribuidores, decía en 1909:

Recuerden que en todas las grandes ciudades y en muchas poblaciones hay áreas en que gentes de una u otra nacionalidad se concentran en colonias. Muchas de esas gentes conservan las costumbres y el idioma de su país de procedencia. Háblenles en su propio idioma, si es posible, y verá cómo sus caras se les iluminan, cómo se sonríen y les responden con un torrente de palabras. Para estas personas, los discos en su propio idioma tienen una atracción irresistible, y los compran en seguida.

Y en la propia revista, dos años después, se hacía este recordatorio:

No espere a haber vendido a cada norteamericano en su localidad un equipo Columbia antes de prestar atención a los no nacidos en Estados Unidos. Probablemente a Ud. le será mucho más fácil hacer negocio con la gente de origen extranjero.⁶

La pujante industria disquera norteamericana procuraba extenderse fuera de Estados Unidos en dos aspectos: primero, buscando materia prima, nuevos sonidos y nueva música en otros países; segundo, vendiendo a estos países equipos reproductores y discos. Como parte de la doctrina del Destino Manifiesto prevaleciente en esa época, los esfuerzos se concentraron en Latinoamérica. En 1904 la Columbia anunciaba la apertura de un laboratorio de grabaciones en México. La Victor hizo igual en 1905, y hacia 1915 había hecho grabaciones en Buenos Aires, Santiago de Chile, Montevideo, Lima y otras ciudades. Esfuerzos similares, aunque en menor grado, se hicieron en el Oriente, incluso Japón y China, pero sobre todo en Filipinas.

Además, desde antes, el interés de las casas disqueras se había dirigido a los grupos étnicos existentes dentro de sus propias fronteras, en especial a partir de 1890, cuando se hizo evidente que la nueva invención,

contrario a lo que había pensado Edison, no tenía tanto uso comercial en las oficinas como en el entretenimiento hogareño y, además, como rudimentaria vellonera, o traganíquel, en lugares públicos de diversión. Se empezó así a grabar canciones hebreas, polacas, españolas y francesas.⁷ Como señala Richard K. Spottswood:

*Para la persona que habla otro idioma (distinto al inglés), el fonógrafo desempeña un papel muy importante. En un país con valores y costumbres extrañas donde la gente habla un idioma no familiar, el fonógrafo puede facilitar un medio de regreso emocional a la tierra natal. Los discos de canciones familiares refuerzan los valores tradicionales y el sentido de dignidad de todo inmigrante ... Por su parte, las compañías disqueras fueron lo suficientemente astutas para reconocer la necesidad de contar con discos en lenguas extranjeras al principio de los novecientos, cuando empezaron seriamente a elaborar y diversificar sus catálogos y ofertas. Para 1908, la Columbia y la Victor y otras pequeñas compañías comenzaron a imprimir discos populares de dos caras por 75 centavos ... En medio de la primera guerra mundial (1914), la venta de discos y fonógrafos a personas no nacidas en Estados Unidos era un gran negocio ... Aun grupos (étnicos) pocos numerosos se tuvieron en cuenta. Si, por ejemplo, la comunidad albano-americana no era grande, la venta de discos resultaba baja; pero también a cada persona que deseaba un disco se le podía persuadir de que comprara un fonógrafo y otras clases de discos. Este ejemplo no ha sido tomado al azar: tanto la Columbia como la Victor mantuvieron series de discos albanos por un tiempo, y los discos que prensaban de cada selección fluctuaban entre 300 y 25...*⁸

Para 1920 la Victor había lanzado cerca de 6,000 números étnicos, ofreciendo grabaciones en lituano, ucraniano, holandés, serbio, croata, yidish, rumano, eslovaco, finlandés y otros idiomas.

Este mercado interior de extranjeros era particularmente importante en etnias de origen europeo, y al iniciarse la Segunda Guerra Mundial creció en importancia al no poder importarse discos de Europa. Entonces surgieron intérpretes de esas etnias radicados en Estados Unidos.

