



HELLO FRIENDS, CANTEMOS

La música en las representaciones de lo latinoamericano en largometrajes de ficción hollywoodenses durante la Política del buen vecino (1933-1945)

Juan Carlos Poveda Viera

Ariadna
ediciones

HELLO FRIENDS, CANTEMOS:
La música en las representaciones de lo
latinoamericano en largometrajes de ficción
hollywoodenses durante la Política
del buen vecino (1933-1945)

Juan Carlos Poveda Viera

Mención honrosa en I Premio de Tesis IASPM-AL 2022

Santiago de Chile, noviembre 2023

Primera edición

ISBN: 978-956-6276-07-4

Gestión editorial: Ariadna Ediciones

<http://ariadnaediciones.cl/>

<https://doi.org/10.26448/ae9789566276074.87>

Portada y diagramación interior: Matías Villa Juica.

Obra bajo Licencia Creative Commons



Obra postulada y/o ingresada a plataformas internacionales: Book Citation Index, ProQuest, OAPEN, ZENODO, DOAB, Digital Library of the Commons, SSOAR, Open Library (Internet Archive) HAL Archives Ouvertes (Francia); UBL (Universidad de Leipzig), Humanities Commons; Historicum.net (Alemania); Pekín University Library

Este libro ha sido sometido a evaluación de pares ciegos externos a la editorial.

Impreso en Talleres Gráficos LOM.

A Eloísa, Manuela y Daniela, tres mujeres fuertes,
creativas, inteligentes, valientes, lindas y sensibles que
me soportaron durante todo este proceso.

Índice

9 | **Imágenes e ilustraciones**

11 | **Agradecimientos**

13 | **Introducción**

35 | **Aproximación preliminar: Antecedentes y reflexiones sobre la música y las representaciones de lo latinoamericano en los primeros filmes con sonido incorporado (1927-1932)**

- Lo “español” para representar lo latinoamericano
- El tango, la “rumba” y lo corporal: las representaciones erotizadas de lo latino
- The Cuban Love Song, filme precursor de la “buena vecindad musical”
- Balance

57 | **La música y la representación de lo latinoamericano en filmes de los primeros años de la política del buen vecino (1933-1939)**

- El correlato musical de la buena vecindad
- La fusión y alternancia de culturas musicales
- La música en el desarrollo de una promoción turística y cultural de Latinoamérica
- El “poder sexual” atribuido a la música latina
- Balance

85 | **Guerra e intensificación de la buena vecindad: La música y las representaciones de lo latinoamericano en filmes del período 1940-1945**

- Descripción general del corpus

- El correlato musical de la solidaridad hemisférica
- El diálogo musical entre vecinos: diferencias y similitudes que unen
- La música en la promoción turística y cultural de Latinoamérica
- El ritmo, los instrumentos y el baile en la sexualización de lo latino
- El universo de Disney como nueva herramienta de propaganda
- Saludos Amigos y The Three Caballeros
- La buena vecindad musical en clave Disney
- Bullicio, sexualización y caos en las representaciones de lo latinoamericano
- Balance

153 | Conclusiones

159 | Fuentes

173 | Anexos

- I. Corpus fílmico
- II. Fichas de filmes analizados
 - II.I Período 1933-1939
 - II.II Período 1940-1945
- III. Otros filmes de referencia (1927-1959)

Imágenes e ilustraciones

- Imagen 1.1:** Gaucho, bailarina y músico en *The Gallopin Gaucho*
- Imagen 1.2:** Patrón rítmico de Habanera
- Imagen 1.3:** Minnie y Mickey parodiando estereotipos
- Imagen 1.4:** Patrón rítmico de Son
- Imagen 1.5:** Bailarina “latina” en *The Kid from Spain*
- Imagen 1.6:** Músicos de la Orquesta de los Hermanos Palau
- Imagen 1.7:** Primeros planos a instrumentos musicales locales
- Imagen 2.1:** Niña cantora del pueblo en *Rumba*
- Imagen 2.2:** Ron, música y danza del guateque de *Rumba*
- Imagen 2.3:** Agrupación Lira de San Cristóbal en *Tropic Holiday*
- Imagen 2.4:** Trío Ascencio del Río en *Tropic Holiday*
- Imagen 2.5:** Acreditación de músicos mexicanos en *Tropic Holiday*
- Imagen 2.6:** El tenor Tito Guízar en su rol de *Latin Lover*
- Imagen 3.1:** Afiches promocionales de la 20th Century Fox
- Imagen 3.2:** Carmen Miranda y Bando da Lua en 1942
- Imagen 3.3:** Xavier Cugat dirigiendo una serenata en *You Were Never Lovelier*
- Imagen 3.4:** Patrón rítmico de samba y texto de “Chica Chica Boom Chic”
- Imagen 3.5:** Fragmento de partitura de “Chica Chica Boom Chic”
- Imagen 3.6:** *Marine* promulgando la buena vecindad en *That Night to Rio*
- Imagen 3.7:** Boda y fiesta mexicana en *Pan-Americana*
- Imagen 3.8:** Escenas de la ‘fiesta gaucha’ de *Down Argentine Way*
- Imagen 3.9:** Recreación en estudio de un pueblo mexicano en *Fiesta*
- Imagen 3.10:** Recreación exotizada de la tradicional “danza de la pluma”
- Imagen 3.11:** Escenas reales y recreadas del Carnaval de Rio en *Brazil*
- Imagen 3.12:** Nicky Henderson (Virginia Bruce) vestida como baiana
- Imagen 3.13:** Uno de los exclusivos clubes presentes en los filmes abordados

- Imagen 3.14:** Muestra de primeros planos a instrumentos musicales 'locales'
- Imagen 3.15:** Muestra de diversas conformaciones instrumentales latinas
- Imagen 3.16:** Músicos latinoamericanos participando en filmes hollywoodenses
- Imagen 3.17:** *Big Band* neoyorquina y Bando da Lua
- Imagen 3.18:** Aloysio de Oliveira ejecutando la *cuica* en *That Night in Rio*
- Imagen 3.19:** Walt Disney y parte de su equipo arribando a América Latina
- Imagen 3.20:** Afiches publicitarios de *Saludos Amigos* y *The Three Caballeros*
- Imagen 3.21:** Detalle de permiso de entrada de Charles Wolcott a Ecuador
- Imagen 3.22:** Discos de 10 pulgadas
- Imagen 3.23:** Músicos retratados y representados en *Saludos Amigos*
- Imagen 3.24:** Walt Disney en Chile con Los Cuatro Huasos
- Imagen 3.25:** Encuentro de Disney con folcloristas argentinos
- Imagen 3.26:** Equipo de Disney experimentando con el samba
- Imagen 3.27:** Recuadro ilustrativo y pedagógico de instrumentos de *samba*
- Imagen 3.28:** Donald andino en *Saludos Amigos*
- Imagen 3.29:** Donald y Aurora Miranda en *The Three Caballeros*
- Imagen 3.30:** Los tres caballeros reaccionando frente a una mujer latina
- Imagen 3.31:** El trastorno de los tres caballeros con las bañistas de Acapulco
- Imagen 3.32:** Donald y Dora Luz
- Imagen 3.33:** El nuevo y estridente personaje Pancho Pistolas
- Imagen 3.34:** El paraíso onírico de Donald en *The Three Caballeros*

Agradecimientos

Inicio esta sección con un concepto que atraviesa a todas las personas e instituciones aquí nombradas: generosidad.

Agradezco primeramente a Alejandra Vega Palma, referente de rigurosidad, solidez y generosidad que guio el proyecto de tesis doctoral a partir del cual emerge esta versión. También al equipo académico, administrativo y estudiantil del Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos (CECLA) de la Universidad de Chile.

Agradezco a mi institución, la Universidad Alberto Hurtado, particularmente a la Facultad de Filosofía y Humanidades y el Instituto de Música por estar siempre dispuestos, con criterios tanto institucionales como internos, a dar facilidades para el desarrollo de esta investigación.

Agradezco también al *Conservatorium* de la Universidad de Melbourne por abrirme sus puertas para el desarrollo de una estancia de investigación.

Agradezco a mi familia, soporte fundamental de cualquier proyecto.

Agradezco a la/os amiga/os, colegas y académica/os que en el camino me ayudaron con consejos, lecturas y aportes bibliográficos: Melanie Plesch, Carol Hess, Kathryn Kalinak, Michael Cristoforiadis, Daniela Fuggellie, Carolina Olmedo, José Manuel Izquierdo, Natalia Bieletto, Christian Spencer, Fernando Purcell, Martín Farías, Eileen Karmy, Catalina Montenegro, Rubén López Cano, Juan Pablo González, Ximena Vergara, Laura Miranda G., Iván Pinto, María Paz Peirano, Cecilia Gil Mariño y Alejandro Kelly. Pido disculpas a la/os injustamente olvidada/os en esta lista.

Finalmente, agradezco el trabajo dedicado y anónimo de cientos de coleccionistas, archivistas e investigadora/es que ponen a disposición abierta, en diversas plataformas online –foros; blogs; archivos fílmicos y fonográficos; plataformas audiovisuales como *Youtube* o *Vimeo*; *Wikipedia*; *Wikimedia Commons*; *International Music Score Library Project (IMSLP)*/ *Petrucci Music Library*; entre otras- fuentes primarias como fotografías, material sonoro y audiovisual, partituras y diversos documentos que resultan claves para una investigación como esta.

Introducción

I met a girl
 At the carnival
 In Rio de Janeiro.
 We danced all night
 On the boulevard
 In doorways, we did the tango.
 (...).

Las palabras recién citadas pertenecen a “Spanish Eyes”, canción escrita por los reconocidos productores y compositores de la industria musical estadounidense John Charles Barret -más conocido como “Desmond Child”- y Robert Rosa Suárez -”Robby Draco Rosa”- para el primer álbum en inglés del puertorriqueño Enrique Martín Morales, *Ricky Martin* (Columbia, 1999). Esta narra la historia de una cautivante mujer latina con quien el hablante dice haber bailado tango toda una noche del Carnaval de Río. No obstante, luego de salir el sol, la mujer desaparece, dejando al aludido “borracho de amor”, extrañando sus labios y el movimiento de sus caderas al punto de querer ocupar incluso su vida entera si es necesario para encontrarla. Asimismo, el hecho de no haber conocido su real nombre hace que este la recuerde ahora simplemente como “spanish eyes”.

Como suele suceder en este tipo de representaciones de lo “latino”, la canción en cuestión es dotada de un cierto aire “español”, contemplándose para ello el uso de un rasgueo flamenco en una guitarra acústica -con cuerdas de nylon-; giros melódicos -en cuerdas y bronces- propios de géneros musicales asociados a la cultura taurina como el pasodoble; unas semillas que, de algún modo, evocan castañuelas y unos coros que de cuando en cuando intervienen con un aflamencado “baila, baila, baila...”. Por si fuera poco, luego de estos referentes andaluces, cariocas -Carnaval de Río- y rioplatenses -tango-, en la mitad de la canción se incorpora un *tumbao* a cargo del piano acompañado de percusión afrocaribeña.

Más allá de la extrañeza o hilaridad que puede provocar este caso dentro de las audiencias más críticas o medianamente informadas sobre las

características culturales y geográficas de América Latina, “Spanish Eyes” no dista de la “latinidad” de Shakira, compuesta de referentes latinoamericanos y de Oriente Medio; de una Madonna que en el video clip de “La Isla bonita” (Ciccone, Gaitsch y Leonard, 1986) figura caracterizada como andaluza, bailando en la representación de un barrio latino pobre mientras evoca a un *latin lover*, a una “siesta” en un paisaje paradisíaco y a una fiesta con música de samba; del sexualizado “chico latino” a quien le canta Geri Halliwell (Halliwell, Watkins y Wilson, 1999); de las puestas en escena del neerlandés André Rieu al interpretar música latinoamericana o del nombre de la gira de The Rolling Stones por América Latina (2016): *Olé*.

Estos tópicos representacionales de lo latino, basados en lo festivo, tropical, colorido, caluroso, intenso, exótico, salvaje, exuberante, sensual y erótico obedecen al estereotipo generalizado que se difunde constantemente en los medios de comunicación masivos (videoclips, televisión y cine *mainstream*, publicidad, entre otros), hechos que en algún momento me llevaron a preguntar por qué en la actualidad, a pesar del abierto acceso a la información, este tipo de estereotipos mantienen su vigencia y cuál ha sido el rol de la música en la construcción de estos estereotipos reconocidos por millones de personas en el mundo. Lo que esta investigación se arriesga a plantear, es que gran parte de las respuestas se encuentran el cine hollywoodense producido en los años 30 y 40.

La caracterización sonora de lo latinoamericano en el naciente cine sonoro

América Latina, o una idea geográfico-imaginaria de ella, ha sido caracterizada, evocada y, en definitiva, representada en la música europea y estadounidense en distintos momentos, espacios y géneros. Al respecto, pueden considerarse aquí no solo ejemplos posteriores a la definición y uso del concepto “América Latina” -proceso que, como plantean autores como Grínor Rojo (2001) o Pablo Palomino (2020), toma gran parte del siglo XIX y cuya consolidación tiene que esperar hasta las primeras décadas del XX-, sino también manifestaciones anteriores como, por ejemplo, las óperas europeas -sobre todo del siglo XVIII- escritas en torno a la temática de la Conquista de América. Sobre lo mismo, resulta pertinente pensar también en un sinnúmero de piezas breves, canciones, marchas o valsos, escritos y publicados a lo largo del XIX en Estados Unidos en alusión a diversos conflictos políticos de las incipientes repúblicas latinoamericanas, entre las cuales se encontraban homenajes musicales a héroes independentistas como Simón Bolívar, Bernardo O’Higgins o Jean Pierre Boyer. En

adición, pueden incluirse composiciones de músicos viajeros como las del austríaco Sigismund von Neukomm (1778-1858) o del virtuoso estadounidense Louis Moreau Gottschalk (1829-1869), quienes retrataron, música mediante, regiones, estampas o experiencias vividas en sus travesías por la región. Incluso, puede pensarse aquí en obras inspiradas en una América imaginada por músicos que nunca visitaron los territorios aludidos en sus composiciones, como ocurre con *The Ornothological Combat of Kings, or the Condor of the Andes and the Eagle of the Cordilleras* (1836) del estadounidense de origen checo Anthony Phillip Heinrich (1781-1861).

Ahora bien, creo firmemente que fue el proceso de incorporación de sonido en el cine -fenómeno desarrollado durante las primeras décadas del siglo XX, tanto en la industria fílmica europea como estadounidense- lo que trajo consigo un importante desafío para la producción de representaciones de lo latinoamericano a través de la música. En efecto, gran parte del interés de este trabajo está puesto en el momento en el que la fijación de sonido al soporte cinético-visual contribuyó a la posibilidad de definir y estabilizar un concepto musical que no variaría ni dependería más de las habilidades o criterios de los músicos de los recintos de proyección cinematográfica, en quienes, a mi juicio, recayó hasta entonces la principal responsabilidad de materializar la dimensión sonora de las producciones fílmicas. Al respecto, una de las consecuencias que más interesa abordar aquí es que la dimensión sonora, y más específicamente la musical, se habría convertido en un factor ineludible en la producción de filmes y sus códigos representacionales y, en lo que a representación de lo latinoamericano se refiere, llegaba el momento para directores musicales, compositores y arreglistas de la incipiente industria del tradicionalmente llamado “cine sonoro” de tomar ciertas decisiones estilísticas —género musical, instrumentación, ritmo, etc.- con las cuales caracterizar musicalmente estas representaciones en un soporte que, en principio, no permitiría cambios posteriores.

En lo que a industria cinematográfica estadounidense se refiere, creo pertinente tener en cuenta que el inicio de la era comercial del cine con sonido incorporado puede definirse hacia fines de 1927 luego del estreno de *The Jazz Singer* (Crosland, 1927) y que dicha industria llevaba, hasta ese entonces, más de una década liderando el mercado cinematográfico mundial, esto como resultado de una agresiva campaña desarrollada en la década de 1910 por parte de Hollywood y el Estado de dicha nación para desplazar al cine europeo, hasta la Primera Guerra Mundial un protagonista sin contrapeso (Purcell 2012). Y si bien durante un período previo de filmes sin sonido incorporado la industria de Hollywood ya tenía definidos diversos

estereotipos para representar lo latinoamericano, la transición hacia el cine sonoro enfrenta a preguntar por las nociones y antecedentes de música latinoamericana que habrían llegado a manos de directores musicales, compositores y arreglistas; por los recursos musicales que comenzaron a utilizarse para representar y/o caracterizar lo latinoamericano; y por sobre todo, por el momento en que estas representaciones musicales se consolidan, pensando, a su vez, en la posible vigencia actual de las mismas.

Lo musical en la comprensión de las construcciones de “latinidad”

La construcción y representación de imágenes, conceptos y consecuentes estereotipos de lo latinoamericano en la industria fílmica hollywoodense durante el período abordado -primera mitad del siglo XX- ha sido una temática trabajada desde diversas disciplinas y campos de estudio¹. No obstante, estas lecturas y debates, que sí consideran la intersección e interacción de lenguajes visuales, literarios, ideológicos, performáticos, entre otros, por lo general son indiferentes a la dimensión de lo sonoro y lo musical, componente de las representaciones hollywoodenses de lo latinoamericano que, a mi juicio, resultó ser uno de los más persuasivos y estratégicos de dicha industria para apelar a las emocionalidades en sus audiencias para favorecer un proyecto de hegemonía. En este sentido, esta investigación propone una mirada crítica, desde lo musical, a los intereses de Estados Unidos en América Latina en el marco de la llamada “Política del buen vecino”, concepto que podemos entender, de manera preliminar, como una iniciativa de la política exterior estadounidense, operativa entre 1933 y 1945, la cual declaraba la no injerencia de Estados Unidos en los asuntos internos de los países de Latinoamérica y Caribe, favoreciendo, asimismo, el intercambio comercial y los tratados bilaterales entre dicha nación y sus países “vecinos”.

De este modo, me resulta evidente que la inclusión de lo musical en el estudio de las representaciones de lo latinoamericano enriquecería, desde otra perspectiva, las lecturas de lo que se ha entendido como lo “latino” o “latinoamericano” en el contexto de la cultura de masas y, en lo que respecta a lo musical, creo que esta aproximación resulta esencial en la comprensión de lo que actualmente se entiende en la industria por “música latina”.

Para atender al problema recién expuesto, se presenta aquí como ob-

1 Consultar Poveda (2019b, 39–50).

jeto de análisis la música original -diegética y no diegética²- de largometrajes de ficción con una destacada presencia de América Latina y su música en sus narrativas producidos por la industria de Hollywood durante el período de la Política del buen vecino (1933-1945).

Con relación a los criterios considerados, fundamento en primer lugar la opción de trabajar con la música original³ de estas producciones dado que entiendo dicho marco como el resultado de decisiones y negociaciones que asumo tuvieron que enfrentar directores, compositores y arreglistas de la industria fílmica al momento de definir su contribución en la construcción de representaciones -ya en filmes con sonido incorporado- de lo latinoamericano. Por una decisión metodológica, esta investigación pone su énfasis en la producción de estas músicas más que en su circulación o recepción, fenómenos que, por su relevancia, magnitud y complejidad, ameritan un tratamiento distinto al presentado en este trabajo, el cual asumo como un primer paso.

Con respecto a la opción de trabajar con el llamado cine *mainstream* -entendido este como una categoría de producción fílmica originada en Hollywood hacia comienzos del siglo XX cuyos procesos creativos están supeditados a estrictos criterios corporativos y de *marketing*-, consideré el dominio y alcance masivo de este tipo de producciones y, en consecuencia, su capacidad de difundir y consolidar estereotipos y construcciones de alteridad a nivel global. En términos de producción, cabe especificar que se está hablando aquí de corporaciones con elevados presupuestos, destinados a la contratación de actores y actrices de moda -las denominadas *Stars*-, así como de grandes planteles artísticos -actrices/ores, bailarinas/es, artistas de variedades, orquesta, coro, compositoras/es, arreglistas, letristas, entre otros- y técnicos -vestuaristas, escenógrafas/os, técnicas/os, iluminadoras/es, sonidistas, entre otros-. Asimismo, en este contexto también se contó con financiamiento para disponer de recursos tecnológicos

2 En el lenguaje audiovisual, se entiende por “música diegética” a la música que figura interpretada o reproducida en la acción proyectada. Por ejemplo, la música de un intérprete musical tocando su instrumento, o bien, la música reproducida por una radio. En cambio, se denominará “música diegética” -o “incidental”- a toda música que realce la expresividad de la acción, pero que no forme parte de esta. Por ejemplo, una música orquestal incluida para realzar el dramatismo de la despedida de dos amantes, esto en un escenario donde no es posible visualizar ninguna orquesta ni tampoco altavoces que den pista de estar transmitiendo dicha música.

3 Me refero aquí a la música encargada y concebida para un filme en particular. Esta se diferencia de la denominada “música preexistente”, es decir, música que se utiliza en un filme que posee un origen previo y, por lo general, distinto al ámbito cinematográfico.

que permitieron y facilitaron el desarrollo de procedimientos y técnicas innovadoras o, incluso, la posibilidad filmar escenas desarrolladas en territorios o países lejanos.

Desprendido de lo anterior, resulta pertinente aclarar que las producciones aquí analizadas fueron concebidas principalmente por las llamadas *Majors*, es decir, compañías cinematográficas con capacidad para producir, distribuir y exhibir filmes a nivel internacional. Durante el período estudiado, estas formaban un grupo de cinco firmas denominadas *Big Five*: *20th Century Fox*—hasta 1935 denominada *Fox Film Corporation* (Kemp 2011, 17)-; *Paramount*; *MGM (Metro-Goldwyn-Mayer)*; *Warner Bros.* y *RKO -Radio-Keith-Orpheum- Radio Pictures*. Complementariamente, el resto de las producciones aquí analizadas pertenecen a *Universal*, *Columbia* y *United Artists*, denominadas *Minors* -y también las *Little Three*- por no contar con salas de exhibición propias, lo cual, no obstante, no mermó su relevancia en términos de producción. Ahora, hay que indicar que tanto *Majors* como *Minors* produjeron también una gran cantidad de filmes de bajo presupuesto, los cuales también fueron aquí considerados.

En adición, cabe decir que los filmes estudiados fueron producidos originalmente en inglés—incluyendo, no obstante, breves, aunque constantes intervenciones del castellano y, en algunos casos, del portugués-, contando en algunos casos con versiones dobladas pensando en una audiencia panamericana.

Otro punto importante para aclarar es que gran parte de los filmes analizados pertenecen al género “musical”, “el más costoso producto de Hollywood” que durante el período estudiado alcanzó una popularidad que llegó a condicionar el funcionamiento de la industria musical estadounidense (Altman 1996, 301). En términos sociales y culturales, cabe reconocer también la influencia del musical sobre la sociedad estadounidense, constituyendo, según Altman, un instrumento de “estabilización” de la misma y, según Knapp, el reflejo de una identidad que dicho género contribuyó a forjar (Knapp 2005).

En cuanto al período abordado en esta investigación, este se enmarca en los años de funcionamiento de la Política del buen vecino, considerando como su inicio la presentación de la metáfora de la buena vecindad contenida en el discurso inaugural del primer gobierno de Franklin Delano Roosevelt -4 de marzo de 1933- y como su término la muerte de Roosevelt, producida un 12 de abril de 1945, año que coincide también con el cese de la Segunda Guerra Mundial. Considero que en estos años y a través de esta política se consolida una forma de diplomacia que se venía gestando desde inicios de siglo, en la cual la cultura constituyó -y me

apoyo aquí en los trabajos de autoras/es como De Grazia (2005), Purcell (2012) o Salvatore (2006)- una estrategia de apariencia pacífica y atractiva para desarrollar hegemonía. En efecto, fue en estos años de guerra que Estados Unidos fortalece su dominio en el continente americano, consagrando, además, el modelo de sociedad de consumo por sobre el modelo burgués europeo, esto en un marco de transformaciones de las relaciones económicas y políticas a escala global. En este sentido, la Política del buen vecino implicó un esfuerzo diplomático del gobierno estadounidense que convocó no solo a representantes del mundo político y económico, sino también a medios e industrias culturales tales como la radio y el cine (P. Bender 2002, 6), ocupando este último un lugar protagónico como medio educativo, informativo y propagandístico para favorecer numerosos proyectos y reformas de gobierno.

En definitiva, y en virtud de lo hasta ahora expuesto, esta investigación plantea identificar el uso de la música en representaciones de lo latino producidas por Hollywood durante el período de la Política del buen vecino, esto con la finalidad de aportar a la integración de lo musical en las lecturas y debates sobre dicho fenómeno. De manera más específica, se busca aquí determinar qué recursos y procedimientos musicales se utilizaron al representar lo latinoamericano, proponiendo, a su vez, una periodización que permita definir sus procesos de consolidación.

A partir de lo anterior, reafirmo que la música fue probablemente el medio más persuasivo y estratégico utilizado por la industria hollywoodense para desarrollar representaciones de lo latinoamericano tributarias al proyecto de hegemonía implícito en la Política del buen vecino. Para este fin, dicha industria, bajo la supervisión y apoyo gubernamental, se propuso primeramente revertir una serie de estereotipos que previamente ella había ayudado a instalar y que reforzaban ideas poco favorables sobre América Latina tales como promiscuidad, deshonestidad, sentimentalismo, flojera, salvajismo, entre otros. El mecanismo usado fue producir filmes con representaciones que realizaban más bien aspectos particulares de la región, tales como su cultura, geografía, flora o fauna que podían resultar interesantes, atractivas e incluso educativas para las audiencias estadounidenses. Asimismo, junto con estos aspectos particulares sobre América Latina, se ensalzaron también puntos en común entre dicha región y Estados Unidos, esto con la finalidad de consolidar una sensación de diálogo, cooperación y unión panamericana. En términos musicales, se recurrió aquí a procedimientos tales como la inclusión de músicos y agrupaciones latinoamericanas en pantalla, así como al uso de repertorio de diversas tradiciones musicales de la región, donde también se

lucieron instrumentos y conformaciones instrumentales específicas. Uno de los procedimientos que más llama mi atención aquí son las secuencias con diálogos, alternancias y/o fusión de tradiciones y estilos musicales latinoamericanos y estadounidenses, con sus consecuentes danzas e idiomas, esto a modo de simbolizar, en clave musical, un diálogo e intercambio “amistoso” y supuestamente horizontal entre ambas culturas.

En los procedimientos recién enumerados destacan recursos tanto tímbricos como rítmicos. Los primeros utilizados para ofrecer sonoridades distintas a las de los instrumentos musicales del canon sinfónico europeo o la música popular estadounidense, acudiendo, por ejemplo, a idiófonos de ascendencia aborígen afroamericana –tambores de distintos tipos y tamaños, güiro, quijada de equino, instrumentos con semillas, entre otros-, o a la instrumentación propia de conjuntos de bailes tropicales –básicamente bronces y percusiones-. En cuanto al ritmo, este fue pensado como un recurso con connotaciones primitivistas, directamente relacionado con lo corporal y lo sexual, siendo utilizado a través de géneros como el tango o ritmos de origen afro como el son, conga o samba.

Ambos recursos, timbre y ritmo, constituyeron a mi juicio un factor de novedad para las audiencias estadounidenses, contribuyendo a inscribir en la cultura de masas una idea de lo latinoamericano basada generalmente en lo festivo, tropical, sensual, intenso, salvaje y exuberante. Asimismo, creo que este fenómeno producido desde la industria fílmica resulta fundacional, tanto en términos de construcción como de inscripción y proyección, de una noción de lo que a partir de entonces se entiende en la industria musical global como “música latina”.

En definitiva, asumo aquí un rol activo de la música en la construcción de alteridad, entregando un contenido sonoro al proyecto de hegemonía estadounidense.

La definición de un corpus fílmico

La búsqueda de largometrajes de ficción, con una destacada presencia de América Latina y su música en sus narrativas, producidos por Hollywood durante el período de la Política del buen vecino, implicó la revisión general de casi un centenar de producciones. De estos 100, 17 pasaron a conformar un corpus fílmico para trabajar de manera más profunda.

Una vez definido el corpus, se abordó información básica de cada una de estas producciones, tal como la fecha y lugar de estreno; género cinematográfico; director; estudio; si el filme está en colores o en blanco

y negro; duración; reseña argumental; posible participación de músicos o agrupaciones musicales latinas en escena; y el nombre de las/los autoras/es -compositoras/es y letristas- de la música original. Reconozco en este proceso de búsqueda y corroboración de datos la gran ayuda de catálogos filmicos ofrecidos en los trabajos de Alfred Charles Richard Jr. (1992, 1993) y Emilio García Riera (1987), así como de la información ofrecida por las plataformas en línea *American Film Institute* (AFI)⁴, *Internet Movie Database* (IMDb)⁵ y *Turner Classic Movies* (TCM)⁶.

Finalmente, debo decir que la definición de este corpus dejó afuera una gran cantidad de filmes que, si bien no cumplían con todos los criterios de búsqueda, en algunos casos estos contienen escenas o aspectos específicos que resultan relevantes para esta investigación. Algunas de estas producciones fílmicas son mencionadas en pasajes específicos del desarrollo de este trabajo y, por lo general, son incluidas en el Anexo 3 de este escrito, el cual lleva como título “Otras referencias fílmicas”.

El acercamiento a los materiales

Atendiendo a contrarrestar la débil presencia de lo musical en los estudios que abordan la construcción y representación de lo latinoamericano en la industria fílmica hollywoodense durante la primera mitad del siglo XX, este estudio se propuso desarrollar una metodología de acercamiento a los materiales musicales que resultara fácilmente comprensible y, en consecuencia, dialogante con otras disciplinas. En este sentido, este no es un estudio técnico escrito para entendidos en música, sino más bien un estudio escrito por un músico para fomentar la incorporación del lenguaje musical como un componente más dentro del estudio del fenómeno abordado.

Sin desconocer ni menos deslegitimar los beneficios que podría traer la implementación de un análisis musical formal⁷, la apuesta analítica que

4 <https://www.afi.com>

5 <https://www.imdb.com>

6 <http://www.tcm.com>

7 Al hablar de un análisis musical “formal”, me refiero a una metodología que trabaja, generalmente, a partir de un soporte escrito -partitura-, centrando su atención en las funciones melódica, armónica, contrapuntística y rítmica de una composición, así como en todos sus elementos estructurales, a pequeña o gran escala (Whittall 2008). Esta mirada inaugura lo que se conoce como “análisis musical”, que, en breves términos, podemos entender como una rama de los estudios sobre música que se consolida en el marco de la academia musical europea durante el siglo XIX y que tiene como objetivo desarrollar una

aquí desarrollo se basa en un procedimiento bastante más sencillo, donde resultan centrales lo que los textos didácticos de teoría musical denominan comúnmente “parámetros del sonido”. Estos son aquí llamados “parámetros del sonido musical”, explicitando mi focalización en una construcción cultural llamada “música”, la cual constituye un marco muy específico dentro de lo que percibimos como sonido.

El concepto de parámetro, entendido como una variable cuantificable, es un elemento primario dentro de cualquier análisis musical formal. No obstante, su correcta aplicación es a mi juicio suficiente para aludir a la materia sonora de la música en el contexto de un análisis no especializado. Tradicionalmente, se establecen cuatro de ellos: Timbre, Altura, Duración e Intensidad.

El primero, Timbre, puede describirse básicamente como la identidad, calidad o particularidad sonora de un instrumento, voz o la combinación de estos. Esta identidad, calidad o particularidad sonora es la resultante de la combinación de armónicos, los cuales pueden entenderse básicamente como la gama de frecuencias derivadas naturalmente de la ejecución de una o más notas musicales. Es dentro de este parámetro que se encuentra un recurso clave para esta investigación: la instrumentación.

El segundo parámetro, Altura, alude primariamente a la dimensión vertical de la música, es decir, a la ejecución de frecuencias específicas -las “notas musicales”- que pueden ser de carácter agudo -a veces denominadas “notas altas”, por su ubicación superior en el pentagrama-; medio; o bien, grave -o “notas bajas”-. Es desde esta verticalidad que pueden reconocerse alturas producidas por una sola nota musical -por ejemplo, la nota de una melodía- o la superposición de varias de ellas y los acordes y texturas que estas forman. Esta escucha vertical remite a pensar en términos “armónicos”, término derivado de la “Armonía”, rama de la teoría musical que estudia las relaciones y funcionalidad de los acordes, es decir, de la superposición o cruce de dos o más notas.

El tercer parámetro del sonido musical, la Duración, alude a la sucesión y combinación de valores de tiempo que componen el discurso musical, configurando una dimensión horizontal de la música. Aquí es posible definir, por ejemplo, aspectos como el ritmo -sucesión regular o irregular de valores sonoros o silenciosos producida dentro de un margen temporal determinado- o, a un nivel más macro, la duración de las secciones o completitud de la manifestación musical analizada.

Finalmente, se llega a la Intensidad, parámetro que alude básicamente

interpretación técnica y teórica de la “obra musical”.

te a la potencia con que es ejecutada una nota o pasaje musical.

De este modo, y en virtud de lo planteado como una suerte de hipótesis, este análisis centra su atención en dos de los parámetros expuestos. El primero es el timbre, pensando específicamente cómo a través de la instrumentación utilizada por los compositores de la industria fílmica se buscó ofrecer sonoridades distintas a la de los instrumentos musicales del canon sinfónico europeo o la música popular estadounidense. El segundo, la duración, es tomado en cuenta particularmente a través del ritmo, el cual fue utilizado para evocar y realzar lo corporal en las representaciones de lo latinoamericano, siendo promocionado, además, como un elemento distintivo de la música latinoamericana.

De este modo, se procedió a la revisión de cada uno de los 17 filmes del corpus enfocando la atención en el aspecto musical. Así, se registró el tiempo de cada aparición tanto de canciones⁸ como de música incidental⁹, sus características generales y una breve descripción de la escena que musicalizan. Este primer paso resultó de gran utilidad tanto para determinar cómo se estructura la propuesta musical de cada filme, como para aislar los materiales musicales que fueron analizados a continuación, teniendo como objetivo determinar qué recursos y procedimientos musicales se utilizaron al representar lo latinoamericano.

Un punto importante para señalar aquí es que la canción es la unidad desde la cual se organiza y articula la propuesta musical de los filmes analizados, constituyendo, en consecuencia, la principal unidad de referencia. Es precisamente en base a canciones que se articulan, por ejemplo, los *medleys*¹⁰, recurso muy propio en géneros fílmicos como el musical, o bien, fue de las canciones de donde provinieron los materiales con los cuales se desarrolló la música incidental de los filmes analizados. Respecto de esto último, cabe señalar que la música incidental fue, a mi parecer, un espacio que, a diferencia de la canción, ofreció un mayor espacio de libertad para los compositores en sus construcciones representacionales, esto por encontrarse en un segundo plano de atención del receptor y, por ende, no estar supeditada a las expectativas generadas por géneros musicales más

8 En el contexto de esta investigación, situada en la música popular, se entiende canción como un género consistente en una composición para voz y acompañamiento instrumental, estructurada generalmente en dos o tres secciones principales.

9 Denominado en terminología fílmica anglo como *Score*, la música incidental de un filme corresponde a la música generalmente instrumental que realza y/o acompaña desde un segundo plano sonoro algunas escenas del filme.

10 Arreglo musical formado por la sucesión e interacción de fragmentos y materiales provenientes de varias canciones.

tradicionales y conocidos por las audiencias. Es justamente en este nivel secundario de atención, “debajo del radar de la conciencia” (Kalinak 2010, 6), donde se intensifica el poder de la música para afectar emocionalmente al receptor.

Otro aspecto por considerar con respecto de las canciones es que, a través de sus líricas, estas fueron capaces de transmitir de manera explícita -a diferencia de la ambigüedad semántica de la música instrumental- tópicos e imágenes recurrentes en la representación de lo latino, contribuyendo así al fortalecimiento y consolidación de estereotipos.

Para cerrar este punto, cabe especificar que, acorde a esta propuesta de análisis, la principal vía de aproximación a estos materiales se produjo desde un plano audiovisual, a partir de la revisión de los filmes en cuestión. No obstante, hay que indicar que, en adición al formato fílmico, algunas de estas canciones se comercializaron y distribuyeron paralelamente en otros medios y soportes, tales como la radio, el disco, así como también a través de partituras -en ediciones reducidas para piano y voz-, lo cual me dio la oportunidad de, en algunos casos, utilizar este medio para realizar un análisis musical complementario.

Lo sonoro y lo musical en el cine

Uno de los tópicos fundamentales de esta investigación emerge de la calidad sonora del soporte fílmico analizado. Al respecto, un antecedente muy significativo es el proceso de incorporación y sincronización del sonido en el cine, cuyos resultados se consolidan en la industria fílmica estadounidense hacia finales de la década de 1920, justo antes del período de producción de los filmes aquí analizados (1933-1945). Este proceso de transición es referido, tanto en la literatura general como especializada, utilizando por lo general denominaciones como “cine mudo” y “cine sonoro”, las cuales, a mi juicio, invisibilizan una relevante presencia de lo sonoro de los primeros años de la historia del cine (ca. 1895-1927). Dicha relevancia durante un período paradójicamente denominado “era silente”, ha sido trabajada en profundidad por autores como Rick Altman (2004), ampliada y diversificada en trabajos como la colección de artículos editado por el mismo Altman junto a Richard Abel (2001), incluida en trabajos sobre el desarrollo histórico de la música para filmes como el de Mervyn Cooke (2012) y estudiada, en un contexto latinoamericano, por trabajos como el de González y Purcell (2014).

Al respecto, y ya enfocándome en lo musical, cabe indicar que las

proyecciones fílmicas de este período contemplaron, por lo general, un acompañamiento musical que variaba en repertorio y conformación instrumental -solistas, conjuntos pequeños o grandes orquestas- según las posibilidades e intenciones de los administradores del recinto. Este componente musical, que gradualmente fue ganando un importante lugar entre una amplia gama de opciones sonoras disponibles durante los primeros años de este período, debía disputar un espacio de atención entre las manifestaciones sonoras no solo del público -tales como silbidos, gritos o carcajadas-, sino también de las máquinas de proyección. En este escenario, no obstante, lo musical logró, en algunas ocasiones, un protagonismo incluso mayor al del filme proyectado.

Por razones como las recién expuestas, en este escrito propongo hablar de “cine sin/con sonido incorporado”, aludiendo más bien a un proceso clave como fue la incorporación sincronizada, dentro de un mismo soporte, de una dimensión sonora que, de una u otra forma, y en mayor o menor medida, siempre estuvo presente en la proyección fílmica.

Ahora, y ya en relación con el asunto de este trabajo, si bien durante el período de filmes sin sonido incorporado la industria fílmica estadounidense ya tenía definidos diversos estereotipos de lo latino –pienso aquí principalmente en la estereotipación de referentes culturales mexicanos, en términos de García Riera, la “latinidad más próxima” a Hollywood (1987, p. 153)¹¹-, mi interés está en el momento en que la fijación de sonido al soporte cinético-visual contribuye a la posibilidad de definir y estabilizar un concepto musical que no variaría ni dependería más de las habilidades o criterios de los músicos de los recintos de proyección cinematográfica, a quienes atribuyo hasta entonces la principal responsabilidad de materializar la dimensión sonora de las producciones fílmicas. En este contexto, una de las consecuencias que más me interesa abordar aquí es que la dimensión sonora, y más específicamente la musical, se convirtió en un factor ineludible en la producción de filmes y sus códigos representacionales, y en lo que a representación de lo latinoamericano se refiere, llegaba el momento para directores musicales, compositores y arreglistas de la incipiente industria del cine con sonido incorporado de tomar ciertas decisiones estilísticas con las cuales caracterizar musicalmente estas representaciones en un soporte que, en principio, no permitiría cambios posteriores. De este modo, todo este proceso de reciente incorporación de sonido sincronizado me plantea interrogantes que guían el trabajo y que dicen

11 Junto con el marco general de construcción de mexicanidad en el cine occidental ofrecido por García Riera, para el caso específico de este problema en Hollywood se sugiere la revisión del trabajo de Gunckel (2015).

relación con las nociones y antecedentes de música latinoamericana que llegaron a manos de directores musicales, compositores y arreglistas de la industria de Hollywood durante los inicios del cine con sonido incorporado; con los primeros recursos y procedimientos musicales se utilizaron para representar y/o caracterizar lo latinoamericano en las producciones de dicho período; y con cómo estos elementos contribuyeron a una construcción de lo latinoamericano a través de la música en filmes posteriores.

Representación

En un ámbito más teórico de esta investigación, un primer concepto que resulta necesario abordar es el de “representación”. En términos de Darrigandi y Victoriano, podemos entender representación en su sentido más básico como el resultado de un acto cognitivo por medio del cual se produce un signo o símbolo que se instauro como el “doble” de una presunta “realidad” o de un “original” (2009, p. 249).

Asimismo, las representaciones toman forma y se expresan a través del lenguaje, el cual es utilizado, según Hall, “para decir algo con sentido sobre el mundo, o para representarlo de manera significativa a otras personas”, lo cual implica una producción de sentido que, por lo general, “se intercambia entre los miembros de una cultura” (2010, 447). De este modo, hay que considerar también que las representaciones son parte de un sistema de prácticas sociales y culturales que involucran un referente, que puede ser real o imaginario, o incluso otra representación; unos agentes que realizan la representación dotados de cierta ideología en un contexto histórico-social determinado y, finalmente, unos receptores que, en el acto de recepción, perciben e interpretan dicha representación. Así, Darrigandi y Victoriano sostienen que, para los estudios culturales, el concepto representación sería la consecuencia de una serie de prácticas mediadas a través de las cuales se produce un significado o múltiples significados que no necesariamente son ciertos o falsos, lo cual sugiere una condición de construcción en la que se encuentran implicados los sujetos (2009, p. 250).

Desprendido de lo anterior, esta investigación ha considerado los planteamientos de Said en virtud de pensar cómo las representaciones de un otro pueden constituir una dinámica de colonialismo, esto mediante un conjunto de prácticas y discursos, que, en definitiva, estructuran un posicionamiento hegemónico. En esta operación, las representaciones de este otro configurarían un imaginario sobre el mismo que finalmente se asume como un soporte de “verdad”. En el caso de la construcción y

administración de una idea de “Oriente” por parte de un poder colonial, Said evidencia este tipo de representaciones en textos que denomina como “verídicos” (historias, análisis filológicos, tratados políticos) y en otros “artísticos” (Said, 2008 [1978], pp. 44–45). Es a partir de lo anterior que emergen fluidamente representaciones que pueden entenderse como “exóticas”, esto por su producción principalmente unilateral (Mason, 1998) y por su mecánica de conceptualización, designación y representación de un otro a partir de una combinación de signos provenientes de diversos orígenes culturales y geográficos, generando una representación desambientada y desterritorializada.

Estas representaciones exóticas -y exotizadoras- tributan perfectamente a la lógica del espectáculo y el entretenimiento de mis materiales de estudio, en los cuales, a partir de lo planteado por Scott, no resulta necesaria ni requerida una precisión científica o naturalista al momento de escoger los referentes culturales y geográficos para representar a otro, sino más bien el dominio de un repertorio de “significantes orientalistas” (1998, 309).

Lo “latino”

Acorde a lo planteado desde los estudios fílmicos por Ramírez Berg (2002), “Latino” es un término para referirse de manera general a las personas de ascendencia latinoamericana. De este modo, *Cuban Americans*, *Puerto Ricans*, *Mexican Americans* y cualquier persona con sus “raíces étnicas” en América Central o América del Sur son considerados latinos si ellos viven en Estados Unidos. Stavans indica que el término es una denominación de uso relativamente reciente, que reemplaza denominaciones utilizadas durante el siglo XX y la segunda mitad del XIX tales como “Spanish people”, “Spanish-speaking people”, “Latin Americans”, “Hispanics/Hispanos”, entre otras. Ahora bien, en relación al término “latinidad”, el cual tradicionalmente alude a la cultura grecorromana, Stavans sostiene que su uso en Estados Unidos comenzó a darse recién desde la década de los setenta. En adición, de sumo interés para esta investigación, para este autor “la música latina es la mayor herramienta para la promoción del concepto de latinidad”, ofreciendo a pesar de su diversidad, una idea bastante cohesionada de lo latino (Stavans 2014, 409)¹², noción que

12 Para una mayor proyección y problematización del término “latinidad” en su relación con las representaciones transculturales, consultar Aparicio y Chávez-Silverman (1997); y de manera más amplia en el texto editado por Olea & Kervandjian (2012).

se profundiza en el trabajo de Palomino (2020), quien entiende el concepto de “música latinoamericana” como un proyecto.

Complementariamente, tanto Berg como Stavans señalan que el término “Latinoamericano” correspondería a las personas originarias y residentes en América Central y del Sur. Ahora bien, siendo “latino” un término emparentado más bien con los productos generados por la academia y cultura estadounidense, en este escrito se utiliza el término cuando se hace referencia a los relatos provenientes de dicho contexto. No obstante, y estando de acuerdo con Ramírez Berg, utilizó aquí de manera indistinta la denominación “latinoamericano”, esto también en consideración a que Hollywood no diferenció entre aquellos dos grupos en sus imágenes estereotipadas.

Diplomacia cultural, industria fílmica y representación

Un aspecto que resulta determinante para este trabajo es el rol estratégico que se le asignó a la cultura en la operatividad de la política exterior estadounidense durante la primera mitad del siglo XX. Al respecto, puede afirmarse que esta constituyó desde inicios de siglo una estrategia pacífica y atractiva para construir una hegemonía que, finalmente, consagraría a escala global el modelo de sociedad de consumo estadounidense por sobre el modelo burgués europeo (De Grazia 2005). Respecto de esta idea de diplomacia cultural –a la que Nye se refiere como un “poder blando” (1990); De Grazia de un “imperio irresistible” (2005); Salvatore de un “imperio informal” (2006); o Tota de un “imperio seductor” (2009)-, de Grazia llama la atención acerca del discurso pronunciado el 10 de julio de 1916 por el entonces presidente Woodrow Wilson en el marco del primer *World’s Salesmanship Congress*, desarrollado en la ciudad de Detroit. En sus palabras, Wilson afirmaba que, estando Europa en guerra, Estados Unidos podía evitar el conflicto y beneficiarse de las ruinas del viejo continente, o bien, podía unirse a los aliados, derrotar a Alemania y ocupar un puesto de privilegio en la mesa de negociaciones de paz. La “democracia de empresa” estadounidense debía ponerse, en términos de Wilson, a la cabeza de una “lucha por la conquista pacífica del mundo”, y para comenzar esta cruzada tenía que establecerse una nueva cultura de comercio que resultara atractiva para los consumidores. De este modo, a partir del trabajo de De Grazia (2005) puede concluirse que este estilo de vida “americano” instauraría no solamente el fenómeno de las grandes marcas, una nueva cultura publicitaria, la concepción del derecho del consumidor o formatos

de consumo como supermercados o centros comerciales, sino que también ofrecería un nuevo modelo de felicidad, vida de hogar y sociabilidad, así como también, de sumo interés para este trabajo, referentes de admiración y estereotipos de diversa índole –género, “raza”, clase social, edad, entre otras-, construidos y divulgados en gran parte a través de la industria fílmica de Hollywood.