Aunque a principios de siglo la inmigración latinoamericana en Estados Unidos era pequeña comparada con la de países europeos, fue aumentando a medida que las relaciones fronterizas con México, tras la ocupación de grandes extensiones de territorio anteriormente mexicano, aportaron una gran población de ese origen. Más tarde, con la ocupación de Puerto Rico y posteriormente con la autorización concedida a los boricuas para establecerse en Estados Unidos, fue creciendo esa población latina hasta que se hizo muy apetecible a las firmas disqueras. Se comienza a trabajar entonces este nuevo mercado, tanto interior como exteriormente; o sea, se venden equipos y discos tanto a países latinoamericanos como a inmigrantes latinos en Estados Unidos. El control de las disqueras norteamericanas fue total, salvo en países como Argentina y Brasil, cuyos contactos más efectivos con Europa los mantuvieron más bien dentro de su órbita.

A todos los efectos puede decirse que el esfuerzo principal del disquero norteamericano se centró en el Caribe. Su estrategia incluía viajes con equipos de grabación portátiles para producir grabaciones en los países mismos. Desde principios de siglo la Edison, Victor y Columbia usaron este sistema de traslado de equipos a México, La Habana e islas caribeñas para grabar in situ el talento local. En países que desarrollaron laboratorios de grabación, como México, el sistema pronto se discontinuó; pero en otros, como en Cuba, estaba todavía vigente en los años treinta.

El otro sistema para conseguir grabaciones — que adoptaron todas las casas disqueras, especialmente la Victor y la Columbia — consistía en llevar a las figuras locales a grabar a Estados Unidos. En ocasiones, el artista o músico que iba contratado por una casa disquera se las arreglaba para aprovechar ese viaje y hacer grabaciones con otra casa disquera, generalmente más pequeña, cambiándose el nombre. Esos viajes, además, iban dejando algunos músicos que se establecían permanentemente en Estados Unidos y que iban creando, junto con músicos anteriormente emigrados o nacidos ya en el nuevo país, una tercera materia prima de originadores de música — el talento local. Ese fue el caso, por ejemplo, de Antonio Machín y de muchos artistas puertorriqueños, como veremos más adelante. La música grabada se imprimía no sólo para la colonia latina de Nueva York y demás ciudades, sino también para los países latinoamericanos.

En el campo de la música étnica latina, las grandes casas disqueras notaron inmediatamente una característica muy favorable para ellas: en otros mercados, las áreas disqueras étnicas estaban drásticamente marcadas para los diferentes idiomas, o sea, lo que interesaba al serbio no le interesaba en lo más mínimo al ucraniano, por tratarse lógicamente de idiomas diferentes. Y aun en el caso de usarse el mismo idioma, la música de interés para el irlandés, por ejemplo, no era del gusto del inglés o del escocés.

En el mercado latino no pasaba así. Había músicas que, aunque producidas en un país determinado, atraían el interés de los demás países latinoamericanos.⁹ Así ocurría, por ejemplo, con el son cubano, el tango argentino y el corrido mexicano. Guty Cárdenas, el cantante y compositor mexicano que realizó numerosas grabaciones para la Columbia, incluyó en ellas dúos con cantantes cubanos como Tomasita Núñez, Conchita Utrera y Adolfo Utrera, así como a un puertorriqueño, Fausto Delgado, y a un colombiano, Jorge Añez.¹⁰

Los grupos musicales mostraban una mezcla aún mayor. Los cuartetos Machín y Caney fueron casi siempre una mezcla de artistas puertorriqueños y cubanos. El Trío Borinquen era una combinación de dos artistas puertorriqueños, Rafael Hernández y Salvador Lthier, y un dominicano, Antonio Mesa. La segunda forma en que las casas disqueras aprovechaban esta flexibilidad o compatibilidad de los artistas latinos se echa de ver en el modo que la Columbia mercadeaba los discos impresos del Trío Borinquen. Los discos que se destinaban al mercado interno y al resto de Latinoamérica se identificaban como del Trío Borinquen, mientras que a los destinados a Santo Domingo se les cambiaba el sello y el número del disco, pese a que eran de la misma matriz, y se rebautizaban como del Trío Quisqueya.¹¹

La tercera forma consistía en utilizar esa compatibilidad mezclando los géneros musicales sin distinción del país de origen del intérprete. Así, volviendo al ejemplo de Guty Cárdenas, este cantautor mexicano grabó no tan sólo huapangos, canciones yucatecas y valeses mexicanos, sino también boleros y claves de origen cubano, valeses chilenos y tangos, entre otros géneros. Las casas disqueras aprendieron que aunque algunos de esos géneros musicales contaban con un público generalmente limitado a su país de origen, en cambio otros géneros, como el son, tenían un carácter expansivo que captaba adeptos en muchos países.