Con relación a esto último, cabe considerar que el cine fue “un tipo de mercancía muy especial que, además de generar redes comerciales autónomas, posibilitó el consumo de miles de otras manufacturas que eran referidas o visualizadas en las mismas películas” (Purcell 2012, 29). Lo anterior, trajo como consecuencia que, hacia finales de los años veinte, no había discusión alguna del impacto que generaban estas películas en el consumo de todo tipo de productos. Para materializar con éxito esta fórmula, el cine estadounidense tuvo que abrirse camino, hacia principios de siglo, en un mercado cinematográfico dominado, como indica Pearson, hasta la Primera Guerra Mundial por las producciones europeas (1996, 23). Así, la década de 1910 estuvo marcada por una fuerte competencia entre industrias que, finalmente, propugnaban por alcanzar la hegemonía mundial en medio del desarrollo de un proceso global de conformación de una cultura de masas (Purcell 2012, 12). No obstante, fue la Primera Guerra el evento que determinó el deterioro de la industria fílmica europea, dejando un espacio rápidamente ocupado por la estadounidense.

Respecto del proceso recién aludido, hay que reconocer que la colaboración directa del gobierno estadounidense resultó un componente esencial para el éxito de este mercado. Segrave afirma que hacia 1912 el Departamento de Comercio comenzó a guardar registros de exportación de películas, y ya en 1916, año crucial para la expansión del cine hollywoodense, el Departamento de Estado solicitó al creciente número de consulados instalados en todo el mundo el envío regular y sistemático de informes que describieran la situación y las posibilidades de expansión del mercado cinematográfico. Dichos documentos incluían información relativa al número de salas de cada zona y su capacidad, el tipo de equipos de proyección disponibles, el valor de las entradas y datos de los distribuidores, entre otros aspectos de interés comercial (Segrave 1997). Este tipo de informes comenzaron a ser enviados a Estados Unidos en forma regular desde todas partes del mundo. Así, el Departamento de Estado empezó a transferir dicha información a los estudios de Hollywood, generándose una alianza que se ha mantenido en el tiempo, la cual, además, se ha ido reformulando de acuerdo a los distintos contextos históricos (Purcell 2012).

No obstante, la apertura de Hollywood a mercados internacionales

trajo consigo ciertos desafíos y tensiones relacionados a la caracterización de otras culturas y, en la era del sonido incorporado, con el uso del lenguaje y su pronunciación por parte de actrices y actores¹³. En relación con las formas de representar a Latinoamérica, Bender sostiene que durante los años 20 y comienzos de los 30, dichas representaciones dentro de la cultura popular estadounidense no estaban en sintonía con el tono de las políticas gubernamentales de aquel entonces, cada vez más consciente de la importancia de la diplomacia cultural. En relación con el cine de Hollywood, la constante estereotipación de lo latino provocó una creciente tensión en las relaciones, provocando, en términos externos, boicots y la suspensión de importaciones de filmes hollywoodenses en algunos países latinoamericanos, y en términos de política interna, la obstaculización de algunas iniciativas de apoyo a dicha región. La forma en que el gobierno estadounidense utilizó la música para afrontar y revertir esta tensión a través de su industria fílmica es una parte de la esencia de este trabajo.

Ahora bien, respecto de lo musical dentro de este contexto fílmico y político, cabe entender la música -y más específicamente la música popular- no como una expresión independiente y aislada, sino más bien como integrante de un sistema interconectado compuesto por la discografía, radiofonía y el cine con sonido incorporado, sintetizados en el llamado *star system*¹⁴. Sobre estos cuatro componentes se habría producido entonces el desarrollo de la música popular durante la primera mitad del siglo XX. Estos medios, en algunos casos, compitieron entre sí, pero en otros también se beneficiaron mutuamente, esto mediante el intercambio de tecnologías y legitimaciones sociales, difundiendo bienes culturales compartidos y, de algún modo, definiendo la naturaleza mediática y modernizante de la cultura popular de masas (González y Rolle 2005, 173). Abordar la composición de todo este aparataje permite comprender la magnitud y eficacia de lo que Salvatore (2006) denomina la “máquina representacional”.

En este escenario, la música, en su calidad de forma de comunicación, puede ser parte de las retóricas representacionales propias de estos procesos. Asumimos que la música no es inocente y que, en su calidad de

13 En relación con este problema, existen numerosos autores que lo abordan. En relación a lo musical y la lengua castellana, se sugiere consultar Arce, (2012) o Beltrán (2009, 17–39).

14 El *star system* consiste básicamente en un sistema de capacitación y promoción de actores y actrices para convertirlos en referentes de admiración para las grandes audiencias, esto en sintonía con la optimización de las ganancias de la industria. En relación a esta investigación, cabe indicar que, como sostiene Basinger, esta producción hollywoodense de ídolos cinematográficos –las *Stars*– se potencia con el avènement del llamado “cine sonoro” (2007, 18).

sistema simbólico compuesto de signos verbales y no verbales, es capaz de motivar emociones, evocar significados y, por tanto, de persuadir y poseer un rol activo en la construcción de representaciones. En relación con el aspecto no verbal de la música -lo llamado “instrumental”-, esto sería posible porque la música carece de significados denotativos concretos, pero posee un gran poder connotativo. Schultz señala que habitualmente se discute sobre el significado musical como un hecho indiscutible, atribuyéndose contenidos a las obras musicales que en ocasiones son argumentales y otras veces representaciones de imágenes visuales, aunque en la mayoría de las veces se haría referencia a un conglomerado de sentimientos que la música, según se dice, representaría (Schultz 1993, 13). No obstante, más allá de las discusiones que la significación de la música ha generado en diversos espacios y momentos históricos¹⁵, mi interés está puesto en abordar cómo la calidad connotativa de la música, puesta al servicio de la expresividad cinematográfica, puede constituir una eficaz herramienta representacional en un marco de acción política.

Estructura y descripción de capítulos

Este escrito se estructura básicamente en tres capítulos. El primero de ellos, titulado “Aproximación preliminar: antecedentes y reflexiones sobre la música y las representaciones de lo latinoamericano en los primeros filmes con sonido incorporado (1927-1932)”, ofrece una entrada preliminar a mi objeto de estudio a través de un tratamiento más libre que los dos capítulos que le siguen. Centrado en los primeros años del llamado “cine sonoro”, se reflexiona sobre las decisiones y negociaciones que supongo tuvieron que enfrentar directores musicales, compositores y arreglistas al momento de definir cómo caracterizar musicalmente lo latinoamericano para las audiencias estadounidenses del período. Se interroga aquí por las nociones y antecedentes de música latinoamericana que habrían llegado a los músicos de la industria de Hollywood en los inicios del cine sonoro, por los recursos y procedimientos musicales que estos utilizaron para representar y/o caracterizar lo latinoamericano, y, en definitiva, por la manera en que estos elementos contribuyeron a dicha construcción. Trabajando a partir del análisis de tres producciones, este capítulo concluye que la propuesta musical de los filmes en cuestión –sobre todo *The Cuban Love Song* (Van Dyke 1931)- contribuyó a delinear procedimientos que re-

15 Para acceder a una panorámica introductoria de estas discusiones en el desarrollo histórico de la música occidental de tradición escrita, se sugiere consultar a Fubini (2005).

sultaron recurrentes en producciones posteriores de la industria fílmica estadounidense bajo los principios de la “buena vecindad”.

El segundo capítulo, “La música y la representación de lo latinoamericano en filmes de los primeros años de la Política del buen vecino (1933-1939)”, aborda la dimensión musical de 5 producciones desarrolladas en los primeros años de la buena vecindad, previo al ingreso de Estados Unidos a la Segunda Guerra Mundial. El análisis se configura aquí pensando de qué maneras la música de estas producciones contribuyó a las representaciones de lo latinoamericano delineadas por dicha política. Y para esto se contemplan dos dimensiones. Por una parte, se definen ciertos recursos y procedimientos musicales que constituyen un contenido sonoro dentro del mensaje promulgado por la política en cuestión. Por otra, se aborda una de las características más presentes dentro de las representaciones de lo latino, a saber, la sexualización.

El tercer y último, “Guerra e intensificación de la buena vecindad: La música y las representaciones de lo latinoamericano en filmes del período 1940-1945”, se desarrolla con una lógica argumental y narrativa similar al anterior. No obstante, se presenta aquí una complejidad mayor, esto debido a una intensificación de la propaganda con mensajes de solidaridad hemisférica, propia del contexto de guerra. En consecuencia, existe en el período una mayor cantidad y variedad de producciones fílmicas de ficción con temáticas latinas que tributan a la buena vecindad. En efecto, se contempla aquí el análisis de 12 producciones, selección en la que se incluyen grandes producciones, otras de bajo presupuesto, e incluso, dos filmes producidos por los estudios de Walt Disney, las cuales son tratadas en un subcapítulo aparte por su especificidad.

De suma importancia resulta aconsejar la revisión por parte de el/la lector/a la revisión de cada fragmento fílmico analizado, los cuales son ofrecidos a través de hipervínculos dentro del texto de la versión digital, y a través de un código QR para la versión física.

En términos de anexos se presentan tres. El primero corresponde a un recuadro resumen del corpus de filmes analizados por esta investigación. Se incluye aquí información básica de cada una de las 17 producciones seleccionadas, entre la que se indica la participación o no participación de músicos o agrupaciones musicales latinas en escena, así como los autores de la música original. El segundo ofrece fichas con información técnica y musical de cada filme del corpus. Por cada filme se incluye aquí información técnica, posibles referencias bibliográficas, el detalle del equipo de músicos responsable -director musical, compositor(es), letrista(s), arreglistas y orquestadores- y el detalle de las canciones utilizadas, sean

estas originales o preexistentes¹⁶.

Finalmente, se presenta en un tercer anexo una serie de producciones del período 1927-1959 que, como ya se mencionó, por diversas razones no fueron incluidas en el corpus para un análisis más profundo. Dado que algunas de estas presentan escenas o aspectos específicos relevantes para nuestra investigación, estas fueron incluidas en un recuadro en el que se indica información que puede resultar de interés para futuros trabajos sobre esta temática.

16 Para acceder al registro y uso detallado de las músicas utilizadas en cada uno de estos filmes, consultar el Anexo 2 de Poveda (2019b).

Aproximación preliminar: Antecedentes y reflexiones sobre la música y las representaciones de lo latinoamericano en los primeros filmes con sonido incorporado (1927-1932)¹⁷

En la segunda mitad de la década de 1920, en el contexto de una ya pujante industria cinematográfica estadounidense, la incorporación de sonido en el soporte fílmico trajo consigo un importante desafío para la producción de representaciones de lo latinoamericano a través de la música. Si bien durante el período de filmes sin sonido incorporado la industria fílmica estadounidense ya tenía definidos diversos estereotipos para representar lo “latino” -como, por ejemplo, la estereotipación de referentes culturales mexicanos, la “latinidad más próxima” a Hollywood (García Riera, 1987, p. 153)¹⁸-, el interés aquí está en el momento en que la fijación de sonido al soporte cinético-visual contribuye a la posibilidad de definir y estabilizar un concepto musical que no variaría ni dependería más de las habilidades o criterios de los músicos de los recintos de proyección cinematográfica, a quienes atribuyo hasta entonces la principal responsabilidad de materializar la dimensión sonora de las producciones fílmicas. En este contexto, una de las consecuencias que más me interesa abordar aquí es que la dimensión sonora, y más específicamente la musical, se convirtió en un factor ineludible en la producción de filmes y sus códigos representacionales y, en lo que a representación de lo latinoamericano se refiere, llegaba el momento para directores musicales, compositores y arreglistas de la incipiente industria del cine con sonido incorporado de tomar ciertas decisiones estilísticas con las cuales caracterizar musicalmente estas representaciones en un soporte que, en principio, no permitiría cambios posteriores.

17 Versiones previas y parciales de este capítulo se encuentran en Poveda 2019a; 2020; 2023 (consultar Bibliografía)

18 Sobre esta calidad fundacional de lo mexicano en las representaciones cinematográficas de lo latino, se sugiere la revisión del primer volumen del trabajo de García Riera (1987), así como Gunkel (2015) y Pettit (1980).

Así entonces, a partir de este momento que considero fundacional por su incidencia en la construcción de la categoría “música latina” dentro de la industria musical estadounidense y su alcance global, me surgen algunas preguntas iniciales: ¿Qué nociones y antecedentes de música latinoamericana llegaron a manos de directores musicales, compositores y arreglistas de la industria de Hollywood durante los inicios del cine con sonido incorporado? ¿Qué recursos y procedimientos musicales se utilizaron para representar y/o caracterizar lo latinoamericano en las producciones de dicho período? ¿Cómo estos elementos contribuyeron a una construcción de lo latinoamericano a través de la música?

Para abordar las interrogantes planteadas, he escogido tres producciones que se enmarcan en un período que se inicia en 1927, año que podría asumirse como el inicio de la era comercial del cine con sonido incorporado, y finaliza en 1932, justo antes de la proclamación oficial de la Política del buen vecino, hecho que reconfigura la política exterior de Estados Unidos hacia América Latina y, en consecuencia, el tono de sus producciones culturales, dentro de las cuales se encontraba, por supuesto, el cine y la música.

La primera de estas tres producciones es el cortometraje animado *The Gallopin' Gaucho* (*El gaucho galopante*), dirigida por Ub Iwerks (1928). Si bien esta producción escapa de algunos de los parámetros de mi búsqueda -partiendo por no constituir un largometraje-, fue considerada aquí por ser probablemente el registro más antiguo que conozco de cine con sonido incorporado de ficción situado argumentalmente en Latinoamérica y para cuya representación se constata el uso de música latina¹⁹.

Los otros casos estudiados son dos largometrajes producidos por Metro-Goldwyn-Mayer. El primero de ellos es *The Cuban Love Song*, producción dirigida por Woodbridge Strong Van Dyke (1931) que constituye, en el contexto de esta investigación, el primer filme sonoro situado argumentalmente en América Latina en el cual es posible reconocer la implementación de una serie de recursos y procedimientos musicales propia de futuras producciones que tributaron a la Política del buen vecino (1933-1945). El segundo filme, *The Kid from Spain*, de Leo McCarey (1932),

19 Al respecto, cabe complementar este caso con *In Old Arizona*, producción dirigida por Irving Cummings y estrenada pocos meses antes que *The Gallopin Gaucho*. Este filme, que formaba parte de la exitosa saga *Cisco Kid*, fue el primer largometraje *western* con sonido incorporado, el primero en ofrecer filmaciones en exteriores y también el primero en presentar un *cowboy* cantor, en este caso el actor Warner Baxter, quien figura en una breve escena entonando una canción “más o menos mexicana” titulada “My Tonia”. Según García Riera, se le puede atribuir a Baxter la supuesta primera interpretación de una canción de “características latinas” en un largometraje sonoro (1987, 149).

fue escogido en este análisis por constituir un ejemplo de utilización de referentes musicales españoles en su música incidental –*score*– para representar a América Latina. Asimismo, esta constituye un vínculo con la gran cantidad de *westerns* que hasta entonces habían desarrollado diversos estereotipos a partir de referentes culturales mexicanos.

Por su parte, la musicalización de estas producciones estuvo a cargo de figuras muy relevantes dentro del ámbito de la música para filmes: Carl Stalling (1891-1972) en *The Gallopin' Gaucho*; Herbert Stothart (1885-1949), Jimmy McHugh (1893-1969) y Dorothy Fields (1905-1974), a cargo de la música incidental y las canciones originales de *The Cuban Love Song*; y Bert Kalmar (1884-1947) con Harry Ruby (1895-1974), principales compositores en *The Kid from Spain*, donde figura también la participación de Alfred Newman (1901-1970) como director musical.

Lo “español” para representar lo latinoamericano

Un primer problema desde el cual quisiera abordar las construcciones de América Latina en la música de los primeros filmes con sonido incorporado tiene que ver con la utilización de referentes culturales españoles para representarla. Para situar dicho problema, tomo como primer ejemplo las primeras escenas del film de animación *The Gallopin' Gaucho*: un “gaucho” prófugo de la justicia –personificado por el ratón Mickey–, caracterizado con un sombrero andaluz, poncho y musicalizado con una versión instrumental de “Kingdom Coming” –canción unionista de la era de la Guerra Civil norteamericana escrita por el compositor estadounidense Henry Clay Work (1832-1884) y publicada en 1862 (Bennett 2013)–, llega montado sobre un avestruz a modo de caballo a una cantina de estilo *Western Saloon* llamada “Cantino Argentino” [sic]²⁰. En este lugar, de ambiente rudo y masculino, un músico –un gato negro ejecutando lo que a primera vista parece un banyo– está interpretando “La Paloma”, popular

20 Con relación a esta escenificación de lo latinoamericano vinculada al género *western*, cabe tener en cuenta lo planteado por García Riera –y vuelvo aquí a la calidad fundacional de lo mexicano en las representaciones cinematográficas de lo latino–: “la imagen del mexicano ofrecida a los primeros espectadores de cine de todo el mundo [considerar aquí tanto el cine europeo y, sobre todo, el estadounidense] sería, con la casi total exclusión de cualquier otra, la contenida en el *western*”. De este modo, el México civilizado que intentó difundir la gente de Lumière, no prosperó ante el atractivo primitivista del *western* (1987, vol. 1, 19–26). Por su parte, Pettit documenta la construcción de este imaginario a través de la literatura norteamericana de la conquista del suroeste, la cual habría sido la responsable de crear los estereotipos de lo mexicano adoptados por el *western* cinematográfico de manera muy simplificada (1980).

canción de mediados de siglo XIX escrita por el compositor español Sebastián Iradier Salaverri (1809-1865), la cual, según consta en algunos relatos biográficos –no exentos de legendarizaciones e inexactitudes-, habría sido inspirada en La Habana²¹. Agrego aquí que, según Faltin (2008), esta es probablemente la canción en castellano con más versiones en la historia de la discografía. “La Paloma” es aquí danzada por la bailarina del salón -la ratona Minnie-, quien además ejecuta unas castañuelas que no se muestran de manera explícita en escena sino desde el plano sonoro, sugeridas por el movimiento de las manos de la “ejecutante”. En adición, estas escenas presentan dentro del filme la primera música de carácter diegético, es decir, la música producida por algún personaje o dispositivo que forma parte de la acción en escena, en este caso, la ejecución del músico y la bailarina de la cantina [Ver [Clip n°1.1](#)].



Imagen 1.1: Gaucho, bailarina y músico en *The Gallopin' Gaucho*

21 Al respecto, Iradier habría visitado La Habana en un viaje emprendido, según Góngora (2015), en 1854 desde París a diversas ciudades de Estados Unidos y México. Según Sáenz de Ugarte, este viaje se habría producido hacia 1857, en compañía del virtuoso pianista y compositor estadounidense Louis Moreau Gottschalk –autor de numerosas composiciones inspiradas en diversos países latinoamericanos que recorrió durante estos años-, la contralto italiana Marietta Alboni y la entonces “promesa” de la escena lírica Adelina Patti hacia Nueva York, Boston, Filadelfia, Nueva Orleans, México y, finalmente, La Habana, ciudad en la que el autor reconoce como un “rumor generalizado” que fuera allí donde Iradier “estudió el ritmo de las habaneras” y escribió “La Paloma” (Sáenz de Ugarte, s. f.).

Ahora bien, más allá de los elementos visuales españoles utilizados, en términos musicales la opción de Carl Stalling –el encargado de añadir música al filme pocos meses después de su producción²²- fue instrumentar “La Paloma” con castañuelas y una guitarra, esta última cumpliendo un rol de acompañamiento rítmico y armónico. Con relación a este uso de la guitarra, cabe especificar que esta obedece a una de tipo acústica y con cuerdas de nylon, la cual ofrecía una sonoridad que, a mi parecer, presentaba un contraste con la sonoridad de la guitarra con cuerdas de acero, más familiar para las audiencias estadounidenses por su relación con la música *folk* o *blues*.

Con respecto a la utilización de una canción como “La Paloma” en esta representación de lo latino, cabe tener en cuenta que, como indica Goldmark, el rasgo más característico de la música para dibujos animados de Stalling fue su “fuerte dependencia” de canciones populares para caracterizar musicalmente situaciones y personajes (2005, p.10). En este sentido, podríamos aventurarnos a pensar en un uso quizás asentado de “La Paloma” para representar lo latinoamericano. También tiene sentido pensar aquí en una asociación naturalizada entre dicha canción y una idea de América Latina, teniendo en cuenta también la larga experiencia previa de Stalling como músico acompañante de filmes sin sonido incorporado, práctica que implicaba el dominio de asociaciones –algunas de ellas muy consolidadas- entre ciertos repertorios y géneros musicales con determinadas situaciones, estados de ánimo, países o culturas, las cuales fueron sistematizadas en diversos manuales prácticos²³.

22 La tecnología de sonido utilizada en *The Gallopin' Gaucho* fue el sistema patentado como *Powers Cinephone*, el cual permitía añadir sonido una vez realizada la producción visual.

23 Al respecto, consultar Altman (2004), Cooke (2012), Chion (1997), Kalinak (2012), González & Purcell (2014) y, en relación a la incidencia de estos manuales en la musicalización de cortos animados, Goldmark (2005). Además, no podemos dejar de mencionar el trabajo del músico estadounidense de origen estonio Ernő Rapée, *Motion Picture Moods for Pianists and Organists, Adapted to 52 Moods and Situations*. Publicado en Nueva York hacia 1924, este manual constituye, acorde a lo planteado por González y Purcell, el resultado de más de una década de publicaciones de manuales de acompañamiento para cine “silente”. Entre la abundante música allí incluida, resulta de nuestro interés la presencia del tango como un posible guiño al interés en los años veinte de Hollywood por Latinoamérica mediante películas que citamos en el siguiente subcapítulo. Rapée incluye dos tangos. El primero, argentino, “Y... ¿cómo le va?” del compositor español de música escénica Joaquín “Quinito” Valverde (1875–1918), el cual había sido editado en Nueva York en formato de rollo de auto-piano por Angelus Melodant Artistyle con *copyright* de 1911, de modo que ya circulaba entre el público neoyorquino al momento de publicarse en el manual de Rapée (González y Purcell 2014). El segundo tango, brasileño, fue “Dengozo”, del pianista y compositor carioca Ernesto Nazareth (1863–1934). En complemento de lo anterior,

Por otra parte, “La Paloma” obedece a lo que se clasifica como una *habanera*, entendida en este escrito como una designación que se consolida durante la primera mitad del siglo XIX que alude a una canción que sintetiza elementos de las danzas de salón europeas y referentes rítmicos africanos, caracterizada por la repetición, por lo general a lo largo de toda la pieza y en la parte del acompañamiento, de una célula rítmica compuesta de un saltillo de negra y dos corcheas, esto en compás de dos cuartos:

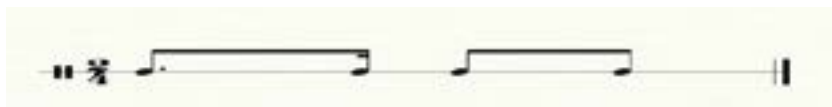


Imagen 1.2: Patrón rítmico de Habanera

El supuesto “germen” de la habanera se habría producido con la incorporación de esta célula rítmica en la práctica de danzas de salón europeas -principalmente la contradanza- en la ciudad de La Habana. Asimismo, con relación a su circulación hacia Europa, hay que considerar que La Habana constituía todavía un punto colonial español con un intenso tránsito de viajeros, mercancías y esclavos entre América y España.