Pronto el mercado latino va adquiriendo mayor importancia para las casas disqueras y recibiendo su creciente atención. La Columbia, que identifica con una letra agregada al número de los discos (D para los "domésticos", los del país, y otra letra para los extranjeros), dedica una letra exclusiva a las series de música latina. La Victor, a lo largo de los años, como veremos después, graba muchas series dedicadas exclusivamente a la música latina.

Con el advenimiento de la radio a principios de los años veinte, la industria disquera empieza a sentir la competencia de este nuevo vehículo, y a fines de la década la industria disquera está en crisis. Esta crisis, sin embargo, no es tan severa en la producción de discos étnicos, particularmente los latinoamericanos. Es más, la década del treinta es la de mayor producción musical latinoamericana en las grandes disqueras.

Ya a fines de los años treinta y principios de los cuarenta se establecen casas disqueras pequeñas, primero en Estados Unidos y más adelante en varios países latinos, que compiten contra la primacía que se había logrado, sobre todo por la Victor, en el mercado latinoamericano. El Cono Sur estaba en gran parte dominado por Odeón y otras marcas producidas en la Argentina. México ya prensaba también sus propios discos, al igual que Colombia, y Cuba comienza a hacerlo en 1944.

En 1942 surge otro factor que influye decisivamente en este auge y proliferación de la industria disquera latina. James Caesar Petrillo, dirigente de los músicos norteamericanos, declara en los estudios de grabación una huelga general de músicos que duraría más de dos años por disputas con las grandes casas disqueras. O sea, los músicos sindicalizados no podían grabar.

Esto provocó que numerosos sellos pequeños encontrasen la manera de burlar la disposición produciendo la grabación de muchos discos de grupos pequeños, sobre todo de jazz y de cantantes y música latina. El acto de Petrillo fue en definitiva el causante, en gran parte, de la desaparición de las grandes bandas americanas. En la misma medida, al no tener que atender a la producción disquera de orquestas norteamericanas, en esos años la Victor dedicó más tiempo y dinero principalmente a las grabaciones de bandas latinas, especialmente cubanas, fuera de Estados Unidos.

4. Y surge el LP

La comercialización del disco de larga duración (seguiremos llamándole LP aquí, para simplificar) por la Columbia en 1948, y al año siguiente por la Victor de su disco de 45 RPM, dieron nuevo impulso a la industria disquera latinoamericana. Debe observarse también que mientras las grandes casas disqueras como la Victor, Columbia, Decca y otras tenían sus propias fábricas impresoras de discos, en su mayor parte las disqueras latinas establecidas en Nueva York generalmente no gozaban de esas facilidades, sino que grababan sus discos con productoras independientes. Esto, aunque encarecía el costo, se compensaba con la pequeña producción, en la que tales diferencias no eran tan notables al no incurrirse en gastos elevados de personal, distribución y demás. Siempre, claro está, la falla de estas disqueras estribaba en la distribución, que no podía ser tan eficiente como la de las grandes empresas.

Por otra parte, estas pequeñas casas disqueras, manejadas por lo general por alguien con muy estrecho contacto con el mundo musical latino, se hallaban frecuentemente en mejor posición que las grandes empresas de escoger orquestas, solistas, músicos, cantantes y compositores más afines a los gustos del público. Éstas, además, una vez que tenían una orquesta, artista o grupo bien "pegado" en un género musical determinado, por regla general no se hacían competencia consigo mismas y promovían a otros artistas de ese mismo estilo. Y esa oportunidad se la daban las empresas pequeñas. Así surgieron, por mencionar algunas de las primeras, Ansonia,

Spanish Music Center, Seeco y tantas otras en la década de 1940 y comienzos de la del 50, las cuales expandieron sus posibilidades con el LP y sobre todo con el uso cada vez mayor de las victrolas, velloneras o traganíqueles — términos con que designamos, en este Caribe aledaño y compartido, a las máquinas que reproducen música por discos mediante la inserción de una moneda. Constituía, pues, una manera muy eficaz de distribuir a bajo costo, dado que los propietarios de velloneras con frecuencia acudían directamente a las casas disqueras a adquirir los discos de 78 ó 45 RPM para sus equipos de reproducción musical. Y aquí entraba también el factor de inmediatez de estos productores y consumidores, más cercanos al gusto popular: el operador de velloneras con frecuencia le indicaba a la disquera qué discos y con qué artistas debía producir. Esto, por supuesto, no era tan fácil de hacer cuando se trataba con una gran empresa como la Victor.

En los países latinos sí se establecían por lo general casas disqueras con su propia maquinaria reproductora o impresora. Aquí la ventaja era otra. Mientras que la gran casa disquera grababa en el país y tenía que enviar esa matriz a Estados Unidos para procesarla e imprimir los discos — lo cual a veces tomaba meses —, la disquera local grababa y podía imprimir casi inmediatamente, logrando así mejores ventas de un número popular "pegado". Un ejemplo de esto sucedió con el Conjunto Casino, el más popular de estos grupos musicales en Cuba a los fines del decenio de 1940 y principios del 50; a veces un número popularizado por ellos a través de la radio, televisión o apariciones personales tardaba tanto en llegar al consumidor, que otra orquesta lo grababa antes con la Panart y así lograba alcanzar mayores ventas. En consecuencia, el Conjunto Casino decidió grabar con la Panart.

Como dijimos antes, el paso del disco de 78 a LP dejó en los archivos de las casas disqueras millares de discos olvidados, principalmente en grandes casas como la Victor, mientras que las pequeñas disqueras, iniciadas por lo general muy cerca de 1948, poseían pequeños catálogos y procedieron a volcar parte de ellos en discos LP. No sucedió lo mismo con las grandes casas disqueras, pues ¿a quién en la Columbia le interesaba regrabar en 1948 más de 100 números de Guty Cárdenas en LP? ¿O en la Victor grabar las decenas de números del Cuarteto Machín o del Trío Matamoros? Con el decursar de los años, sin embargo, la RCA Victor volvió a sus viejos archivos para regrabar una buena parte del repertorio de las grandes bandas de swing a petición popular, lo cual causó la proliferación de discos de Glenn Miller, Benny Goodman y otras grandes orquestas.

Lamentablemente, no sucedió así con los grandes catálogos de música latina, y en particular la cubana. Por las razones que hemos apuntado antes, debido al carácter expansivo de la música cubana, que en su mayoría se escuchaba y compraba por el resto de los países latinos, y a que la industria disquera nacional había comenzado después que la de México y Colombia, lógicamente fue mayor la grabación de música cubana por las grandes disqueras norteamericanas Brunswick, Decca, Columbia y sobre todo la Victor, pero también fue mayor, proporcionalmente, el número de grabaciones olvidadas. Se trata de millares de grabaciones que mediante este trabajo procuraremos rescatar, al menos parcialmente, del olvido.

Con el transcurso de los años, el proceso de nostalgia que se apoderó del pueblo norteamericano y trajo como resultado la recuperación de la música de las grandes bandas de los años treinta y principios de los cuarenta, asimismo se apoderó de los pueblos latinos, especialmente de la inmensa comunidad puertorriqueña residente en Nueva York, que reclamó y obtuvo, por lo menos parcialmente, el rescate de parte de esa música, lo que junto con el esfuerzo de otros individuos e instituciones, ha logrado por lo menos un rescate parcial. Pero debemos tocar otro punto importante antes de seguir adelante.