Ahora bien, más allá de lo ambiguo y vulnerable que pueden resultar las explicaciones sobre los orígenes de una práctica musical, a mi juicio fue la particularidad rítmica otorgada por el saltillo del primer tiempo -la cual habría constituido una novedad dentro de los patrones rítmicos de las danzas de salón por entonces imperantes en Europa- lo que determinó su popularidad en espacios de la elite europea durante todo el siglo XIX fortaleciéndose, asimismo, una connotación de música “exótica”, que creo resultó funcional para la evocación de temáticas, personajes o ambientes españoles o latinoamericanos. Al respecto, cabe evidenciar este uso representacional de la habanera en ámbitos de mayor popularidad, como la zarzuela (Febrés 1992), formato en la cual también fue presentada con nombres tales como “danza americana”, “americana” (Carpentier 2012), “tango cubano” o “tango americano” (Vega 2016). También resulta pertinente mencionar esta práctica en espacios y géneros musicales vinculados más estrechamente a la elite, donde puede constatarse la relevancia de

González y Rolle también mencionan que, debido a la necesidad de acompañar noticieros y documentales de distintos lugares del mundo -los cuales formaban parte obligada del espectáculo que ofrecían las salas de cine-, el manual de Rapée incluyó una larga selección de himnos, aires nacionales y canciones patrióticas, en los cuales están representados los países de América Latina también.

Iradier –“máximo representante del andalucismo lírico español” (Alonso et al. 2010, 87)- en el éxito de diversas habaneras escritas para voz y piano entre las que se encontraba precisamente “La Paloma” y otras como “El arreglito”, sobre la cual Georges Bizet escribió la popular aria de su ópera *Carmen* (1875), “L’amour est un oiseau rebelle” (“El amor es un pájaro rebelde”). Estas habaneras circularon con gran éxito en salones de la aristocracia europea y americana en voces de afamadas cantantes de la época, tales como Pauline Viardot-García, Adelina y Carlotta Patti o Marietta Alboni. Además, estas fueron publicadas en ciudades como Maguncia, Londres, Madrid o París, en las cuales el compositor se relacionó con personalidades del mundo artístico y literario, popularizando además representaciones de lo andaluz (Barulich & Fairley, 2001; Carr, Preciado, & Stevenson, 2001; Sáenz de Ugarte, s. f.).

Manteniéndose en el ámbito de la música vocal de los circuitos de la elite europea, pero en una dimensión menos privada que la de los salones, es posible encontrarse con el éxito de la habanera en la ópera, principalmente francesa, en la cual la habanera estuvo más bien relacionada con la representación de lo español. Ejemplos de esto último son *Habanera* (1908) de Raoul Laparra, y la ya mencionada *Carmen* (1875), considerada por muchos musicólogos un exponente esencial del exotismo y el colonialismo de la ópera francesa (Alonso et al. 2010, 88)²⁴. Por otra parte, también podemos constatar ejemplos de estas evocaciones en el repertorio principalmente instrumental de compositores –también franceses- como Maurice Ravel, Claude Debussy, Camille Saint-Saëns, Louis Albert o Emmanuel Chabrier, o en nacionalistas españoles muy vinculados a la escuela francesa como Isaác Albéniz o Manuel de Falla.

Este uso de la habanera dentro de diversas prácticas representacionales de lo latino, y sobre todo de lo español, puede entenderse dentro del proceso de construcción de “hispanismo” durante el siglo XIX en Europa (Alonso et al. 2010; Llano 2013). De acuerdo con Alonso, la construcción de imágenes nacionales españolas –entre ellas “pseudogitanismos”, “alhambrismos” o la elaboración del flamenco como un producto comercial híbrido- no fue un proceso que haya concernido solamente a intelectuales, políticos y artistas de dicha nación, sino también a otras naciones, sobre todo Francia y particularmente París.

Como Alonso, la configuración de un hispanismo musical habría sido un fenómeno complejo y fundamental en la historia de la música europea de los siglos XIX y XX, primero como una variante del pinto-

24 Al respecto, se sugiere consultar Llano (2013, 161–91).

resquismo, luego del exotismo tardo-romántico, y posteriormente de la evocación impresionista. En este ámbito, los estereotipos musicales andaluces —y por extensión, españoles— fueron laboriosamente contruidos en España y Europa durante todo el siglo XIX, “teniendo como protagonistas, sobre todo, a los músicos franceses, rusos y españoles que elaboraron todo un discurso musical exótico” (Alonso et al. 2010, 89).

Si bien definir una genealogía que permita rastrear, desde lo musical, la consolidación del uso de referentes culturales españoles para representar lo latinoamericano es un propósito que sobrepasa las posibilidades de este trabajo²⁵, creo que antecedentes como los recién expuestos ayudan no solo a contextualizar mis casos de análisis en relación con el uso representacional de la habanera y de referentes culturales principalmente andaluces para representar lo latino, sino también a vislumbrar ciertas prácticas musicales para representar Latinoamérica que son luego consolidadas en los primeros años de cine con sonido incorporado.

Volviendo a los casos de análisis de este capítulo, además de *The Gallopin' Gaucho*, paso a citar la producción *The Kid from Spain*, largometraje del género comedia-musical que trata de la historia de un estudiante universitario llamado Eddie Williams —personificado por el cómico estadounidense Eddie Cantor—, quien es expulsado de su casa de estudios junto a su compañero de habitación, el mexicano Ricardo —Robert Young—. Luego de involucrarse accidentalmente en el robo de un banco, Williams es raptado por los ladrones responsables del hecho, siendo llevado por ellos a México, lugar en el que debe aparentar ser un torero español para huir de un detective que investigaba el caso. Al mismo tiempo, Williams ayuda a su amigo Ricardo a obtener la aprobación del padre de una joven de clase acomodada con la que quiere casarse, encontrando Williams, a su vez, el amor en la mejor amiga de esta joven.

Si bien *The Kid from Spain* no cuenta con actores o actrices latinas en su reparto principal, ni tampoco incluye una cantidad notoria de lo que podría considerarse como “música latina”, esta producción resulta importante para esta investigación principalmente por la utilización de referentes musicales españoles en su música incidental para representar a América Latina. Al respecto, cabe mencionar primeramente la opción de los músicos a cargo —los compositores y letristas Bert Kalmar y Harry Ruby, así como la dirección musical de Alfred Newman— de componer una habanera para formar parte de la música incidental del filme, especí-

25 Con respecto a un acercamiento a esta genealogía, tomando en cuenta referentes españoles y el tango, desde una perspectiva poscolonial, se sugiere consultar el trabajo de Plesch (2013).

ficamente para sus escenas románticas [Ver [Clip nº1.2](#)]. Esta habanera es instrumentada, al igual que en *The Gallopin' Gaucho*, con una base rítmica y armónica a cargo de una guitarra. En adición, es posible evidenciar el uso de “La Paloma” en una breve escena de carácter cómico del filme.

No obstante, la operación más relevante aquí es, a nuestro parecer, la materialización dentro del soporte fílmico del uso de recursos y procedimientos musicales vinculados a lo español tales como cadencias²⁶ y conducciones melódicas frigias²⁷, adornos melódicos, alternancia de los modos mayor y menor, uso de géneros como el pasodoble²⁸ o el ya mencionado uso de guitarras y castañuelas- para representar a personajes, alusiones o locaciones “latinas”. Estos recursos y procedimientos “españoles” fueron, probablemente, utilizados por músicos acompañantes en la época del cine sin sonido incorporado con la misma intención representacional.

Un pasaje que evidencia lo planteado es la presentación de los créditos de apertura del filme, donde constamos precisamente el uso de un pasodoble que, en alternancia con un *foxtrot*²⁹, acompañan una serie de ilustraciones con tópicos visuales recurrentes en la construcción estadounidense de lo “mexicano”, tales como escenas de toros, un torero sobre su caballo vistiendo el característico sombrero de charro, un campesino mexicano durmiendo una siesta cubierto por su sombrero, así como una serenata. Esta alternancia de ritmos españoles con estadounidenses constituyó, a mi entender, el antecedente de un procedimiento que sería muy utilizado, poco tiempo después, en filmes del período de la Política del bien vecino, donde esta alternancia habría simbolizado, en clave musical, el diálogo e intercambio “amistoso” y supuestamente horizontal entre la

26 El término “cadencia” alude a una serie de acordes que conducen a una sensación de conclusión o pausa dentro del relato musical.

27 Con el término “frigio” nos referimos a un tipo de sonoridad resultante de uno de los ordenamientos de las notas musicales sistematizados por diversos teóricos del mundo antiguo. Cabe añadir que este tipo de ordenamientos constituyó un referente importante para la redacción de tratados teóricos en el Medioevo europeo, a partir de los cuales se erige la teoría musical actualmente legitimada en occidente.

28 El Pasodoble es un baile tradicional español, cuya música se asemeja a una marcha rápida, muy reconocida a nivel mundial por ser tocada comúnmente en las entradas de los toreros en las corridas de toros. Quizás el ejemplo de pasodoble es “España Cañí” (1923), de Pascual Marquina Narro. Ahora bien, un asunto interesante a destacar, es que la danza del pasodoble, de origen francés, corresponde actualmente a uno de los bailes oficiales de las competencias de *Balroom dance*, donde figura como en la categoría de baile “latino” junto a géneros como el Samba, Cha-cha-chá, Rumba, Bolero o el Mambo.

29 Género musicalailable originado en Estados Unidos hacia 1914. Desde aquel entonces, hasta los años 40, el foxtrot fue en dicho país el baile más popular, seguido del vals y el tango (Conyers 2012).

cultura estadounidense y otras culturas americanas [Ver [Clip n°1.3](#)].

A partir de lo planteado hasta el momento, pienso que el uso representacional de referentes culturales andaluces para representar lo latinoamericano constituyó un procedimiento habitual dentro de las primeras producciones con sonido incorporado del cine *mainstream* estadounidense. No importaba si se presentaba una canción unionista estadounidense musicalizando a un gaucho galopando sobre un avestruz a través de un paisaje árido, rocoso y con palmeras -el cual podemos interpretar que en el contexto de la fantasía hollywoodense representaba un paisaje pam-pino-; si se mostraba en escena un baño norteamericano para ejecutar, en una cantina de estilo *western* ubicada en Argentina, una canción española instrumentada con castañuelas y guitarra; o incluso, si se utilizaba un pasodoble para musicalizar la llegada a territorio mexicano. Mas allá de la “exactitud” geográfica o naturalista con la cual aludir a una cultura diferente, lo que cobra relevancia acá -y en esto reconozco la lectura de autores como Said (2008 [1978]), Rojas Mix (2015) o Scott (1998)- es la utilización y dominio de un lenguaje representacional compuesto de códigos -en este caso, principalmente hispanos- que se presentan como propios de una cultura en particular, pero que no varían radicalmente al momento de presentar el norte de México, la pampa argentina, o, como se verá más adelante, a una isla tropical. En efecto, se asume aquí que se está ofreciendo un producto “exótico”, resultante de una operación unilateral (Mason 1998) que conceptualiza, designa y representa a un otro a partir de una combinación de signos provenientes de diversos orígenes culturales y geográficos, generando una representación desambientada, desterritorializada y, en definitiva, exótica, esto generalmente dentro de las lógicas del espectáculo y el entretenimiento, produciendo lo que Hall denomina como un “espectáculo del otro” (2010a).

El tango, la “rumba” y lo corporal: las representaciones erotizadas de lo latino

Un segundo problema desde el cual articular este análisis tiene que ver con las connotaciones sexuales de las representaciones de lo latinoamericano. Para comenzar a situar el asunto, recurro nuevamente a algunas escenas de *The Gallopin’ Gaucho*, específicamente al momento en el que la bailarina de la cantina, luego de danzar sensualmente “La Paloma” para un público masculino -utilizando en su performance un pronunciado balanceo de caderas-, se dirige sugerentemente hacia Gaucho, lo mira, arregla

su cabello, coloca una flor en su boca y se dispone a ser “conquistada”³⁰. Gaucho sonríe, toma un poco de cerveza –haciendo algunas piruetas con la espuma- y se dirige hacia ella, enfrascándose ambos en una danza de conquista. El género escogido para musicalizar toda esta escena es un tango –ejecutado aquí con base rítmica de habanera³¹-, instrumentado con guitarra y castañuelas, el cual, por falta de créditos con respecto a la música del filme –omisión común en las producciones de la época-, desconozco si pertenece a Carl Stalling o no. De haberlo escrito Stalling, cabría especificar que esta sería la única música original de la producción [Ver [Clip n.º1.4](#)].

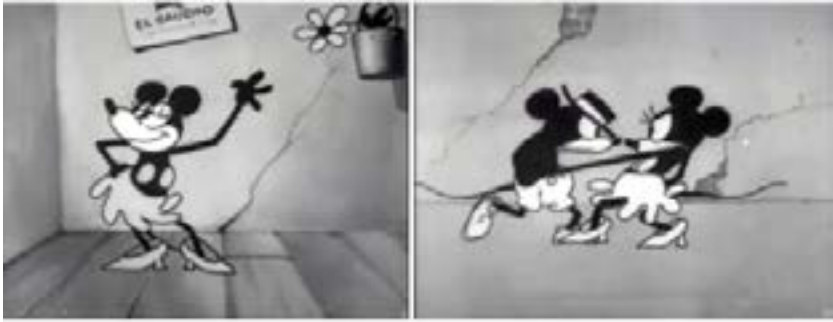


Imagen 1.3: Minnie y Mickey parodiando estereotipos de *Latin Woman* y *Latin Lover* a través del tango en *The Gallopin' Gaucho*

En el desarrollo de la escena, tanto la actitud de seductor de Gaucho como la sensualidad de la bailarina –esto obviamente en el contexto de un cortometraje de animación humorístico- tributan a los estereotipos de *Latin Lover* en el caso masculino y de una *Latin Woman* desinhibida y osada en el femenino, construcciones ya consolidadas en el cine sin sonido incorporado³². En efecto, esta escena y sus clichés representacionales estarían parodiando a otra, perteneciente a *The Four Horsemen* (Ingram 1921), producción que constituye –teniendo como figura clave al actor Rodolfo Valentino- un “mito fundacional” (Ochoa 2003, 23) de la imagen del baile

30 Para abordar la influencia del cabaret -y, con mayor especificidad, de las llamadas “cabareteras mexicanas”- en el universo simbólico del género *western*, consultar García Riera (1987) y, sobre todo, Pérez Melgosa (2012).

31 El musicólogo argentino Carlos Vega (1898-1966) llegó a plantear que el origen del tango argentino se encontraba en la célula rítmica de la habanera (2016). Si bien esta hipótesis puede resultar muy significativa para esta investigación, abordarla en profundidad me desviaría de mis propósitos más prioritarios.

32 Al respecto, se sugiere consultar los trabajos de Mendible (2007); Peña Ovalle (2011); Ramírez Berg (2002) o Rodríguez (1997).

del tango en el mundo y que instala, además, una serie de lugares comunes a los que recurrirían producciones posteriores como *The Gaucho* (Jones 1927). En este tipo de producciones, el tango constituyó un recurso para escenificar un relato de seducción mutua, pero con un componente de violencia y dominación masculina a la vez que de sumisión femenina. En adición, como indica Plesch (2013), este uso recurrente del tango para configurar representaciones erotizadas de lo latino resultaría en un procedimiento vigente hasta nuestros días dentro de diversas producciones audiovisuales.

Ahora bien, sobre la importante presencia del tango en la industria cultural estadounidense cabe señalar que, a diferencia de la abundancia de investigaciones sobre la exitosa recepción y circulación del tango en París y Europa hacia principios del siglo XX, la cantidad de trabajos con respecto al mismo fenómeno en Estados Unidos resulta drásticamente menor. No obstante, autores pioneros en la investigación de la influencia de la música latinoamericana en dicha nación tales como John Storm Roberts (1999) y otros más actuales como Carlos G. Groppa (2004) o Andrea Matallana (2016), abordan el hecho de que el éxito fulminante del tango en Europa se daría de manera paralela en ciudades como Chicago, Los Angeles –pienso aquí en su injerencia en Hollywood- y Nueva York, esta última ya constituida, con su gran cantidad de productores, editores y teatros, como el principal centro de desarrollo de la música popular estadounidense. En este escenario, uno de los factores de este éxito del tango en Estados Unidos que resulta atingente a nuestro segundo problema es el correlato sexual que contenía la performance dancística con la que se promocionaba dicho género en su época de mayor apogeo³³. Al respecto, Matallana (2016) atribuye el éxito del tango en Estados Unidos no solo al hecho que las sociedades de algunas de las ciudades más pujantes de dicha nación intentaban adoptar las modas europeas, sino también a que el tango habría proporcionado una conexión física, sensible y sensual que no se hallaba en otra danza del momento, menos en el contexto de las convenciones morales de la sociedad estadounidense de la primera posguerra. En adición, hay que entender aquí que el tango se hizo famoso mundialmente como danza más que como música (Ochoa 2003, 28).

Este uso del tango –de origen popular y urbano- personificado en la figura del gaucho –vinculado más bien al mundo rural de las pampas-, acompañado de una mujer vestida de andaluza, resulta una ficción configurada probablemente en los espectáculos parisinos de comienzos de

33 Sobre las construcciones del tipo de performance dancística aludida para el tango, junto con Matallana (2016) se sugiere consultar Garramuño (2007).

Al respecto, debo explicitar que en este escrito me referiré a la “rumba” desde una perspectiva estadounidense -quienes la llamaron *Rhumba*-, entendiéndola como una adaptación dancística norteamericanizada del son que guarda poca relación con el concepto de rumba afrocubana.

Un filme que desde lo musical considero clave para instalar lo recién planteado es *The Cuban Love Song*. Con una trama ambientada en 1917, este escenifica la historia de Terry -encarnado por el actor y cantante de ópera estadounidense Lawrence Tibbett-, un *marine* que viaja de San Francisco a La Habana, y conoce a Nenita -lugareña representada por la mexicana Lupe Vélez, uno de los primeros íconos latinoamericanos del cine de Hollywood-. Ambos se enamoran e inician una relación. No obstante, Terry no menciona que ya está comprometido en su país de origen. Al poco tiempo, Estados Unidos declara su ingreso a la Primera Guerra Mundial, por lo que el soldado debe abandonar Cuba y viajar a combatir. Siendo herido en batalla, este es enviado de vuelta a Estados Unidos, lugar donde decide casarse con su pareja anterior. Sin embargo, diez años después, invadido por la nostalgia -detonada al escuchar una canción cubana en un exclusivo club nocturno en Nueva York-, el veterano de guerra viaja a Cuba y busca a Nenita, pero se entera que esta falleció años atrás por una enfermedad que azotó a su pueblo. No obstante, por casualidad se cruza con un niño que resultó ser su hijo, fruto de la relación con Nenita. Entonces, el soldado lo toma y se lo lleva a vivir con él y su esposa a Estados Unidos.

En términos argumentales, me gusta denominar a este tipo de trama un “melodrama colonial”. Se obedece aquí al tópico del colonizador -en este caso un soldado estadounidense racional, eficiente, fuerte y viril, dotado de una voz de tesitura grave (barítono) a través de la cual, en los pasajes musicales, exhibe una potencia y un carácter épico propio del mundo operático- que conquista y recibe el amor abnegado de una “nativa” -presentada como un personaje ingenuo, bienintencionado y de gran belleza y sensualidad, aunque a la vez torpe, exaltada y dotada de una estridente tesitura vocal aguda-. Este arquetipo de narrativa colonialista podemos encontrarlo en óperas como *Madama Butterfly* o *Lakmé*, por nombrar algunos casos ya abordados por estudios de exotismo musical y afines (Bellman 1998; Born y Hesmondhalgh 2000; Lee y Segal 2015; Locke 2009; Taylor 2007; Tsou 2015).

En lo que a música refiere, en contraste con la musicalización de los personajes estadounidenses -principalmente con marchas e himnos mili-

tares³⁶-, constatamos que en la música con la cual se presenta a Cuba y sus habitantes el factor rítmico será determinante, realzando las situaciones de fiesta, carnaval y baile. Una de las escenas con la cual podemos ejemplificar lo recién expuesto, se produce cuando el soldado Terry es invitado por Nenita a un “guateque”, término que en Cuba alude a una fiesta campesina en la que se baila y canta. En esta escena, Nenita baila y canta para Terry, el soldado colonizador, quien con sus manos en la cintura y un ademán de seguridad aprecia la sensual performance de quien se presenta como un objeto de deseo y conquista [Ver [Clip n°1.5](#)]. Este estereotipo de mujer latina sería inscrito en el cine sonoro a través de repertorios tropicales por lo general derivados del patrón rítmico del son, expresado corporalmente con un infaltable movimiento de caderas, y una recurrencia a pasos de baile tomados de la danza flamenca. En efecto, un año después, la misma productora (MGM) incluiría en *The Kid from Spain* una escena en la que presenta el sugerente espectáculo de una bailarina “latina” –interpretada por la bailarina y actriz estadounidense Grace Poggi-, la cual se inicia con un primer plano a un músico del lugar tocando maracas, seguido por la orquesta de baile que ejecuta una composición instrumental de autoría desconocida y pretensiones de sonar como “música latina” [Ver [Clip n°1.6](#)].

36 Respecto de esta predominancia de música militar, cabe tener en cuenta la fuerte presencia de *marines* en la vida cotidiana del cubano, tanto en la intervención estadounidense en el proceso de emancipación de España (1898), como durante sus primeros años de vida ‘independiente’, etapa determinada por la construcción de diversas bases militares en la isla –entre ellas Guantánamo (1903)- y la fuerte injerencia económica y política de Estados Unidos, todo amparado por la Enmienda Platt (1901-1934). Creo que el contexto recién descrito no solo se emparenta con el período del argumento del filme –desarrollado principalmente en 1917- sino también con el de su producción (1931), siendo determinante –y seguramente lógico para la industria estadounidense- en la definición de su propuesta musical, la cual incluye canciones e himnos militares estadounidenses entre los que se encuentra el himno de los *marines* -basado en el “Duetto de los gendarmes” de la ópera *Geneviève de Brabant* de Jacques Offenbach (1859)-, utilizado en los créditos iniciales del filme.



Imagen 1.5: Bailarina “latina” en *The Kid from Spain*

Atribuyo aquí al factor rítmico, y, en estrecha relación, a la danza, un recurso musical que fue muy explotado en producciones similares venideras. A diferencia de una música con un énfasis en lo melódico y construida sobre patrones rítmicos regulares -y, por así decirlo, más “estables”-, los ritmos de la habanera, tango o el son, potenciaron en estas representaciones de América Latina lo festivo, lo bailado y, en consecuencia, lo corporal, tensionando –siempre a través de un “otro”, en este caso “latinas” y “latinos”- códigos morales que la censura fílmica lograría sistematizar recién hacia mediados de 1934. Cabe añadir que estas relaciones entre lo rítmico, lo corpóreo y lo sexual, se encuentran en sintonía con postulados provenientes de la academia musical –en la cual se formaron los músicos de las producciones citadas-, los cuales, sustentados en teorías evolucionistas de finales del siglo XIX, definieron en lo rítmico significantes relacionados a lo “primitivo”, a lo “africano” y “originario” de lo que entendemos por música³⁷.