5. Derechos de autor, de ejecución y de grabación

La composición de una obra musical está protegida como obra artística, y su letra, en caso de tenerla, también lo está por el derecho de autor. Pero este derecho no funciona automáticamente en la mayoría de los países, y menos funcionaba a principios de este siglo, cuando comienza a grabarse. Entonces era necesario inscribir la obra musical en los correspondientes registros; pero a medida que la legislación sobre derechos de autor avanzó en los diversos países, ese derecho de autor inscrito le daba a su dueño el derecho de cobrar honorarios por la grabación y la interpretación, o ambas, por cualquier persona.

Esa relación de música-autor fue desarrollándose más complejamente en el mundo internacional del espectáculo y del entretenimiento. Esto dio lugar a que empezaran a surgir entidades que de inicio se dedicaron a editar las obras musicales de los compositores para vender copias autorizadas de las mismas y velar asimismo por el cobro de los derechos y el pago al autor por el uso de sus composiciones, porque es imposible que el autor esté en todas partes vigilando la ejecución de sus obras y el pago de los derechos correspondientes.¹²

A su vez, el cantante o los músicos que graban determinada composición pueden hacer uno de dos arreglos con la casa disquera: percibir de una vez una suma alzada por la grabación o recibir un porcentaje de lo que ese

disco va a producir — digamos, una suma determinada por cada disco vendido.

Y a la vez hay un tercer derecho: el de la casa disquera que ha grabado determinado número y que tiene el derecho a que el mismo no pueda ser reproducido en otra grabación sin su consentimiento.

Esa es, a grandes rasgos, la situación, por lo menos en teoría. Pero veamos cómo funcionaba y funciona este sistema en la práctica, sobre todo en el caso específico de la música cubana.

Los compositores de música popular, especialmente los trovadores y compositores sin estudios musicales, en la mayoría de los casos y hasta muy entrado este siglo, no escribían sus números musicales, entre otras cosas porque no sabían música. En dos palabras, para poder inscribir un número musical lo primero que debía hacer el autor es llevarlo al pentagrama, escribirlo en música. Y eso no sabían hacerlo. Por consiguiente, aun para los que sabían música, el trámite de inscripción era complicado, costoso y sin utilidad práctica a su juicio. De manera que las obras musicales se quedaban sin inscribir. Y pasaban dos cosas: o bien venía un "listo" que inscribía la obra a su nombre y cobraba los derechos correspondientes, o bien todo el mundo sencillamente la usaba sin pagarle. De suerte que sólo una élite de los compositores cubanos estaba al tanto de inscribir sus obras y proteger sus derechos, tales como Eduardo Sánchez de Fuentes, Ernesto Lecuona y algunos más.

Cuando el compositor se acercaba a una casa editora, la situación era peor. Esta podía comprarle los derechos de autor por una suma irrisoria: Gonzalo Roig vendió sus derechos de autor de Quiéreme mucho por tres pesos. El maestro debe haber sentido el resto de su vida una dual sensación de dolor y placer cada vez que escuchaba su famosa canción ...

En otros casos, la casa grabadora se encargaba de inscribir la obra a nombre del autor para que éste estuviera protegido, pero al mismo tiempo para proteger los derechos de la disquera por el uso del disco en transmisiones radiales y otros medios.

En cuanto a los derechos del ejecutor, tuvieron que pasar muchos años para que éste comenzara a percibir una parte de las utilidades que obtenía la casa disquera. Caruso fue probablemente el primer artista que obtuvo una participación de las ventas de sus discos, que todavía cobran sus herederos.

Por consiguiente, salvo la élite de compositores que sabía escribir en música sus obras, el resto de los artistas cubanos no percibía más que una suma alzada por sus grabaciones, que para las primeras grabaciones era a veces de 50 dólares para todo el grupo, por cada número grabado. Que sepamos, la Panart en la década del cincuenta empieza a pagar a algunos de sus artistas una participación por la venta de discos.¹³

Claro está que siempre cabía la pregunta de si eran correctas las liquidaciones que las casas disqueras hacían a los artistas por sus grabaciones, o sea, si declaraban el número exacto de grabaciones vendidas. El país más adelantado en esto fue Argentina, donde la ley exigía que en cada disco se estampara un pequeño sello firmado por el compositor y el artista para que pudiera venderse con legalidad. Pero el resto de Latinoamérica no gozó de esa ventaja.