37 Al respecto, consultar Reynoso (2006) y Mendivil (2013).

The Cuban Love Song, filme precursor de la “buena vecindad musical”

Un tercer y último problema desde el cual abordo las producciones aquí elegidas tiene que ver con el reconocimiento de ciertos recursos y procedimientos que son utilizados posteriormente y de manera sistemática en producciones de la época de la Política del buen vecino. En este ejercicio, reconozco a *The Cuban Love Song* como un filme pionero.

En primer lugar, *The Cuban Love Song* es, según mi pesquisa, el primer largometraje de la era sonora en incluir la participación de músicos latinoamericanos. Los invitados fueron aquí los cubanos Ernesto Lecuona (1895-1963) -virtuoso y versátil músico, figura fundamental en la cultura musical de su país durante el siglo XX- y los integrantes de la Orquesta Hermanos Palau -acreditada en el filme como “Palau Brothers Orchestra”³⁸. Esta inclusión de músicos latinoamericanos es un procedimiento que va a repetirse pocos años después, incluyendo figuras como el brasileño Raúl Roulien o los mexicanos Tito Guízar y Agustín Lara. Este proceder se acentuó comenzando los años cuarenta, momento en el que fueron destinados grandes presupuestos –provenientes tanto de la industria fílmica como del gobierno estadounidense- para contratar a músicos consagrados, como la cantante de origen portugués Carmen Miranda y su conjunto Bando da Lua, el catalán criado en La Habana Xavier Cugat y su orquesta, el cubano Desi Arnaz, entre muchos otros. Constató que estas participaciones incidieron radicalmente no sólo en los resultados musicales de este tipo de producciones fílmicas, sino también en sus performances.

Otro aspecto de esta producción relacionado a los recursos que utilizaría la Política del buen vecino es el interés por representar a las audiencias estadounidenses aspectos de América Latina tales como su geografía, costumbres, monumentos o festividades, aspecto que, aunque fue abordado con mayor profundidad en una gran cantidad de documentales producidos por el gobierno estadounidense con fines propagandísticos -abordados más adelante con mayor detalle-, también fue un recurso incorporado en filmes de ficción.

Teniendo lo musical como prioridad, ejemplos de lo expuesto en el párrafo anterior pueden constatar al relatar la partida del soldado Terry

38 Si bien no constato la presencia de Lecuona en escena, los músicos de la Orquesta lo hacen en tres ocasiones. La primera en un “guateque”, la segunda como músicos en escenas de tiempo de carnaval, y la tercera como orquesta de un exclusivo club en Nueva York.

y un gran contingente de *marines*, lo que se ilustra con imágenes del *Golden Gate* y el Canal de Panamá, y una música incidental orquestal con un gran énfasis en los bronce. Una vez que el barco llega a Cuba –momento en el que se muestra el icónico Faro del Castillo del Morro y el título “CUBA” en pantalla-, esta música transita hacia un carácter totalmente distinto, entregando la predominancia a las cuerdas frotadas ejecutando la melodía de la habanera “Tú”, escrita hacia 1892 por el cubano Eduardo Sánchez de Fuentes (1874-1944)³⁹. Cabe destacar que en este pasaje se incluyen unas claves, instrumento que se convertiría en una especie de ícono tímbrico al momento de evocar Cuba⁴⁰.

Otro ejemplo similar se da en la muestra imágenes de una iglesia de pueblo y también de campesinas vendiendo frutas y enseres en la ciudad, pasaje musicalizado utilizando el fragmento característico –un intervalo de tercera menor- de la canción “El manisero [sí]”, canción que por su importancia abordaremos con mayor detalle más adelante.

No obstante, el fragmento más evidente que puedo señalar es la mencionada escena de la fiesta campesina, en la cual, en medio de elementos propios del festejo, tales como la preparación de cerdos a la leña o el consumo de ron, pueden apreciarse a unos guajiros –encarnados por músicos cubanos profesionales pertenecientes a la Orquesta de los Hermanos Palau- ejecutando un arreglo que alterna dos canciones populares cubanas no acreditadas en el filme. La primera, el son “Buche y pluma na’ má” del puertorriqueño Rafael Hernández Marín (1896-1965). La segunda, la conga tradicional “Al carnaval de oriente me voy, donde mejor se puede gozar” (de autor/a desconocido/a), propia de los festejos del *Carnaval Santiagueño*. Dicha música es ejecutada con instrumentos tradicionales de la isla, muy ajenos en aquel entonces para la audiencia general estadounidense. Entre estos podemos nombrar al güiro, maracas, quijada de burro, claves o bongós, y otros más reconocibles como el cencerro o la

39 La habanera “Tú”, escrita por Sánchez de Fuentes con letra de su hermano Fernando, alias “Fernán”, gozó de una gran popularidad en circuitos de la élite cubana, llegando a ser utilizada para retratar musicalmente la ciudad de La Habana en filmaciones muy posteriores, tales como *The Godfather II* (Coppola 1974). Puede señalarse también que hacia 1898/9 la canción fue grabada –por aquel entonces en sistema de cilindros- por la soprano cubana de fama internacional Rosalía Gertrudis de la Concepción, artísticamente llamada “Chalía Herrera” (1864-1948), quien, aparte de difundir música española y cubana en circuitos líricos de la élite europea y estadounidense, fue pionera en la generación de registros discográficos en Latinoamérica.

40 La habanera en cuestión es ejecutada aquí en compás de tres cuartos, con toques de clave en el primer y tercer tiempo, lo que cambia la particularidad rítmica de dicho género.

guitarra, los cuales son retratados mediante primeros planos, anticipando un gesto narrativo “documental” y “pedagógico” que resultaría un recurso recurrente en producciones posteriores con intenciones propagandísticas.



Imagen 1.6: Músicos de la Orquesta de los Hermanos Palau actuando como guajiros en *The Cuban Love Song*, ejecutando instrumentos tradicionales como la guitarra, quijada, maracas, güiros y cencerro.



Imagen 1.7: Primeros planos a instrumentos musicales locales en *The Cuban Love Song*, recurso al que recurrieron numerosas producciones posteriores durante la era de la “buena vecindad”

Finalmente, cabe agregar la preocupación de la producción del filme por utilizar música cubana, por así decirlo, “fidedigna”, opción en la que la participación de Lecuona resultó clave. Al respecto, junto con el ya mencionado son “Buche y pluma na’ má” de Hernández Marín, la conga tradicional “Al carnaval de oriente me voy...” y de la habanera “Tú”, de Sánchez de Fuentes, también se incluye “El manisero” [*sic*], del compositor cubano Moisés Simmons (1889-1945), canción que provocó un gran impacto en la sociedad estadounidense, y a la cual se le atribuye nada menos que la popularización de la rumba en Estados Unidos y Europa (Pérez Firmat 2014; Storm Roberts 1999; Sublette 2004).

La canción en cuestión habría sido escrita alrededor de 1928 para la artista cubana Rita Montaner, quien fue la responsable de grabarla en ese período -por aquel entonces en formato de disco 78 rpm- para Columbia Records. No obstante, la versión más difundida fue la del director cubano Don Azpiazu y su Havana Casino Orchestra, grabada en Nueva York por la RCA Victor Company el 13 de mayo de 1930, siendo lanzada en septiembre, poco más de un año antes del estreno del filme. Cabe tener en cuenta que la versión de Azpiazu y su orquesta llevaba un título en inglés, “The Peanut Vendor”, y fue registrada discográficamente como una “Rumba Foxtrot”⁴¹, convirtiéndose rápidamente en un éxito de ventas, siendo versionada hasta nuestros días por diversos artistas⁴².

Acorde a los criterios autorales y de valoración con respecto a la música de cine en el período, ninguna de las composiciones mencionadas figura en los créditos iniciales. No obstante, la presencia de estas músicas dentro del desarrollo argumental resulta muy importante, ya sea en las escenas musicales con música diegética -fiesta campesina, escenas de carnaval, interpretación de “El manisero”-, como en otras en las que se alude a Cuba o a Nenita a través de la música incidental a través de la cita a breves motivos de estas músicas o del uso de instrumentos como las claves.

Balance

La transición del llamado “cine mudo” al “cine sonoro” trajo consigo un sinnúmero de interrogantes y especulaciones relacionadas con decisiones y negociaciones que suponemos tuvieron que enfrentar directores

41 Cabe señalar que esta canción obedecería a lo que es un “Son-Pregón”; “son” por su matriz rítmica, y “pregón” por su supuesta evocación a un pregón de un vendedor de maní en La Habana (Lam 2013).

42 Consultar catastro de versiones en Díaz Ayala (1988).

musicales, compositores y arreglistas al momento de definir cómo caracterizar musicalmente lo latinoamericano para las audiencias estadounidenses de finales de los años veinte. En términos musicales, este rápido tránsito dentro de la industria fílmica estadounidense⁴³ implicaba dejar atrás la vulnerabilidad de la dimensión sonora de cada filme —que hasta entonces quedaba a merced de las habilidades o criterios de los músicos de los recintos de proyección cinematográfica— y enfrentar la definición de una identidad sonora en un soporte que no permitiría cambios posteriores.

Así, teniendo en cuenta las tres interrogantes con que iniciamos esta primera aproximación, las cuales interpelaban por las nociones y antecedentes de música latinoamericana que habrían llegado a los músicos de la industria de Hollywood en los inicios del cine sonoro; por los recursos y procedimientos musicales que estos utilizaron en aquel entonces para representar y/o caracterizar lo latinoamericano; y por la manera en que estos elementos contribuyeron a dicha construcción; pueden delinearse tres ideas generales.

En primer lugar, podemos definir tres “locaciones nacionales”, Argentina, Cuba y México. En términos musicales, estas se representaron a través de géneros como el tango para el caso de Argentina, la rumba —entendida desde la perspectiva estadounidense— para Cuba, y la habanera, esta última utilizada para referirse a Latinoamérica de manera generalizada. En términos de la sonoridad de estas representaciones, resulta recurrente la inclusión de instrumentos como la guitarra —acústica, con cuerdas de nylon—, las castañuelas y, de manera particular en *The Cuban Love Song*, de instrumentos locales tales como el güiro, claves, quijada, maracas o bongós.

Con relación a lo anterior, sería en este período que se consolida en la práctica de directores musicales, compositores y arreglistas de la industria cinematográfica la priorización de dos recursos técnicos para representar lo latinoamericano a través de la música: la instrumentación y el ritmo. La primera, utilizada para ofrecer sonoridades distintas a la de los instrumentos musicales del canon sinfónico europeo o la música popular estadounidense; y el segundo, utilizado para remecer convenciones sociales a través de los patrones rítmicos de géneros como el tango o la rumba, los cuales conllevaron danzas con un contacto corporal bastante estrecho y de carácter intenso, otorgando una plataforma sobre la cual consolidar

43 Hacia 1929, los principales estudios norteamericanos anunciaban el fin de su producción de películas “mudas”, y al año siguiente, tan solo el 5% de las películas de Hollywood mantendrían dicha condición. En adición, en 1931 las empresas independientes también habían logrado adaptarse al régimen sonoro (Staiger 1995, 126).

estereotipos sexualizados de *Latin Lover* o *Latin Woman*. Ambos recursos, instrumentación y ritmo, habrían constituido, a mi juicio, un factor de novedad para las audiencias estadounidenses, contribuyendo a inscribir, desde lo musical, una noción musical de lo “latino” generalmente construida en torno a los tópicos de lo festivo, tropical, sensual, intenso, exótico, salvaje y exuberante. En tal sentido, sugerimos aquí que estos dos recursos contribuyen a configurar y consagrar lo que se va a entender como “Música Latina” en la industria musical global.

Como tercera y última idea, podría pensarse que la propuesta musical de los filmes abordados –principalmente la de *The Cuban Love Song*- contribuyó a delinear algunos procedimientos que resultarían recurrentes en producciones posteriores de la industria fílmica estadounidense, particularmente las que se concebirían bajo los preceptos de la Política del buen vecino.

La música y la representación de lo latinoamericano en filmes de los primeros años de la política del buen vecino (1933-1939)

El 4 de marzo de 1933, el demócrata Franklin Delano Roosevelt iniciaba el primero de sus cuatro gobiernos con el inmenso desafío de afrontar las consecuencias de la Gran Depresión. En este contexto, existiendo la necesidad de abrir nuevos mercados internacionales para superar la crisis (Purcell 2012, 101), Roosevelt propuso, en el marco de su *New Deal*, un nuevo proyecto de relaciones diplomáticas con América Latina. Dicha propuesta transitaba desde el estilo de la denominada “Política del gran garrote” (*Big Stick*), caracterizada por el intervencionismo de políticas coercitivas como la Doctrina Monroe (1823) o la Enmienda Platt (1901), a la formulación de una “Política del buen vecino” (*Good Neighbor Policy*), la cual más bien buscó estrechar lazos con la región.

La metáfora de la buena vecindad fue presentada por Roosevelt dentro de su discurso inaugural, planteando que el respeto de los derechos propios de una nación implicaba el compromiso de respetar los derechos de las otras, generando una “interdependencia” que Estados Unidos no sólo debía asumir, si no también ofrecer⁴⁴.

Esta idea de referirse a los países “vecinos” como unidades autónomas, que debían respetarse y valorarse a fin de generar una red colaborativa continental, abría perspectivas al proyecto del Panamericanismo, generando nuevas oportunidades y posibilidades de relaciones económicas, políticas y culturales. No obstante, el objetivo implícito en esta “buena vecindad” era establecer, finalmente, un dominio hemisférico que permitiera a Estados Unidos impedir que el fascismo, que se fortalecía en Europa y Asia, ampliara sus dominios en Latinoamérica, afectando, en consecuencia, los intereses estadounidenses en la región (P. Bender 2002). En este escenario, la diplomacia cultural jugó un rol fundamental.

44 Transcripción del discurso en cuestión disponible en: <https://millercenter.org/the-presidency/presidential-speeches/march-4-1933-first-inaugural-address>

En lo que refiere al ámbito cinematográfico, esta apertura a mercados internacionales trajo consigo desafíos y tensiones relacionadas a la caracterización de otras culturas, y ya en época de cine con sonido incorporado, con los lenguajes y músicas utilizadas en dicha operación. Con respecto a las formas de representar lo latinoamericano, la industria filmica estadounidense de los años 20 y comienzos de los 30 no estaba en sintonía con el tono de políticas gubernamentales cada vez más preocupadas por fortalecer las relaciones diplomáticas con vecinos. La constante estereotipación de lo latino había provocado, hasta entonces, no solo una creciente tensión en términos de política externa, motivando boicots y la suspensión de importación de algunos filmes estadounidenses en países como Cuba y México, sino también, en términos de política interna, la obstaculización de algunas iniciativas de apoyo a la región (P. Bender 2002, 23).

Con la finalidad de contrarrestar la situación recién descrita, la industria filmica estadounidense, a instancias del Departamento de Estado, comprometió la revisión de guiones con el fin de evitar alusiones a Latinoamérica que pudieran considerarse ofensivas. Esta acción se materializó a través de la *Administración del Código de Producción (Production Code Administration*, en adelante, PCA), entidad establecida en 1934 por la por entonces *Asociación de productores y distribuidores cinematográficos de Estados Unidos (Motion Picture Producers and Distributors of America)* con la finalidad de fiscalizar con mayor rigor el cumplimiento de las normas de censura contenidas en el *Código de producción cinematográfica (Motion Picture Production Code)*, popularmente conocido como el “Código Hays” que rigió como tal entre 1930 y 1968. La aprobación de la PCA constituyó entonces un requerimiento previo que debían cumplir los cineastas antes del estreno de sus producciones.

No obstante, a pesar de las intenciones proclamadas por la nueva Política del buen vecino, basta una revisión de los primeros filmes analizados en esta investigación -pertenecientes al período 1933-1939- para constatar representaciones de América Latina que, si bien podían ser consideradas graciosas, inofensivas o incluso educativas para las audiencias estadounidenses, estas resultaban igualmente ofensivas para las latinoamericanas. Representaciones con referentes culturales o geográficos muy lejanos a la cultura aludida, o bien, personajes promiscuos, embusteros, exageradamente sentimentales, flojos, salvajes o torpes, fueron motivos más que suficiente para levantar reclamos por parte de algunos países de la región (P. Bender 2002; Woll 1977)⁴⁵.

45 Situando el problema en casos nacionales específicos, sugiero consultar trabajos como el de Cecilia Gil Mariño (2017) para el caso brasileño, el de Fernando Purcell (2012)

Introducción a un primer corpus fílmico

Para reflexionar sobre el rol de la música en las construcciones y representaciones de lo latinoamericano durante los primeros años de la Política del buen vecino, he definido un marco temporal que se inicia con la proclamación de esta política en el discurso inaugural de Roosevelt (marzo de 1933) y finaliza con la creación de la *Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos* (*Office of the Coordinator of Inter-American Affairs*) en agosto de 1940⁴⁶. Propongo este corte tomando en cuenta el explosivo aumento de material propagandístico sobre América Latina que dicha entidad produce desde su fundación, ya en pleno contexto de guerra, lo cual amerita, a mi juicio, un corte y la dedicación de un capítulo distinto.

De este modo, he escogido cinco largometrajes de ficción, producidos dentro de lo que considero como un “primer período” de la Política del buen vecino (1933-1939). Estas producciones fueron analizadas pensando en cómo la música contenida en ellas contribuyó a las representaciones de lo latinoamericano delineadas por esta política de buena vecindad.

El primer caso es *Flying Down to Rio* (1933), producción de Radio Keith Orpheum -en adelante RKO- dirigida por Thornton Freeland que considero un hito de apertura en lo que respecta a filmes sobre América Latina producidos en el período de buena vecindad. Al respecto, Pérez Melgosa afirma que el filme representa un “momento seminal” en la representación cinematográfica de las relaciones interculturales en las Américas, indicando que el uso dado de la música y la danza para articular una utopía interamericana basada en el espectáculo y el entretenimiento terminó estableciendo un modelo para la representación de las relaciones hemisféricas para numerosas películas producidas no solo en Hollywood, sino también en América Latina (249).

Más evidente resulta el rol estratégico que jugó *Flying Down to Rio* si se toma en cuenta que, en el momento de su producción, el control de los estudios RKO pasó a manos de la familia Rockefeller -que como ya se indicó en la introducción de este escrito, estaba estrechamente ligada al gobierno, así como también a Latinoamérica, esto a través inversiones, programas y fundaciones (Rivas 2002)-, convirtiendo a RKO en un punto de con-

para el chileno o el de Emilio García Riera (1987) para el mexicano.

46 Como ya se indicó en la introducción de este escrito, la *Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos* fue una entidad gubernamental clave en la producción, distribución y monitoreo de propaganda a través de diversos medios de comunicación que funcionó bajo la tutela del Departamento de Estado y el mando de Nelson Rockefeller.

vergencia de intereses estadounidenses tanto políticos como económicos (Pérez Melgosa 2012, 249). En particular, los estudios quedaron al mando de Nelson Rockefeller, por entonces un joven veinteañero que, como se profundiza en el siguiente capítulo, se convertiría pocos años después en una de figura clave de la diplomacia cultural hacia América Latina durante el período 1940-1945. Así, una vez que N. Rockefeller asume el control de los estudios RKO, este se involucra en la forma de representar a América Latina dentro del filme, incidiendo, entre otras cosas, en el aumento de su presupuesto original (Pérez Melgosa 2012; Schwartz 2004).

Razones como las recién expuestas han sido suficientes para convertir a *Flying Down to Rio* en una producción fílmica tratada por una cantidad considerable de autoras/es (Henderson 1981; Schwartz 2004; Swanson 2010; Freire-Medeiros 2002; Pérez Melgosa 2012; Gil Mariño 2017).

Ahora bien, y al contrario de *Flying Down to Rio*, las otras cuatro producciones incluidas en este capítulo resultan prácticamente ignoradas por la literatura revisada: *Rumba* (1935), del director Marion Gering y los estudios Paramount; *In Caliente* (1935), de Llyod Bacon y producido por Warner Bros; *Under the Pampas Moon* (1935), de James Tinling y los estudios Fox Film⁴⁷ y, para cerrar el corpus, *Tropic Holiday* (1938) de Theodore Reed, concebida en Paramount.

Cabe indicar aquí que cada una de las producciones aquí mencionadas contó con un equipo de destacados músicos de la industria fílmica y del teatro musical de Broadway⁴⁸. Entre estos, podemos mencionar a Max

47 Cabe especificar que, al poco tiempo de lanzar esta producción, los estudios Fox Film Corporation se fusionan con Twentieth Century Pictures, dando como resultado el nombre que la empresa posee hasta nuestros días: Twentieth Century Fox (Fuente: <https://www.foxmovies.com/about>).

48 Para un mayor detalle en relación con los equipos de músicos de cada producción, consultar las Fichas de análisis presentadas en el Anexo 2.

Steiner (1888-1971)⁴⁹ y Vincent Youmans (1898-1946)⁵⁰ para el caso de *Flying Down to Rio*; a Ralph Rainger (1901-1942)⁵¹ en *Rumba*; o a Allie Wrubel (1905-1973)⁵² y Harry Warren (1893-1981)⁵³ en *In Caliente*. Caso particular

49 Compositor y director de orquesta estadounidense de origen austríaco. Con una niñez muy cercana al mundo del teatro musical, desde temprana edad demostró un talento excepcional. Formado en el Conservatorio de Viena, entre 1904 y 1914 trabajó en toda Europa como director musical y director de una gran variedad de espectáculos teatrales y *ballet*. Al estallar la Primera Guerra Mundial viaja a Nueva York, donde trabajó en el circuito de los espectáculos de Broadway, potenciando en esos años su habilidad como orquestador. Fue en toda esta experiencia dentro del teatro musical donde adquirió la habilidad de generar, con pocos instrumentos, la impresión de un sonido orquestal más completo, lo cual jugó a su favor cuando trabajó posteriormente en producciones filmicas con bajos presupuestos. El ingreso de Steiner a Hollywood se produjo en 1929 con su contratación en RKO, donde trabajó hasta 1936 componiendo música para más de 130 películas, esto en un período en el cual la música para cine no era valorada. Su primera partitura original, compuesta para *Cimarron* (Ruggles 1931), resulta musicalmente pionera en dos aspectos. Por una parte, fue la primera película con sonido incorporado que incluyó música no diegética, generándose una poderosa herramienta para realzar los aspectos emocionales de la narrativa cinematográfica. Por otra parte, Steiner utiliza aquí el recurso de reutilizar el material musical de los créditos de apertura en el desarrollo del filme, estableciendo así un principio ordenador en la música de este. Hacia 1933, momento en el que participa en *Flying Down to Rio* –y en el cual también detendremos esta reseña biográfica–, Steiner ya era un compositor maduro, quien pocos meses antes había demostrado en *King Kong* (Cooper & Schoedsack, 1933) un estilo que resultaría determinante y precursor dentro de la industria fílmica (Daubney y Bradford 2001).

50 Compositor estadounidense de gran relevancia en el ámbito del teatro musical de Broadway. Comenzó a componer mientras estaba en la marina durante la Primera Guerra Mundial, y en la década del 20 consolida su fama a través del género canción, tanto en Estados Unidos como Europa (Bordman 2001).

51 Compositor y pianista estadounidense. Luego de un comienzo en Broadway, hacia 1930 comienza su carrera como pianista acompañante y compositor en Hollywood, componiendo desde esa fecha hasta su inesperada muerte en un accidente aéreo (1942) canciones para más de 50 películas en Paramount (1930–38) y 20th Century-Fox (1938–42), principalmente asociado con el letrista Leo Robin (Lamb 2001).

52 Compositor estadounidense. Comienza su carrera como saxofonista en orquestas de baile –entre ellas la de Paul Whiteman–. Luego de giras por Estados Unidos y Europa, hacia 1934 se establece en Hollywood e ingresa a trabajar para la Warner Brothers, donde permanecerá como compositor de canciones hasta 1946. En la década de los 40 también trabaja escribiendo música para filmes de Walt Disney. Durante su prolífica carrera trabajó con letristas como Abner Silver, Herb Magidson, Charles Newman, Mort Dixon, Ray Gilbert o Ned Washington (“Allie Wrubel”, s. f.).

53 Compositor y multi-instrumentista estadounidense. Luego de una primera etapa de trabajo para Broadway, Warren ingresa de lleno en la industria de Hollywood, convirtiéndose en el compositor de canciones más exitoso del momento, contribuyendo en más de 75 filmes con cantantes como Dick Powell, Carmen Miranda, Fred Astaire, Judy Garland, Gene Kelly o Bing Crosby. Entre 1932 y 1957, 42 de sus canciones alcanzaron el *Top Ten* en las listas de popularidad y tres de ellas recibieron premios de la Academia.

es el de *Tropic Holiday*, para el cual los estudios RKO contratan al cantautor mexicano Agustín Lara (1900-1970) –por entonces un artista ya consagrado en Latinoamérica-, quien parte de Ciudad de México a California a mediados de 1937. No obstante, como indican sus biógrafos Loaeza y Granados (2012), estando en Estados Unidos Lara vio anulada su inspiración y no pudo escribir una sola canción para el filme, por lo cual hubo que recurrir a adaptaciones de canciones que ya había lanzado en México.

El correlato musical de la buena vecindad

La fusión y alternancia de culturas musicales

Un procedimiento que se encuentra presente en tres de las cinco producciones aquí analizadas es la alternancia y/o fusión de estilos musicales estadounidenses y latinoamericanos con sus consecuentes danzas e idiomas. Me refiero aquí a secuencias musicales generalmente complejas –larga duración, con un gran desplante artístico-, en las que, por ejemplo, una canción es interpretada alternando o fusionando géneros musicales estadounidenses y latinos –por ejemplo, *foxtrot* y son-. En términos dancísticos, esto se traduce en coreografías individuales y conjuntas que aplican el mismo principio –alternancia y/o fusión de pasos de *tap* y tango, por ejemplo-. Asimismo, estas canciones son interpretadas por personajes estadounidenses y latinoamericanos, ya sea de manera alternada o conjunta, involucrando sus respectivos idiomas.

Este procedimiento de alternancia y/o fusión de estilos musicales estadounidenses y latinoamericanos constituye, a mi juicio, un importante y evidente aporte al discurso de buena vecindad que, en términos musicales, comienza a gestarse de manera algo experimental en este período. Considero que este procedimiento simbolizó, en clave musical, el diálogo e intercambio amistoso y supuestamente horizontal entre la cultura estadounidense y la latinoamericana.

Un primer ejemplo de lo recién expuesto se presenta en *Flying Down to Rio*, específicamente al final de la extensa secuencia de doce minutos con la que se presenta la canción de Vincent Youmans y letra de Gus Kahn

En Warner Brothers se unió al coreógrafo Busby Berkeley y al letrista Al Dubin para crear las lujosas películas musicales en época de la Depresión. De sus aproximadamente 250 canciones, prácticamente todas fueron publicadas e interpretadas. Su prolífica y variada producción convirtieron a Warren en uno de los compositores populares más influyentes del siglo XX.

y Edward Eliscu, “Carioca”. El filme trata la historia de un aviador y director de banda estadounidense, Roger Bond (Gene Raymond), quien es despedido junto a su banda, los *Yankee Clippers*, por coquetear con la brasileña Belinha de Rezende (Dolores del Río) en un espectáculo en Miami. Completamente enamorado, Roger Bond persigue a Belinha de Rezende hasta Rio de Janeiro, logrando finalmente convertirse en su esposo. Es precisamente en esta ciudad que se desarrolla la secuencia en cuestión, específicamente cuando los músicos -estadounidenses- de la banda de Bond asisten al recinto de esparcimiento nocturno “Carioca Casino”. Ya en el lugar, los músicos son recibidos por un histriónico anfitrión que les presenta orgulloso a la agrupación del recinto, la *Turuna's Band*⁵⁴. No obstante, esta es presentada a través de cuatro músicos en una actitud que provoca cierta decepción: uno de ellos fumando, otro comiendo maní, un tercero mirando con aburrimiento su flautín, y el último durmiendo una siesta. Frente a esta imagen, los músicos estadounidenses exclaman algunas frases burlescas.

Un cambio al estado de ánimo anterior se produce cuando se sube un quinto músico al escenario, el cual se dirige al público, saludando de manera especial a los invitados “provenientes del continente hermano, Norteamérica”. Luego, continuando con este tono de camaradería con los invitados internacionales, el presentador ofrece ejecutar un *foxtrot*, frente a lo cual el público abuchea por encontrarlo “aburrido”, pidiendo con ansiedad que se ejecute una “Carioca”, rótulo inventado por la producción del filme para designar a una música supuestamente brasileña y de gran popularidad. Acto seguido, comienza a interpretarse dicha música a través de la ejecución de una trompeta y el tradicional *ganção*⁵⁵. El carácter vacilante de la ejecución provoca cierta socarronería en los músicos estadounidenses presentes en el espectáculo. Ahora bien, a medida que se van integrando otros integrantes de los *Turuna*, la calidad y seguridad de la ejecución se incrementa, generando la admiración de sus colegas estadounidenses. Este es el comienzo de la secuencia aludida, la cual podemos dividir en cuatro secciones.

La primera de ellas consiste en la presentación instrumental del llamado “ritmo carioca”, un particular estilo creado para el filme, con tímidas

54 Como indica Gil Mariño, es probable que la participación en el filme del actor brasileño Raul Roulien y del cónsul brasileño en Nueva York Sebastião Sampaio en la producción –intervención abordada más adelante en este capítulo- hayan incidido en algunos guiños a la cultura musical brasileña. En este caso, podría pensarse en una alusión a la agrupación pernambucana *Turunas da Mauriceia*, de gran éxito en Rio de Janeiro entre 1927 y 1930 (2017, 209).

55 Instrumento musical tradicional brasileño, de apariencia cilíndrica y relleno de semillas u objetos similares. Su uso resulta muy frecuente en la ejecución del samba.

influencias de samba, *maxixe*⁵⁶ y son, el cual es danzado por las parejas presentes con pasos también generados para la producción a partir de referentes como el tango o el *forró*⁵⁷. Cabe destacar aquí el ingreso a la pista de baile, hacia el final de esta primera sección, de dos integrantes de la banda de Roger Bond, la cantante Honey Hale (interpretada por Ginger Rogers) y el bailarín y acordeonista Fred Ayres (Fred Astaire), quienes intentan ejecutar los pasos de baile de “Carioca” incorporando pasos de *tap*, siendo su intervención recibida cálidamente por los brasileños allí presentes.

Luego de una breve pausa, se inicia una segunda sección cuando la canción en cuestión es interpretada por la orquesta a una velocidad menor. Intervienen aquí dos cantantes -roles encarnados por las actrices y cantantes estadounidenses Alicia Gentle y Movita Castaneda- que interpretan una lírica -en inglés- que indica que la carioca “no es un foxtrot ni una polca”, que “tiene un ritmo nuevo”, “una métrica complicada” y “un espíritu nuevo que suspira”. Las cantantes son acompañadas de un gran elenco de baile, el que luego toma el protagonismo hasta el final de la sección.

Después de lo que se puede entender como una tercera sección, de muy breve duración y con el protagonismo de los elencos de baile, se inicia una cuarta y última con la aparición de un personaje que, como se demuestra en el siguiente capítulo, fue inscrito de manera profunda en la cultura popular estadounidense pocos años después por Carmen Miranda. Me refiero aquí al personaje -y posterior estereotipo- de bahiana cantora. En *Flying Down to Rio*, este personaje es encarnado por la cantante afro-norteamericana Etta Moten Barnett (1901-2004), quien interviene con su interpretación de “Carioca”.

Es en esta cuarta sección que se evidencia, de manera más clara, el procedimiento alternancia y/o fusión de estilos. Mientras Moten canta, el patrón rítmico de la banda pasa de lo que se presenta como “ritmo carioca” al *jazz* tradicional -o *Hot Jazz*-, sobre todo cuando Moten finaliza su intervención y se acelera el pulso, aumentando la presencia de los bronces y los solos de clarinete, todo esto con un elenco de nuevos bailarines, esta vez afronorteamericanos vestidos de *baianos* -notar aquí el gesto de racialización-, ejecutando pasos de *vodevil* y *tap*. Luego de este pasaje, la instrumentación cambia y el protagonismo lo asume el piano, el cual realiza su versión en estilo *ragtime*, frente a lo cual los personajes estadounidenses

56 Danza de salón carioca surgida en la segunda mitad del siglo XIX. También conocida como “tango brasileño”, esta danza adquiere una gran popularidad que llega hasta Europa y decae hacia inicios de la década del 1930.

57 Danza tradicional del noreste brasileño, la cual contempla bailes en pareja con una gran cercanía entre los cuerpos.

Honey Hale y Fred Ayres salen nuevamente a bailar, esta vez en un estilo completamente vinculado al *tap* [Ver [Clip n°II.1](#)].

Ejemplos similares se encuentran en otras dos producciones, *In Caliente* y *Tropic Holiday*. En la primera, -la cual desarrolla la historia del estadounidense Larry MacArthur (Pat O'Brien), quien es llevado involuntariamente por su asistente Harold Brandon (Edward Everett Horton Jr.) al centro turístico Agua Caliente, ubicado en el norte de México, donde se enamora de la bailarina Rita Gómez (Dolores Del Rio)-, puede apreciarse cómo se alterna el característico *ostinato* rítmico del bajo de habanera con *foxtrot*, esto en el extenso número de la canción de Allie Wrubel y Mort Dixon, “The Lady in Red” [Ver [Clip n°II.2](#)]. En la segunda, *Tropic Holiday*, -el cual narra básicamente la historia de Ken Warren (Ray Milland), libretista de Hollywood que pasa un período en algún lugar de la costa mexicana para buscar inspiración, enamorándose finalmente de una mujer del lugar-, se aprecia el mencionado procedimiento al ofrecerse las románticas canciones de Agustín Lara alternando el inglés y el castellano. Estas son adaptadas al inglés por el letrista Ned Washington para ser interpretadas, en uno o ambos idiomas, de manera indistinta por personajes mexicanos o estadounidenses, encarnados, a su vez, por actrices y actores de ambas nacionalidades [Ver ejemplo en [Clip n°II.3](#)]. En adición, al igual que en todos los filmes analizados, no es menor el hecho de que los vínculos amorosos generados entre los protagonistas -en los cuales se constata que la música latina funciona siempre como un catalizador- se componen de parejas compuestas de ambas nacionalidades.

Otro caso en el que se utiliza este procedimiento de alternancia o fusión de géneros musicales estadounidenses y latinoamericanos pertenece a *Rumba*, filme de carácter más bien dramático, el cual, si bien no obedece estrictamente al género fílmico musical, sí contiene abundantes escenas musicales que resultan muy significativa para esta investigación.

Rumba desarrolla la historia del bailarín cubano-estadounidense José Martínez (George Raft), quien vive y trabaja en La Habana. De manera algo accidentada, José conoce a la turista y heredera estadounidense Diane Harrison (Carole Lombard), quien queda encantada con el talento de José. No obstante, este queda sin trabajo y se muda a un pequeño pueblo alejado de La Habana, lugar donde conoce a Carmelita (Margo⁵⁸), con quien acude a una fiesta campesina y conoce un ritmo llamado “Rumba” -que, como ya he advertido, obedece al patrón rítmico del son-, el cual lo conmueve y hace pensar que puede convertirse en una nueva tendencia. De este modo,

58 Seudónimo de la actriz mexicana María Margarita Guadalupe Teresa Estella Castilla Bolado y O'Donnell.

para promocionar este ritmo, José y Carmelita abren un club nocturno en La Habana. El lugar es un éxito y Diane Harrison acude a ver actuar a la pareja. Cautivada por el baile, así como por José Martínez, Harrison le ofrece al bailarín mostrar su espectáculo en Nueva York. No obstante, el conflicto emerge del hecho que, de realizarse el espectáculo en esa ciudad, José corre el riesgo de ser asesinado, esto debido a una amenaza que recibe por un altercado del pasado con un gánster local. Es precisamente en ese momento que se desarrolla el pasaje que me interesa exponer.

Habiéndose decidido José Martínez a mostrar su espectáculo de danza y música en un elegante teatro niuyorquino de ópera y conciertos, se presenta el número especial de cierre, “The Birth of the Rumba”. La música que acompaña el número es una composición de Ralph Rainger para orquesta sinfónica, de más de diez minutos de duración⁵⁹, la cual es ejecutada por músicos de orquesta vestidos formalmente, pero con lo que puede entenderse como “un toque latino” -camisas con pliegues y franjas brillantes-. Así entonces, habiéndose presentado una introducción y la presentación de dos materiales melódicos -todo con una gran presencia del patrón rítmico de rumba (son) y la utilización, dentro de la orquesta, de instrumentos por así llamarlos “nativos” como claves, maracas, bongós y guitarra-, interviene un clarinete ejecutando una frase con una frase jazzística que cambia totalmente el carácter que la obra llevaba presentando. Acto seguido, la música desarrolla el material melódico ya expuesto, ejecutado con los mismos instrumentos –sinfónicos europeos y “nativos” latinoamericanos-, pero, interpretado en estilo *swing*⁶⁰. La coreografía, por su parte, mantiene la ejecución de pasos de estilo latino, adaptados al ritmo del mencionado estilo estadounidense. Posteriormente, el estilo cambia a un foxtrot, aunque incorporando las claves con el patrón rítmico de “rumba” [Ver [Clip nºII.4](#)].

59 Cabe mencionar que esta es la única pieza de tales características compuesta por Rainger para Hollywood (Hemming 1999, 196).

60 Estilo de *jazz* originado en Estados Unidos en la década de 1920, el cual adquiere gran popularidad en la siguiente. La conformación característica del *swing* fue la *big band*, conjunto instrumental compuesto de vientos –principalmente trompetas y trombones en los metales, saxofones y clarinetes en las maderas-, acompañada por un piano, una guitarra, un contrabajo y una batería.

La música en el desarrollo de una promoción turística y cultural de Latinoamérica

Un aspecto clave de la propaganda de la buena vecindad fue la construcción, para las audiencias estadounidenses, de representaciones sobre aspectos de América Latina tales como su geografía, costumbres, monumentos, pueblos y ciudades o festividades. Si bien dicho aspecto fue desarrollado con mayor profundidad e intención documental a través de una gran cantidad de corto y mediométrajes educativos producidos por el gobierno estadounidense, este fue utilizado como un procedimiento propagandístico dentro de filmes de ficción.

Con relación con lo recién expuesto, hay que decir que la música fue uno de los recursos considerados para promocionar representaciones que realizaban aspectos considerados como “positivos” de América Latina. En efecto, la música fue, a mi juicio, uno de los más persuasivos y estratégicos para apelar a las emocionalidades del público estadounidense y latinoamericano a fin de consagrar un discurso panamericanista. Como diría uno de los personajes principales de *Tropic Holiday*, el libretista de Hollywood Ken Warren, al asomarse por la ventana de su hotel y contemplar la luna llena, playa y palmeras, escuchando la música ejecutada por marimbas: “Mira eso... México... tan acogedor. Una luna más grande que un lingote de oro de un millón de dólares, flores silvestres por donde mires, música... ¿cómo podría escribir sobre todo esto? ¿cómo alguien podría hacerlo?”.

Ahora bien, uno de los mayores desafíos que a mi parecer debió asumir la industria fílmica estadounidense del período de la buena vecindad fue revertir estereotipos que reforzaban ideas poco favorables sobre América Latina, las cuales, paradójicamente, esta misma industria llevaba décadas inscribiéndolas en sus audiencias. Es así como en las producciones de este período se incluye un número no menor de escenas de carácter inofensivo y pintoresco de fiestas populares tales como carnavales, fiestas campesinas, bodas de pueblo y similares. Y para la efectividad de dichas escenas, creo que la música jugó un rol muy importante.

Ejemplos de lo anterior se manifiestan, de una u otra manera, en todos los filmes del corpus definido para esta investigación, aunque de manera más evidente en dos de ellos. En el primero, *Rumba*, se incluyen dos secuencias que resultan de mi interés. La primera se desarrolla en “El pueblo de San Rafael”, locación probablemente de fantasía anunciada en el filme por un rústico cartel que antecede la secuencia, donde se presenta una niña cantando en la calle, acompañada de un guitarrista. Esta escena resulta única dentro del corpus, tanto por su carácter realista como por la

música que se interpreta, una canción -de la cual no fue posible identificar ni la autoría ni el título- de temática amorosa, carácter melancólico, pulso lento y un ritmo más bien libre, de carácter declamatorio, todas estas características muy alejadas de los estereotipos habituales en este tipo de producciones, comúnmente asociados a la música de baile, fiesta y conquista amorosa [Ver [Clip nºII.5](#)].



Imagen 2.1: Niña cantora del pueblo en *Rumba*.

Asimismo, *Rumba* incluye también una secuencia de un “guateque” -como se indicó en el capítulo anterior, una fiesta campesina cubana-, el que es presentada aquí a través de un afiche callejero que anuncia una “Grandiosa fiesta típica”. Teniendo seguramente como referencia el guateque retratado en *The Cuban Love Song*, es posible apreciar aquí una fiesta nocturna, al aire libre, iluminada por antorchas y una luna llena, en la cual se consume cerdo cocinado a leña y una gran cantidad de ron. En términos musicales, se utilizan aquí dos “rumbas”. La primera, no identificada. La segunda, “The Rhythm of Rhumba”, de Ralph Rainger. En adición, se enmarcan en primeros planos a músicos ejecutando quijada, guitarras, maracas, bongós y, de manera destacada, a un ejecutante de trompeta con sordina, instrumento proveniente de la tradición del jazz, cuya particularidad tímbrica va cobrando importancia en musicalizaciones de escenas “latinas” [Ver [Clip nºII.6](#)].



Imagen 2.2: Ron, música y danza en el guateque de *Rumba*.

Caso similar es la secuencia inicial de *Tropic Holiday*, desarrollada en la rústica taberna “Posada del Farolito”, en la que puede verse a un gran número de lugareños caracterizados teniendo como referente la cultura *Chontal* -con pantalones y camisas blancas, faja oscura y sombrero en el caso de los hombres; y *huipiles*, aros grandes, pañuelos en la cabeza y trenzas para las mujeres- interpretando el vals “Farolito” de Agustín Lara en castellano (idioma original). A medida que la cámara ingresa y recorre el lugar, esta se detiene un momento encuadrando en primer plano a un grupo de músicos ejecutando marimba (la agrupación mexicana Lira de San Cristóbal, acreditados en el filme como *The San Cristobal Marimba Band*). Luego, un cambio de cámara muestra a un trío de mujeres (interpretado por otra agrupación mexicana, el Trío Ascencio del Río) cantando y cocinando tortillas. Segundos después, aparece una mesera (la cantante Elvira Ríos) cantando un pasaje solista. Finalmente, la escena se cierra con la llegada de Ramón (rol a cargo del cantante y actor, también mexicano, Tito Guízar), hijo del dueño y *Latin Lover* del filme, quien interpreta guitarra en mano una versión de la misma canción, pero en su adaptación al inglés: “Lamp on the Corner” [Ver [Clip n°II.7](#)].



Imagen 2.3: La agrupación Lira de San Cristóbal en pleno: violín, acordeón, contrabajo, maracas y dos marimbas –ejecutadas por seis intérpretes-, instrumento cuya sonoridad está presente a lo largo de *Tropic Holiday*



Imagen 2.4: Mujeres –Trío Ascencio del Río- cantando y preparando tortillas en “La posada del Farolito” de *Tropic Holiday*

En este mismo tono, podemos mencionar las escenas de *Tropic Holiday* que recrean una boda. Se muestra aquí una procesión que camina por las calles del pueblo, camino a la iglesia donde se celebrará la ceremonia nupcial, cantando a coro -acompañada de violines, guitarras y marimba-, una adaptación de otra canción de Lara, “Mujer”. Esta adaptación simplifica, tanto en la versión original en castellano como en la inglesa de Ned Washington, el carácter poético del texto original. Así, mientras la primera estrofa dice “Tienes el perfume de un naranjo en flor/ El altivo porte de la majestad/ Sabes de los filtros que hay en el amor/ Tienes el hechizo de la liviandad”, la versión para el filme, cantada por Elvira Ríos, reza: “Yo soñé que tú eras mi primer amor/ Tuve la sorpresa del primer amor/ A través del tiempo yo te seguiré/ Y para adorarte solo viviré”. Finalmente, la canción es interpretada ahora en inglés por Manuela, personaje local a cargo de la actriz y cantante estadounidense Dorothy Lamour quien, más allá de sus méritos artísticos, probablemente fue escogida para dicho papel por sus rasgos, en sintonía con los códigos exotistas de la industria. Ahora bien, más allá de una breve intervención de estridentes gritos de alegría emitidos por los lugareños que se encontraban festejando la boda, así como por el toque “pintoresco” de la marimba, puede ponerse atención en la instrumentación utilizada en esta secuencia, una orquesta de cuerdas, un arreglo coral y el carácter rítmico propio de una balada, recursos muy distintos de los generalmente utilizados para representar lo latino [Ver [Clip n°II.8](#)].

Así entonces, la secuencia de la boda continúa su desarrollo desde la salida de la iglesia hasta la llegada al lugar de la fiesta, desplegando una secuencia con una coreografía basada en una idea de danzas tradicionales mexicanas y una música compuesta de una versión instrumental de “Farolito” y un arreglo de “Jarabe Tapatío”, cuyo baile del sombrero es interpretado no solo por personajes mexicanos, sino también, claramente en clave de “buena vecindad”, por Midge Millers, personaje estadounidense encarnado por Martha Raye, quien actúa aquí como asistente de uno de los protagonistas, el libretista Ken Warren [Ver [Clip n°II.9](#)]. Cabe indicar aquí que, luego de la importancia dada a lo vocal, la sonoridad instrumental predominante fue la de la marimba, instrumento muy relevante en la música tradicional guatemalteca y la zona meridional de México. Si bien la marimba ya figura en la producción de 1935, *In Caliente* –ambientada, no obstante, en la ciudad de Tijuana, al norte de México–, es en *Tropic Holiday* donde adquiere un protagonismo sonoro no constatado en ningún filme anterior del corpus de este trabajo.

En complemento con lo planteado hasta aquí, siempre en sintonía

con la promoción turística y cultural de América Latina las producciones filmicas mencionadas en este capítulo presentan también rápidos tránsitos entre representaciones afables de lo “nativo”, “popular” y “autóctono”, y representaciones vinculadas más bien a lo moderno, aristocrático y cosmopolita de la región. Al respecto, puedo volver a mencionar la secuencia final de *Rumba*, la cual, hay que recordar, presenta un número artístico de cierre con la ejecución de la composición sinfónica de Ralph Rainger *The Birth of the Rumba*. Concebida para orquesta, hay que recordar también que la obra contempla, en términos de instrumentación, la participación de instrumentos vernáculos tales como un par de claves, uno de maracas y otro de bongós, los cuales, a pesar de ser instrumentos de percusión —que tradicionalmente se ubican en la última línea de una orquesta-, se localizan aquí adelante, justo delante del director, otorgándoles así mayor visibilidad dentro del espectáculo. Esta sonoridad -o “color orquestal”- que combina lo, por así llamarlo, “nativo” con la tradición sinfónica europea para aludir a lo latinoamericano, es un recurso que puede constatare en obras sinfónicas anteriores de compositores estadounidenses como por ejemplo Louis Moreau Gottschalk, quien en su primera sinfonía *La Nuit de Tropiques* (1858-9) incluye una *bambould*⁶¹ en las percusiones. Así también, y más próximo a la época y contexto de Rainger, este recurso es constatable en la *Cuban Overture* (1932) -originalmente titulada *Rumba* (Schneider, Carnovale, y Crawford 2001)- de George Gershwin, la cual contempla el uso de claves, maracas y bongós.