Por último, la casa disquera se protege también de que su disco no pueda usarse en funciones públicas, la radio o en reproducciones.

Se trata pues de una serie de derechos en que resulta un tanto difícil mantener protección y garantía. A veces la casa editorial compraba al compositor su obra por adelantado, o sea, le daba una suma de dinero mediante la cual el compositor se comprometía a escribirle cierto número de composiciones o solamente a vender las composiciones a esa casa editora. Pero quien inventa la ley, inventa la trampa. Se cuenta que en cierta ocasión al maestro Agustín Lara supuestamente se le fue la inspiración y dejó de componer, al paso que empezaron a salir preciosos boleros, muy similares a su propio estilo pero firmados por María Teresa Lara, su hermana, quien de pronto se convirtió en extraordinaria compositora ...

En otras ocasiones el artista o grupo de artistas que ha sido contratado para grabar en Nueva York con determinada casa disquera aprovecha el viaje para grabar con otra disquera, bajo otro nombre. Por todo esto, es difícil decir dónde está la verdadera justicia o la moral en cada caso.

Y vamos a examinar el problema en un caso específico. Desde principios del siglo hasta la década de los años cincuenta, las grandes casas, principalmente la Victor y la Columbia, grabaron miles de discos de artistas latinos, quizás con preponderancia cubana. Invirtieron enormes sumas en equipo, instalaciones, sueldos, salarios y otros desembolsos. Algunas de esas grabaciones —como sucedió con el primer disco que grabaron los Matamoros— realizan miles de ventas; pero no siempre ha ocurrido así. Algunos de esos discos exitosos vuelven a grabarse en LP, pero no muchos. La mayor parte de ese catálogo de discos de 78 RPM sigue sin publicarse, ya que a las grandes empresas no les interesa hacerlo, por considerar que se carece de suficiente demanda para ello. Cuando uno que otro productor independiente quiere hacerlo, se encuentra con costos muy elevados, porque lógicamente tiene que considerar la edición como si se tratase de una producción más, y entonces surgen firmas

o personas que sin licencia de las casas disqueras producen discos con viejas grabaciones de 78 RPM. Repetimos, es difícil establecer quién tiene la razón.

Lo cierto es que esas grabaciones son parte del acervo cultural del pueblo latinoamericano. Se produjeron por ese pueblo, en un momento determinado de su historia, respondiendo a coordenadas sociales, económicas y de toda otra índole. Quizás esa música represente la mejor y mayor aportación de América a la cultura universal. Y no es justo que continúe empolvada y perdida en archivos y bóvedas.

Mencionaremos cada caso en que sepamos que haya grabación LP o CD, con licencia o sin ella de la casa grabadora original, puesto que nuestro deber es poner en conocimiento del público la existencia de todo este material.

6. Otras aclaraciones

Bregaremos básicamente con tres medios reproductores: discos de 78 RPM (78), discos de larga duración (LPs) y discos compactos (CDs). Ocasionalmente nos referiremos a los discos de 45 RPM (45), porque al menos en el caso que nos ocupa — Cuba casi toda la producción de ellos fue paralela o igual a los discos de 78. En cuanto al casete (cas), también su destino es paralelo en la mayoría de los casos al LP, por lo que sólo mencionaremos aquellos casos de alguna grabación que sólo se consigue en casete. Igual sucede con el casete de 8 canales, ó 8 track, de producción paralela al LP y al casete, al que igualmente sólo aludiremos en casos especiales. Respecto a las marcas, usaremos la lista de abreviaturas que aparece al principio del libro. En el caso de marcas o sellos de poca producción, usaremos preferentemente el nombre completo.

Todo número de disco que no cuente con un prefijo, es un disco de 78 RPM. Los cilindros siempre irán precedidos por "cil", los LPs por LP, los compactos por CD y los casetes por "cas".