Uno de los puntos que resulta de mi interés para el caso de *The Birth of the Rumba* es, por una parte, el tinte exotista de incorporar dentro del espectáculo estas sonoridades consideradas nativas, domesticadas dentro del formato sinfónico europeo. Por otra, el estatus y dignidad con el cual estos instrumentos latinoamericanos interactúan dentro de la orquesta, asignándoles Rainger un rol interpretativo consistente y equilibrado en términos técnicos y temáticos. En otros términos, y sin olvidar el tono de buena vecindad, estos instrumentos son tratados como “uno más” dentro del universo orquestal de la obra, asignándole a la “rumba” un espacio dentro de lo cosmopolita, moderno y aristocrático.

Otro ejemplo de este tránsito entre lo nativo, popular y autóctono, así como de lo moderno, aristocrático y cosmopolita, se presenta en *Under the Pampas Moon*, producción de bajo presupuesto de la, hasta entonces así llamada, Fox Film Corporation. El filme desarrolla básicamente la historia

61 Tambor de origen africano, muy utilizado en las islas Antillas —en las cuales reside Gottschalk cuando escribe esta obra- y el sur de Estados Unidos en la era de la esclavitud.

del “gaucho” Cesar Campo [*sic*] (Warner Baxter), a quien un miembro de la elite bonaerense le roba su caballo para ganar dinero con este en el hipódromo de la capital⁶². En la intención de recuperar su animal, Cesar Campo llega a Buenos Aires, donde toma contacto con la elite, generando rechazo e hilaridad por sus toscos modales y aspecto rural. No obstante, este personaje se convierte en objeto de deseo en el preciso momento que baila tango en un elegante club [Ver [Clip n°II.10](#)].

Este uso indiferenciado del tango, ya sea en espacios de la elite [Ver [Clip n°II.11](#)] o en otros de índole más popular -como cuando el protagonista pasa por el “Café El Gaucho” en el barrio de La Boca y el conjunto del lugar ejecuta un tango luego de lo que se presenta como una supuesta Zamba⁶³ [Ver [Clip n°II.12](#)]- me hace recordar la producción “muda” *The Four Horsemen* (Ingram, 1921), donde el tango se pasea libremente desde un mundo estereotipado como violento y rural, personificado en la figura del gaucho –que históricamente no posee una relación directa con el tango, de origen más bien urbano-, a otro de carácter aristócrata y cosmopolita, situado en Buenos Aires. O bien, y en contraste con lo anterior, su aparición en *Flying Down to Rio*, específicamente a través del exitoso tango “Orchids in the Moonlight” -escrito para el filme por Vincent Youmans, Gus Kahn y Edward Eliscu-, el cual se presenta únicamente en un espacio de elite: el exclusivo Club de Aviadores en Río de Janeiro [Ver [Clip n°II.13](#)].

Con respecto a este tipo de representaciones que, tomando como referente a las elites latinoamericanas, buscaba mostrar a las audiencias estadounidenses elementos considerados como positivos y en común con un *American Way of Life* tales como la vida urbana, el cosmopolitismo o la modernidad arquitectónica, cabe destacar la recurrencia a utilizar las ciudades-capital de América Latina como el principal escenario donde situar estos elementos. Como indica Cecilia Gil Mariño, la promoción de los intercambios entre ambas regiones precisaba modernizar el exotismo de las imágenes de las naciones latinoamericanas, acortando la distancia cultural a través de una estrategia que planteaba una metonimia de la nación por medio de su ciudad capital (2017, 203). En relación con las producciones de mi corpus, esta operación no se realizó con Cuba o México, naciones que durante este período fueron retratadas de manera más bien rural y pintoresca, pero sí con Argentina a través de, como ya vimos, Buenos

62 Cabe indicar que el hipódromo, y todo lo que este espacio conlleva –diversión de la alta sociedad, crianza y comercio de caballos de raza, etc.- fue un escenario recurrentemente recreado en filmes ambientados en Argentina.

63 Danza tradicional argentina de carácter pausado y melancólico, vinculada al imaginario gaucho.

Aires en *Under the Pampas Moon*, y sobre todo con Brasil en *Flying Down to Rio*, utilizando como referente la ciudad de Rio de Janeiro, por entonces su capital.

Deteniéndome un momento en la construcción hollywoodense de Brasil, hay que indicar que estas imágenes urbanas y modernas dialogaban con los objetivos de la elite cultural local (Crepaldi 2014; Gil Mariño 2017; Sadlier 2008), la cual, desde décadas anteriores y por medio del cine -y otros recursos-, buscaba instalar un ideal propagandístico de dicha nación a través de paisajes idílicos e interiores lujosos, configurando, en términos de Crepaldi, un Rio de Janeiro de “tarjeta postal” (2014). Así, junto con la apropiación de una selección de locaciones y emblemas urbanos, el cine de ficción de los Estados Unidos se valió de una idea de “pastiche musical” para la representación estereotípica de la nación. De este modo, estas estrategias, junto a la inclusión de una serie de figuras estelares iberoamericanas, colaboraron en la construcción de sentidos de lo nacional desde la modernidad urbana en el discurso cinematográfico (Gil Mariño 2017, 208).

En adición a lo recién expuesto, clave resulta recordar la mencionada injerencia de Nelson Rockefeller en la producción de *Flying Down to Rio*. Evidente me resulta suponer que este fue el primer paso de un recorrido que lo llevaría, pocos años después -en 1940-, a ser designado por el mismo presidente Franklin Delano Roosevelt como director de la *Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos*, principal entidad gubernamental de producción, distribución y monitoreo de propaganda en el escenario de la Segunda Guerra Mundial. Como se desprende de los trabajos de Woll (1977), Pérez Melgosa (2012) y Schwartz (2004), muchas de las representaciones innovadoras de Brasil en *Flying Down to Rio* provienen de las instrucciones de Nelson Rockefeller a los productores del filme. Estas buscaban evitar las habituales representaciones de Latinoamérica y tenían como premisa que la solución a la Gran Depresión vendría a través de un liberalismo multinacional gobernado por grandes corporaciones estadounidenses. Así, al representar a Brasil como una nación moderna, donde los personajes estadounidenses podían encontrar trabajo, amor y amistad, *Flying Down to Rio* también construía el mensaje de que, a pesar de las diferencias culturales más evidentes, todo el hemisferio podía parecerse a Estados Unidos y trabajar en función de sus intereses. En efecto, se necesitaba una imagen positiva de América Latina para justificar ante el público estadounidense el cambio del país hacia la nueva diplomacia del “buen vecino”, y fue el cine de ficción el vehículo para persuadir a sus ciudadanos de que aceptaran una narrativa oficial que llamaba “vecinos” a culturas

que fueron, desde épocas coloniales, consideradas y representadas como salvajes e inferiores. Para aventurarse en esta cruzada, Rockefeller triplicó el presupuesto de la producción –llegando a la cifra de casi medio millón de dólares-, permitiendo que, por ejemplo, parte del equipo de producción viajara a Rio de Janeiro para rodar material que buscaba reforzar la idea de un realismo dentro del filme, lo cual tendría una buena apreciación de la prensa ⁶⁴.

Como primera producción sonora de Hollywood con Rio de Janeiro como locación principal, *Flying Down to Rio* consideró inicialmente la utilización de música brasileña dentro de su producción. Interesante resulta aquí la injerencia de la diplomacia brasileña. Al respecto, cabe indicar que el servicio diplomático brasileño recibió la noticia de su producción con entusiasmo por considerarla una gran oportunidad de propaganda nacional. En relación con los números musicales, Sebastião Sampaio –Cónsul General de Brasil en Nueva York– y el actor y cantante brasileño Raul Roulien –por entonces triunfante en Estados Unidos- intentaron interceder en la producción con la finalidad de mostrar al mundo “la música del Brasil”, aunque con poco éxito.

La correspondencia consular -revisada en el trabajo de Gil Mariño (2017)- evidencia estos esfuerzos, así como la existencia de un debate en torno a qué se exportaba como “lo brasileño” y qué elementos definían la autenticidad de su música –tales como sus músicos, compositores o instrumentos- Asimismo, se evidencia también en estas discusiones un entramado político, económico y cultural entre el Estado y los representantes de las industrias culturales y del turismo, quienes vieron en *Flying Down to Rio* la oportunidad de ofrecer una rica y eficiente propaganda del Brasil en los Estados Unidos. También se evidencia en esta correspondencia la voz de la organización *Touring Club*, perteneciente a la Sociedad Brasileña de Turismo, la cual consideraba que la mejor opción era orientar a la empresa trayendo un conjunto de diez figuras con experiencia en música brasileña y utilización de instrumentos considerados por ellos como “típicos”. No obstante, la RKO manifestó la intención de contar con cuatro músicos brasileños para la música del filme. Frente a ello, otro telegrama al Consulado propuso al compositor y educador brasileño Hekel Tavares (1896-1969) como el indicado para componer la partitura de la película, así como de organizar al conjunto de músicos nacionales y todo lo relativo

64 No está de más indicar que, de no especificarse lo contrario, las producciones analizadas por esta investigación fueron filmadas en las dependencias de los estudios de Hollywood en California, o, a lo sumo, en las afueras de la ciudad, recreando a través de distintas técnicas las locaciones aludidas.

a las costumbres y ambientes del país, ya que se decía que éste conocía bien “los tesoros melódicos y rítmicos de nuestra formación racial”. En opinión del cónsul Sampaio, se trataba de un trabajo que contribuiría a dar a conocer Brasil en el exterior, constituyendo la mejor propaganda de turismo al que se podía acceder, sin gasto alguno de parte de ellos. Fue por esta razón que se solicitaron al Ministerio de Relaciones Exteriores el viaje a Estados Unidos de músicos competentes en la ejecución de guitarra, *cavaquinho*, *pandeiro* y *reco-reco*. En dicho país, RKO pagaría los traslados a Hollywood de los músicos, así como sus gastos de permanencia y salario (Gil Mariño 2017, 209).

Sin embargo, los esfuerzos fueron en vano ya que finalmente la producción desarrolló para el filme una propuesta musical con referentes muy lejanos a las tradiciones musicales brasileñas. En efecto, el número principal, “Carioca”, descrito ya al inicio de este capítulo, distaba mucho de reflejar una “música típica”, resultando, como ya se dijo anteriormente, más bien un particular estilo creado a partir de tímidas influencias de samba, *maxixe* y son, el cual es danzado con pasos -también generados para la producción- que incluso se asemejan al tango. Incluso en términos de vestuario, los músicos son caracterizados con grandes sombreros que se asemejan más bien al sombrero tabasqueño y que no dialogan mucho con el resto del traje, de carácter más bien urbano. Si hay alguna referencia a lo local aquí son algunos de los instrumentos utilizados por el conjunto musical, tales como el *pandeiro*, *cavaquinho* y el *ganzá*, así como otros más transversales a la música latinoamericana, como la guitarra -con cuerdas de nylon-, palo de agua o las claves, los cuales se interpretan por un grupo de 15 músicos que también interpretan trompeta, saxo soprano, contrabajo, flautín, marímbula, trombón y un piano que, si bien suena, no aparece en escena.

En adición a lo ya indicado, la música incidental de *Flying Down to Rio* -compuesta por el austriaco Max Steiner- no se valió de ningún referente vernáculo. Tampoco resultaban muy representativas de lo brasileño las cuatro canciones originales del filme, escritas con música de Vincent Youmans y letras de Edward Eliscu y Gus Kahn: la mencionada “Carioca”, los *foxtrots* “Music Makes me” y “Flying Down to Rio” y el ya mencionado tango “Orchids in the Moonlight”, el cual fue interpretado por Roulien en inglés. Estas canciones, que circularon con gran éxito una vez estrenado el filme⁶⁵, distaban mucho de la realidad musical brasileña, y, por tanto, de las

65 Cabe indicar aquí la nominación de “Carioca” a un premio Oscar por “mejor canción”, así como el revuelo que esta tuvo como canción y danza en Estados Unidos (Swanson 2010, 74).

expectativas diplomáticas y culturales de Sampaio y Roulien.

Con relación al proceso descrito, resulta interesante citar los comentarios de Gilberto Souto, corresponsal en Hollywood de la revista brasileña *Cinearte*, definida a sí misma como una “intermediaria” entre el mercado cinematográfico brasileño y el estadounidense (Dennison y Shaw 2004, 45). En el número 368 de junio de 1933, Souto señala que Louis Brock, productor de *Flying Down to Rio* y quien ya había vivido dos años en Rio de Janeiro como representante de la industria, gustaba mucho de la ciudad, razón por la cual deseaba realizar una película que “hiciera justicia” a la capital brasileña. “Por primera vez nuestra música y nuestro *maxixe* serán apreciados” afirmaba, indicando luego que Brock le habría dicho que quería mostrar al mundo una Rio de Janeiro “bonita y moderna”, sin “villanos” ni “bailarinas de mantillas y castañuelas”. Tampoco, en palabras de Brock, se tenía contemplado incluir “revoluciones, ni nada que pueda desacreditar a esta tierra que supo acogerme con tanta gentileza y amistad”. Acto seguido, Brock habría dicho que lanzaría “la danza brasileña nuevamente en los Estados Unidos, difundiendo en dichas audiencias la música brasileña, “tan curiosa, tan típica y mucho, mucho más interesante de lo que hoy es la rumba” (Citada en Gil Mariño 2017, 211–13). Respecto a las escenas de la capital para las cuales la productora envió desde Hollywood a un equipo de camarógrafos para captar imágenes que luego serían utilizadas como fondo, Souto enfatizaba su entusiasmo por esta cuota de realismo urbano que se incorporaba al filme:

Los extranjeros, americanos, franceses, alemanes, o de la nacionalidad que sean, cuando piensan en Brasil como lugar para un filme piensan en *jungles*, *savages*, etc.! [*sic*] Todas las veces que Brasil se convierte en tema para una producción es inevitable la alusión a las selvas, a los pueblos de indios o cosas semejantes. [...] El pobre de nuestro país, desconocido por el extranjero, pasa a ser el tema ideal para audaces proezas de exploradores rubios con sombrero como si esto aquí fuera el Congo [...] Filmar miles de metros de película para mostrar al extranjero lo más humillante y atrasado que poseemos! [...] Por suerte, un productor americano se acordó de elegir a Rio de Janeiro, con sus bellezas naturales, su progreso, su vida de gran ciudad, civilizada, elegante, bonita, moderna y confortable!”.

De este modo, el samba y el *maxixe*, ejecutados en elegantes casinos y hoteles, se convertían en una moderna promoción internacional de Brasil,

esto pese a que, en términos estrictos, no era ni samba ni *maxixe* lo que estaba sonando. Al respecto, Brock señaló que cambiaría el nombre de *maxixe* por el de “Carioca”, por un tema práctico de pronunciación en inglés. No obstante, como puede verse (y escucharse), el resultado final fue muy distinto a lo planteado por el discurso del productor. Así, mientras en Estados Unidos una revista tan influyente como *Variety* publicitaba el filme refiriéndose a la “Carioca” como una “tentadora” y “fascinante” danza brasileña de moda, que pronto sería una tendencia en la música estadounidense, ofreciendo un espectáculo con “ritmo”, lleno de belleza, humor, canciones y baile (Conde y Shaw 2005, 285), Brock se disculpaba ante la prensa brasileña por las representaciones resultantes. Al respecto, puede señalarse que, si bien esta no es una investigación centrada en la recepción de estos materiales, no está de más citar una nota de 1934 del *Diário da Noite*, el cual publicó en primera plana una entrevista al productor en relación con el filme, el cual se presentaba como un homenaje a la ciudad de Rio de Janeiro:

Di, por igual motivo, el nombre de Carioca a la música y la nueva danza que presento. Sé bien que no son integralmente brasileñas, pues sufrieron una estilización, sin embargo, el mundo entero al oír y danzar la Carioca, tendrá en su cabeza a la admirable ciudad de Rio de Janeiro. Y fue esa, mis amigos, mi intención. Pensando en la sinceridad de mi gesto, espero que el público inteligente del Brasil perdonará las imperfecciones de la obra de sus admiradores americanos (Citado en Gil Mariño, 2017, p. 2012).

Ahora bien, una representación que de algún modo sí consideró el uso de referentes culturales brasileños fue el de la ya mencionada *baiana* cantora. Esta, como ya mencionamos, fue encarnada por la cantante afronorteamericana Etta Moten Barnett y promovida con mayor fuerza desde finales de la década del treinta y principio de los cuarenta a través de Carmen Miranda, esto tanto por el cine brasileño como por el hollywoodense⁶⁶.

Así entonces, y ya finalizando este aspecto relacionado con las representaciones de música local y sus particularidades, cabe mencionar la propuesta desarrollada hacia 1937 por el equipo de producción de *Tropic*

66 El éxito del samba “O que a baiana tem?” del músico baiano Dorival Caymmi (1914-2008) que interpreta Miranda en el filme musical *Banana da Terra* (Costa 1939), ofrece la caracterización de la *baiana* como figura de exportación para Hollywood.

Holiday. Este filme ambientado en México, a diferencia de los mariachis pintorescos y estereotipados de *In Caliente*, recurrió a la participación de una serie de músicos consolidados en la industria musical mexicana, así como de la utilización de la canción de “Guadalajara”, de José “Pepe” Guízar (1912-1980), en los créditos de apertura. Este hecho convierte a *Tropic Holiday* en el filme de este período con la mayor participación de músicos latinoamericanos en escena, los cuales, además, son reconocidos en los créditos de apertura.



Imagen 2.5: Acreditación, junto al nombre del actor cómico Roberto “El Panzón” Soto, de músicos mexicanos participantes en *Tropic Holiday*

De este modo, junto con la participación del actor y cantante Tito Guízar (1908-1999) —quien, como se verá en unas páginas más adelante, debuta en Hollywood tres años antes con una breve aparición en *Under the Pampas Moon*—, se contemplaron figuras como las y los mencionados Elvira Ríos (1913-1987); el Trío Asencio del Río, formado por las hermanas Sara y Ofelia Ascencio junto a Emilia del Río, y el ensamble de marimba Lira de San Cristóbal, del cual formaba parte el renombrado compositor Alberto Domínguez Borrás⁶⁷. En adición, junto con la inclusión de “Guadalajara”

⁶⁷ Para dimensionar la relevancia de Domínguez Borrás (1906-1975), cabe mencionar solamente dos de sus canciones, “Perfidia” y “Frenesí” —ambas de 1939—, las

y fragmentos del folclore mexicano como el “Jarabe Tapatío”, el principal set de canciones interpretadas en el filme obedecieron a adaptaciones de canciones escritas por Agustín Lara, una de las figuras más relevantes de la música popular latinoamericana: “Tonight Will Live” (Original: “Oración Caribe”), “My First Love” (“Mujer”), “Lamp on the Corner” (“Farolito”) y “On a Tropic Night” (“Noche criolla”), todas adaptadas al inglés por el ya mencionado letrista de la industria de Hollywood, Ned Washington.

Para cerrar, resulta pertinente considerar que, para muchas de estas figuras, este constituía su debut en Hollywood, así como el lanzamiento de una carrera artística en el mercado estadounidense, teniendo apariciones en diversos medios de comunicación y realizando registros discográficos para importantes firmas.

El “poder sexual” atribuido a la música latina

“¿Qué tienen estas sudamericanas debajo
el ecuador que nosotras no?”
(Pregunta de joven estadounidense al constatar
el poder seductor de Belinha de Rezende
[Dolores del Río] en *Flying Down to Rio*).

Como se ha evidenciado en esta investigación, una de las características más presentes dentro de las representaciones de lo latino tiene que ver con la sexualización contenida en ellas. Con relación a las producciones analizadas, se constata que la música latina actúa como un poderoso afrodisíaco que seduce incluso a los personajes más rígidos. Ejemplos de esta afirmación se observan, por ejemplo, en *Under the Pampas Moon*, cuando repentinamente en un elegante club nocturno se anuncia la participación de un artista de “fama internacional”. El artista en cuestión es Tito Guízar, quien interpreta la canción “Veredita”, escrita para la producción por el inglés Cyril J. Mockridge con letra en castellano del español Miguel de Zárraga. “Veredita”, de carácter ágil y más bien folclórico, similar al estilo de una chacarera⁶⁸, es cantada por Guízar acompañándose con una guitarra, provocando un efecto inmediato en el rígido personaje Madame La Marr (Anne Codee), quien apenas escucha la voz del *Latin Lover* lo mira embelesada, comenzando a acariciar sugerentemente la mano del hombre

cuales tuvieron una gran presencia en la cultura popular estadounidense al ser grabadas e interpretadas por artistas como Artie Shaw, Ray Charles, Lucho Gatica o Nat King Cole.

68 Género tradicional argentino, originario de la zona de Santiago del Estero.

sentado a su lado [Ver [Clip n°II.14](#)].

Otro ejemplo similar se produce en *Rumba*, en el momento en el que la potentada estadounidense Diana Harrison acude una noche a la casa del bailarín José Martínez para que este le enseñe cómo bailar la rumba, denominada en dicho filme como “la danza del amor”. A pesar del carácter firme de la mujer, esta manifiesta una gran debilidad cada vez que el gramófono reproduce una versión orquestada de esta música [Ver [Clip n°II.15](#)].



Imagen 2.6: El tenor Tito Guízar en su permanente rol de *Latin Lover*. Aquí en la secuencia inicial de *Tropic Holiday* interpretando la adaptación al inglés de “Farolito” (“Lamp on the Corner”)

Volviendo a *Flying Down to Rio*, cabe indicar que más allá de una osada y pionera escena de Dolores del Río en traje de baño de dos piezas, de bailarinas que actúan como brasileñas vestidas con blusas transparentes o de la letra del foxtrot “Music Makes Me”, la cual declara la pérdida de control de una mujer por culpa de la música -todo esto posible por la aún laxa fiscalización del cumplimiento de los códigos de censura, situación que cambia al año siguiente-, las escenas más sugerentes del filme fueron las asociadas a la danza de “Carioca”. A este baile, de gran popularidad entre el público brasileño -según la trama del filme-, se le asignó una connotación sexual que provocó la sorpresa de los músicos estadounidenses

presentes esa noche en el Casino Carioca. Al respecto, la cantante de la banda, Honey Hale (Ginger Rogers) llega a preguntarle ruborizada al anfitrión del recinto si el público pedía bailar “Carioca” “en público”, a lo que el hombre contesta: “Sí señorita, todos en Río”.

Con una coreografía que intensifica gradualmente su erotismo, la secuencia llega a su punto más álgido en una última sección protagonizada por bailarines afroamericanos (Ramírez Berg 2002), reforzando estereotipos raciales y provocando la reacción de la PCA (Hess 2013). El baile en cuestión se configura en parejas, en la cual el hombre posiciona sus manos en las caderas de la mujer, las cuales se encuentran en un permanente vaivén. Hay que añadir que los cuerpos se mantienen siempre muy cercanos, contemplando, el contacto permanente de las frentes de ambos bailarines. Como ya se ha mencionado, el baile de “Carioca” puede entenderse entonces como una mezcla de pasos de tango y *forró*. Por lo demás, el gesto de mantener las cabezas juntas es algo que, como sostiene Gil Mariño, ya se observaba en el tango de los primeros años del siglo XX (2017, 210).