En muchas ocasiones haremos referencia a Música cubana: del areyto a la nueva trova, pues de lo contrario habría que repetir mucho del material allí tratado, especialmente en lo relacionado con las casas disqueras, que sí se complementa aquí con el material que no aparece en ese trabajo.

Para no convertir este libro en una interminable caravana de adjetivos, salvo algún caso especial que lo amerite, nos limitaremos a recomendar las grabaciones con letras entre paréntesis: (H) significa que la grabación, aparte de sus valores musicales, tiene un valor histórico que generalmente se explicará; una (A, B o C) entre paréntesis indica el valor que damos a la grabación, siendo A la valoración más alta. Las grabaciones sin letras entre paréntesis, o bien no han sido escuchadas por nosotros o bien no tienen valor especial.

Este trabajo, en la parte relativa a los discos de 78 RPM, no hubiera sido posible sin la colosal obra *Ethnic Music on Records* de Richard K. Spottswood, que recoge en nueve volúmenes todas las grabaciones realizadas en Estados Unidos por todos los grupos étnicos allí existentes, en decenas de idiomas y dialectos. La sección dedicada al idioma español contiene 802 páginas con todo lo grabado en Estados Unidos en música latina de 1893 a 1942. A Spottswood lo mencionaremos abreviadamente siempre como RSD (Richard Spottswood discografía).

Dividiremos la producción grabada de la música cubana en las siguientes etapas para facilitar su evaluación:

- I. **Cilindros y discos de 78 grabados desde 1898 hasta aproximadamente 1925.** Esta es la materia de que trataremos en este primer volumen.
- II. **Discos de 78 grabados de 1925 hasta el desfase del disco de 78 en los años 50.**
- III. **LPs desde 1948 hasta 1960.** Discos de 45" y casetes de 8 canales (8-track), por las mismas fechas.
- IV. **LPs, casetes y CDs de 1960 en adelante.**

En el criterio que se sigue para escoger lo mejor, tenemos en cuenta varios valores:

Valor histórico: Es independiente del valor musical, cuando se trata de una grabación que es de las primeras realizadas en un género, por un artista determinado, o por cualquier otra razón importante desde ese punto de vista.

Valor de originalidad: La grabación constituye un avance, algo diferente, para el momento en que se produce, bien sea en el género musical, la instrumentación o la orquestación, o en la voz.

Valor de excelencia musical: Se distingue la grabación, aunque no constituya una innovación, por la calidad de composición e interpretación, o ambas.

Valor de popularidad: Por esas sinrazones del favor popular, sin que necesariamente haya habido manipulación comercial, el número escogido fue muy popular en su época, aun sin tener méritos musicales extraordinarios.

Notas al Capítulo I

1. Roland Gelatt: The Fabulous Phonograph, Filadelfia, J.B. Lippincott Company, 1955, pag. 23
2. Gelatt, ob. cit., pag. 61 y sigs.
3. Gelatt, ob. cit., pag. 115 y sigs.
4. Gelatt, ob. cit., pag. 126 y sigs.
5. Gelatt, ob. cit., pág. 246.
6. Pekka Gronow: "Ethnic Recordings: An Introduction", Ethnic Recordings in America, Washington, D.C., Library of Congress, 1982, pag. 3.
7. Richard K. Spottswood: "Commercial Ethnic Recordings in the United States", Ethnic Recordings in America, Washington, D.C., Library of Congress, 1982, pag. 53.
8. Spottswood, ob. cit., pag. 54.
9. Michael W. Sherman: The Collector's Guide to Victor Records, Dallas, Texas, Monarch Record Enterprises, pag. 8.
10. Richard K. Spottswood: Ethnic Music on Records, Chicago, University of Illinois Press, 1990, pag. 1739 y sigs. De aquí en lo adelante citada como RSD (Richard Spottswood - discografía).
11. RSD, pag. 1690 y sigs.
12. Sidney Shemel y M. William Krasilovsky: The Business of Music, New York, Billboard Publishers, 1979, pag. xxi y sigs.
13. Archivos de la Panart, Biblioteca Otto Richter, Miami, Fl., Universidad de Miami.