De este modo, la danza de “Carioca” no solo es una evidencia de que las representaciones de lo latino en el período de buena vecindad acentúan el factor sexual que se venían desarrollando con anterioridad, sino también de que en la construcción de estas representaciones se estaba ampliando y experimentando con nuevas sonoridades y patrones rítmicos. Ya no solo sería el tango el principal referente musical para dotar a una escena de erotismo —el cual, cabe agregar, nunca deja de ser utilizado para tal fin, como se constata en *Flying Down to Rio* y, sobre todo, en *Under the Pampas Moon*-, sino que se sumarían para tal fin músicas de carácter folclórico, como la interpretada por Guízár en *Under the Pampas Moon*, y sobre todo la rumba, como sucede en *Rumba*.

Finalmente, cabe indicar también en relación con la rumba que, como ya se mencionó en el capítulo anterior, esta se enmarcó en la promoción turística de Cuba como un espacio paradisíaco apto para el romance, en el cual la industria filmica estadounidense pudo desarrollar una sexualidad más desinhibida sin contravenir, por o menos para los criterios de la producción, las orientaciones sugeridas por la buena vecindad. En esta escenificación tropical resultaron recurrentes las escenas románticas bajo la luz lunar, o bien, las escenas de fiesta, en las cuales estaba permitida la desinhibición sexual y el consumo de alcohol, ambas cosas muy restringidas en la sociedad estadounidense tanto por conservadurismo como por una ley seca que se deroga recién en marzo de 1933⁶⁹.

69 A propósito de la apertura de exclusivos clubes de diversión -construidos en ciudades latinoamericanas para evitar la “ley seca”- y su incidencia en un imaginario sobre

Balance

La implementación de la Política del buen vecino comprobó el potencial del cine de ficción para propagar un mensaje de amistad y colaboratividad entre las naciones del continente americano. En relación con la música contenida en estas producciones, esto se tradujo, por ejemplo, en presentar de manera alternada o fusionada estilos musicales estadounidenses y latinoamericanos con sus consecuentes danzas e idiomas. Dicho procedimiento habría constituido, a mi juicio, un importante y evidente aporte al discurso de buena vecindad que, musicalmente, comienza a gestarse de manera algo experimental en este período y que habría simbolizado, en clave musical, el diálogo e intercambio amistoso y supuestamente horizontal entre la cultura estadounidense y la latinoamericana.

Otro recurso utilizado por la propaganda de la buena vecindad en que la música jugó un rol importante fue la puesta en escena de aspectos de América Latina tales como su geografía, costumbres, festividades, monumentos, pueblos y ciudades. Fue aquí donde adquirieron relevancia instrumentos como la guitarra acústica con cuerdas de nylon, la trompeta, el acordeón u otros más rústicos como la quijada, claves, maracas, marimba o tambores. Así también, fueron relevantes ritmos y danzas del lugar como el tango, el son -que, como ya hemos mencionado, se presentó como “rumba”-, el jarabe, o bien, otras propuestas por Hollywood, como ocurrió con “Carioca”.

No obstante, a pesar del giro de buena vecindad producido en las representaciones de América Latina, muchas de estas resultaron cuestionables o derechamente ofensivas. Ejemplo de esto son las representaciones de, por ejemplo, *In Caliente*, donde los personajes mexicanos resultan exageradamente sentimentales, molestos –como los músicos que dan la bienvenida a las y los turistas estadounidenses-, agobiantes –como el fotógrafo que ofrece insistentemente sus servicios-, embusteros y con una amabilidad supeditada a la propina estadounidense. También puede recordarse aquí la infantilización del gaucho protagonista de *Under the Pampas Moon*. Incluso, cuando las representaciones resultan “positivas” -como ocurre en *Flying Down to Rio* si se piensa en lo latino en un marco de elegancia y modernidad, o en *Rumba*, donde lo rústico de la rumba se inserta sin problemas en un exclusivo espectáculo en Nueva York-, estas caen en una lógica de lo que Bhabha denomina como un “mimetismo colonial” (Bhabha, 2002 [1994]), en el sentido de la creación de la imagen de un

América Latina, se sugiere consultar el trabajo de Pérez Melgosa (2012).

Otro colonizado que puede entenderse a través de su incorporación a los modelos creados por el grupo dominante, pero, en definitiva, remarcando siempre que aún es diferente. Aquí juegan un rol determinante, a mi parecer, las operaciones de infantilización o sexualización del sujeto latino, formándose una visión ambigua e incompleta de este, pues se le pide que aprenda y reproduzca la ideología dominante, pero no se le reconoce como parte de esta.

Guerra e intensificación de la buena vecindad: La música y las representaciones de lo latinoamericano en filmes del período 1940-1945⁷⁰

VICKY [BETTY GRABLE]: Did you get your invitation to that big affair?
(...)

DAN [JOHN PAYNE]: Hey, you've gotta be there
Every (...) dignitary appearing knows the time is near

V.: And representatives from every nation
In the Western hemisphere will certainly appear

D.: How would you like to go
To say hello to your neighbors?
Let's go to that Panamericana Jubilee!

(...)
CORO: Play the game and that's the rumba just for amigo
And then a Fiesta Panamericana
Would you wanna be in this kind of music and fiesta?

(...)
ROSITA [CARMEN MIRANDA]: Leve consigo um pouquinho de samba,
De sangue, de milonga
Let's go to the Panamericana Jubilee
Depois se faz uma mistura de rumba
Com um pouquinho de conga
Bring your chum along and come along with me
(...).

Fragmento de "Panamerican Jubilee", canción final
de *Springtime in the Rockies* (Cummings 1942)

Una vez iniciada la Segunda Guerra Mundial en septiembre de 1939, Estados Unidos siguió con atención el desarrollo del conflicto, viendo con preocupación los avances del Eje y la amenaza que esto constituía para sus

70 Algunos pasajes de este capítulo fueron primeramente presentados los artículos Poveda 2021 y 2022 (consultar Bibliografía)

intereses. En este escenario, se hacía necesario incrementar los esfuerzos para lograr el apoyo transversal de las naciones latinoamericanas y consolidar, en poco tiempo, el dominio hemisférico al cual aspiraba. Para lograr este objetivo, se hacía fundamental supervisar y acompañar de manera más eficiente las imágenes y conceptos de América Latina que se estaban proyectando en los medios de comunicación. A mi parecer, la medida más importante tomada al respecto fue la creación de la *Oficina de Coordinación de Relaciones Comerciales y Culturales entre las Repúblicas Americanas* (*Office for the Coordination of Commercial and Cultural Relations between the American Republics*), entidad que funcionó bajo la tutela del Departamento de Estado desde agosto de 1940, y cuyo nombre y estructura se reformularían mediante una orden ejecutiva emitida por Roosevelt el 30 de julio de 1941⁷¹, pocos meses antes de incorporarse Estados Unidos al conflicto bélico. El documento en cuestión declaraba que la ahora *Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos* (*Office of the Coordinator of Inter-American Affairs*), en adelante OCIAA, quedaría a cargo de un coordinador con amplias atribuciones, el cual sería designado por el mismo presidente. Como ya he mencionado, el elegido aquí fue el político republicano de 33 años Nelson Rockefeller, cuya familia, estrechamente ligada al gobierno, ya había establecido fuertes vínculos con América Latina a través de diversos negocios, programas y fundaciones (Rivas 2002).

En lo referente a los objetivos de la entidad, la orden ejecutiva de Roosevelt declaraba que el objetivo de la OCIAA era “facilitar el desarrollo de las relaciones comerciales y culturales entre las repúblicas americanas, y de ese modo, incrementar la solidaridad y espíritu de cooperación entre las Américas en pos de la defensa del hemisferio” (Roosevelt 1941).

De este modo, apenas instalada la OCIAA, la primera prioridad fue contrarrestar la influencia económica y propagandística del Eje en América Latina. La segunda, desarrollar programas económicos y culturales de largo plazo para reemplazar la presencia alemana e italiana en el hemisferio. Al respecto, un punto clave para tener en cuenta es que el principal foco de la campaña de la OCIAA estuvo dirigido hacia América Latina, esto con la finalidad de lograr el apoyo de sus gobiernos y su gente con respecto a la intervención de Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial. No obstante, los esfuerzos de la entidad tuvieron que enfocarse también en conseguir un apoyo interno, esto con la finalidad de lograr la aprobación de programas económicos dirigidos a Latinoamérica (P. Bender 2002).

En términos organizacionales, la estructura de la OCIAA contempló

71 Documento disponible en: <https://www.presidency.ucsb.edu/node/209811>

un comité interdepartamental de agencias gubernamentales con representantes de los Departamentos de Estado, Comercio, Agricultura y Tesorería, así como un grupo de representantes de corporaciones e instituciones privadas, los cuales, junto con prestar asesoría técnica, velaban por los intereses de sus representados. Asimismo, el organismo estableció dos divisiones para abordar asuntos económicos, la División de Desarrollo Comercial y la División de Comercio y Finanzas, junto a otras dos orientadas al trabajo de propaganda y “esfuerzos de buena voluntad” -la División de Comunicaciones y la División de Relaciones Culturales- (Rowland 1947). Cada una de estas divisiones tenía múltiples secciones para llevar a cabo sus objetivos y pasó por numerosas reorganizaciones a medida que los eventos y proyectos cambiaron durante los años de guerra.

Ideológicamente, la OCIAA definió un conjunto de creencias rectoras —el llamado “U.S. Credo”— para focalizarse en el logro de su principal objetivo, el apoyo de las naciones latinoamericanas. Este conjunto de creencias tenía como propósito que los ciudadanos de América Latina aceptaran la idea de que sus mayores intereses estaban vinculados con Estados Unidos, afirmando que a estos les gustaba el estilo de vida de dicha nación, incluyendo su arte, literatura y películas; que su cultura tenía muchos puntos en común con la estadounidense; que su nivel de vida, seguridad y libertad mejoraría como resultado de la Política del buen vecino; y que confiaran en que Estados Unidos era una nación honesta, que promovería sus mejores intereses de manera bien fundada. Asimismo, se establecieron otras ideas rectoras, destinadas eso sí al ciudadano estadounidense, las cuales intentaban convencerlo que Latinoamérica tenía mucho que ofrecer a los Estados Unidos en términos económicos, sociales, estéticos y espirituales, así como también que el apoyo de América Latina era esencial para ganar la guerra, y por tanto, que dicha región debía recibir una retribución (P. Bender 2002, 81–82).

Ahora bien, entendiendo que la OCIAA tuvo una serie de ámbitos de desarrollo declarados en sus objetivos, tales como las artes, ciencias, educación, viajes, radio, prensa y cine, cabe indicar que este último tuvo un lugar privilegiado. En efecto, el arte cinematográfico contó en esta organización con un departamento especializado a cargo de analizar con ojo censor —ahora con mayores recursos y atribuciones que en los años treinta—, por una parte, todo el material que pudiera interpretarse como ofensivo para Latinoamérica, y por otra, de evitar la distribución de películas que dieran una visión no conveniente de la sociedad estadounidense. Asimismo, esta entidad se dedicó a promover la idea de solidaridad hemisférica a través de la producción de cortometrajes que facilitarían el entendimiento

interamericano, así como de estimular la presencia de temáticas y músicas latinoamericanas en las producciones de Hollywood.

Con respecto a lo anterior, hay que tener en cuenta que la OCIAA consideraba la “guerra psicológica” como un recurso bélico clave, evaluando al soporte fílmico como una de las armas más poderosas con las que contaba el país pues, por esta vía, podía llegar a un amplio espectro de la población latinoamericana sin requerir que esta fuera alfabetizada —pensando aquí en la población rural—, o poseedora de una radio dentro del hogar —considerando la radio como un bien escaso en la región hacia fines de los treinta—. Para este fin, un recurso más eficiente fue la red ya establecida en Latinoamérica de salas de cine, las cuales constituían una red de distribución de filmes y noticieros producidos por Hollywood. Sin embargo, el factor más gravitante, en términos estratégicos, fue la popularidad ya consolidada de la industria hollywoodense, lo cual facilitó tanto la confianza de las audiencias, esto debido al disimulo del subtexto de propaganda de estas producciones, las cuales eran vistas como un entretenimiento administrado por privados y no como una herramienta oficial y/o gubernamental externa (P. Bender 2002, 82).

Ahora bien, uno de los desafíos más grandes que tuvo por delante la OCIAA fue intentar revertir, a través del medio fílmico, ideas sobre América Latina que se encontraban muy arraigadas en la sociedad estadounidense, paradójicamente, gracias el mismo medio que se utilizó para contrarrestarlas. Al respecto, había que afrontar más de cuatro décadas de producciones fílmicas con estereotipos de la cultura latinoamericana⁷², los cuales, por lo demás, constituían la materialización cinematográfica de todo un precedente de prejuicios y concepciones de lo latino arraigados en la cultura popular estadounidense gracias a un sinnúmero de medios tales como escritos de viaje, novelas, reportes de misioneros, estudios antropológicos, periódicos y noticieros, ilustraciones, fotografías, pinturas o crónicas personales (P. Bender 2002; García Riera 1987; Pérez Melgosa 2012).

Teniendo en cuenta el panorama recién descrito, Rockefeller lanzó su programa fílmico dentro de la OCIAA nombrando, en octubre de 1940, a John Hay Whitney a cargo de la *División fílmica* (*Motion Picture Division*, en adelante MPD)⁷³. Las primeras tareas de esta división fueron: evitar la

72 Al respecto, pueden consultarse trabajos como los de Allen L. Woll (1977); los primeros cuatro volúmenes de Emilio García Riera (1987); Alfred Charles Richard Jr. (1992, 1993); o Charles Ramírez Berg (2002).

73 John Hay Whitney figuraba en aquel entonces como uno de los patrocinadores financieros de la exitosa producción *Gone With the Wind* (Fleming 1939), así como presidente de la *Film Library* del Museo de Arte Moderno de Nueva York, institución

exhibición en América Latina de filmes producidos por los países pertenecientes o simpatizantes con el Eje; persuadir a la industria filmica estadounidense de mejorar la imagen de América Latina en sus películas; evitar la exportación de imágenes negativas de Estados Unidos a Latinoamérica; e incrementar la producción y distribución de películas de ficción, noticieros y filmes de no-ficción con temáticas interamericanas. Cabe notar aquí que, a diferencia de los programas implementados en medios como la radio o la prensa, el programa filmico estaba orientado a las audiencias tanto estadounidenses como latinoamericanas (P. Bender 2002, 90), por las razones anteriormente aludidas.

Más allá del interés y la fe puestas en las producciones hollywoodenses de ficción, la MPD estableció complementariamente un programa educacional desarrollado a través de una abismante cantidad de documentales. Contando con una serie de productoras independientes y de documentalistas como Julien Bryan o Willard Van Dyke, se patrocinaron más de 700 filmes educacionales, entre los que se encontraba la famosa serie *Traveltalks*, muy vinculada a la industria del turismo (Gil Mariño 2017). La mayoría de estas producciones fueron producidas en castellano y portugués para su distribución en América Latina. Así, más de 300 proyectores fueron enviados a Latinoamérica para la exhibición de estas producciones en pueblos lejanos, clubes sociales, fábricas, escuelas, iglesias y recintos militares: “camiones con generadores de gasolina llevaron estas películas a lugares donde nunca habían tenido la experiencia de ver una, presentando filmes educacionales, noticieros y, ocasionalmente, películas de ficción en proyecciones al aire libre de grandes magnitudes” (P. Bender 2002, 91). En efecto, la OCIAA estimó que en América Latina estos filmes educacionales llegaron a más de 5 millones de auditores por mes, asegurando haber alcanzado más de 202 durante los años de guerra. En adición, Bender también señala que la entidad estableció también redes de distribución dentro de Estados Unidos, llegando a generar más de cien centros de acopio de estas producciones, las cuales quedaron disponibles de manera gratuita para estudiantes y, mediante un pequeño pago, para el resto del público (2002).

No obstante, a pesar de la titánica labor de producción y distribución de filmes educacionales, estos nunca llegarían a tantas audiencias como lo hicieron las películas de ficción, noticieros o cortometrajes de Hollywood. Evidentemente, estos géneros ofrecieron al gobierno estadounidense un enorme potencial como vehículo de propaganda. Al respecto, el mismo

directamente ligada con los Rockefeller. Su influencia en la industria de Hollywood fue fundamental para el logro de los objetivos de la mencionada *División Fílmica* de la OCIAA.

Rockefeller llegaría a mencionar en una carta dirigida a Whitney que “con la falta de transporte y el número de naciones ya dominadas por el Eje”, quizás la más importante fase de la guerra sería la psicológica, afirmación “particularmente cierta en América del Sur, donde sería desastroso que los gobiernos estuvieran con nosotros, pero con el pueblo en contra de nosotros”. Más adelante, Rockefeller afirma en su carta que “de los tres brazos de la guerra psicológica –radio, noticieros y películas-, esta última, desde mi punto de vista, tiene, por lejos, las mayores potencialidades, ya que aquí se combina el impacto de la vista y el sonido”. Luego, llamando la atención de este potencial bélico, este añade que “es un medio que ha sido desarrollado por Estados Unidos, pero utilizado casi exclusivamente para fines internos. La industria se ha negado a reconocer el hecho de que tiene en sus manos la mejor arma que posee Estados Unidos” (documento citado en Bender, 2002, pp. 92-93).

En definitiva, la OCIAA podía llevar a cabo su plan evitando críticas al disimular su campaña mediante un medio de apariencia, por así decirlo, no oficial. Por lo demás, los gastos se disminuían al utilizar infraestructura y mano de obra ya organizadas, a la cual solamente había que enfocarse en brindarle recursos y lograr su colaboración. Para este fin, la MPD abrió oficinas en Nueva York y Hollywood, encargándose no solo de apoyar producciones de ficción, sino también de producir documentales y noticieros, llegando a ofrecer, en algunos casos, garantías en caso de pérdidas económicas. En su reporte de 1945, un año antes de que esta entidad fuera eliminada, la división afirmó haber influido en 288 largometrajes de ficción, asistido en la producción y distribución de 1700 reportajes durante cada año, presentado 101 cortometrajes de ficción, así como también haber gestionado la producción y distribución de 722 documentales (Rowland 1947).

Otra entidad formada dentro de la OCIAA muy importante para esta investigación fue la *Sociedad Cinematográfica para las Américas* (*Motion Picture Society for the Americas*, en adelante MPSA). La entidad en cuestión fue fundada en marzo de 1941 para actuar como enlace con ejecutivos, agentes y sindicatos de Hollywood (P. Bender 2002, 108). Si bien la MPSA se enfocó inicialmente en monitorear el contenido de las películas de Hollywood, censurando material que pudiera ofender a los latinoamericanos, esta terminó asumiendo un rol clave en la promoción de la idea de solidaridad hemisférica, trabajando codo a codo con productores cinematográficos, incidiendo en la elección y caracterización de temas, lugares, artistas y música latinoamericana. Dicha entidad sugirió, por ejemplo, guiones originales, organizó el doblaje de películas en español y portugués, ayudó a preparar *trailers* especiales para América Latina y, de gran interés para esta

investigación, promovió la inclusión de orquestas latinas y secuencias de baile en filmes con o sin temáticas latinas.

De este modo, todas estas acciones coordinadas desde la OCIAA incidieron en la irrupción de noticieros que realzaron la figura de algunos líderes latinoamericanos que apoyaban la causa estadounidense, en la proyección de documentales sobre viajes a naciones latinoamericanas exhibidos a millones de estudiantes y ciudadanos estadounidenses que enfatizaban diversos puntos en común -históricos, culturales y económicos- de América Latina con Estados Unidos, y, en lo que refiere a la industria del entretenimiento, a la consagración de *Latin Stars* musicales como Carmen Miranda, Xavier Cugat o Desi Arnaz.

Descripción general del corpus

Para abordar el rol de la música en las construcciones y representaciones de lo latinoamericano de Hollywood durante la Política del buen vecino, específicamente en el período comprendido entre 1940 y 1945, he seleccionado 12 producciones. Estas fueron analizadas a partir de la misma interrogante del capítulo anterior, es decir, pensando de qué manera la música de las producciones escogidas contribuyó a las representaciones de lo latinoamericano delineadas por la mencionada política.

A partir de las características generales de las producciones escogidas, es posible definir un primer conjunto formado por lo que podría denominar como los “grandes filmes musicales”. Me refiero aquí a los tres musicales producidos por la Twentieth Century Fox: *Down Argentine Way* (1940), *That Night in Rio* (1941), ambas dirigidas por Irving Cummings, y *Week-end in Havana* (1941), por Walter Lang.



Imagen 3.1: Afiches promocionales de los tres primeros musicales en Technicolor con temáticas latinas producidos por Twentieth Century Fox

Me atrevo a afirmar que estas son las producciones de mi corpus que comprometen un mayor apoyo y supervisión gubernamental, dado el alcance masivo de las redes de distribución con las que contaron y el impacto que estas eran capaces de lograr. En términos de producción, estos tres filmes contaron con la participación de *stars* como Don Ameche, Betty Grable, Alicia Faye o John Payne; imagen en color; la participación de artistas de variedades; orquesta, coro y compositores, letristas, arreglistas y directores de orquesta; así como de un gran contingente de vestuaristas, escenógrafos y técnicos. En adición, se contó con financiamiento para filmar escenas en locaciones lejanas a los estudios filmicos en los casos de *Down Argentine Way* y *Week-end in Havana*.

Como es de suponerse, cada una de estas producciones contó con un equipo de destacados músicos del medio cinematográfico⁷⁴, entre los que podemos mencionar a Alfred Newman (1900-1970)⁷⁵, Harry Warren -ya mencionado en el capítulo anterior-, Walter Scharf (1910-2003)⁷⁶ o Herbert W. Spencer (1905-1992)⁷⁷.

Con relación a los músicos latinos que aparecieron en escena en estas tres producciones, quien por mucho adquirió una gran relevancia mediática fue Carmen Miranda (1909-1955). En efecto, Miranda es anunciada como una gran atracción en *Down Argentine Way*, y asumiendo roles protagónicos en *That Night in Rio* y *Week-end in Havana*. Cabe añadir que esta

74 Al igual que en el capítulo anterior, para un mayor detalle con relación a los equipos de músicos de cada producción se sugiere consultar las Fichas de análisis incluidas en el Anexo 2.

75 Virtuoso del piano y compositor estadounidense esencialmente autodidacta. Comienza su carrera trabajando en teatros de Broadway y espectáculos de vodevil. En 1930 inicia su carrera en Hollywood, primero en los estudios United Artists, y desde 1940 a 1960 en el departamento de música de la Twentieth Century Fox, donde asumió en labores de composición, dirección musical y dirección de orquestas para filmes musicales. Como una de las figuras clave en la historia de la música de cine estadounidense, Newman fue uno de los primeros compositores en establecer el estilo romántico sinfónico de las partituras de Hollywood, prevalecientes desde principios de los años treinta hasta mediados de los cincuenta. A lo largo de su carrera, Newman trabajó en más de 230 filmes, ganando nueve premios y cuarenta y cinco nominaciones de la Academia (Palmer y Steiner 2001).

76 Versátil músico estadounidense que comenzó su carrera como pianista acompañante de filmes silentes. A comienzos de la década del 30 ingresa a trabajar a la industria de Hollywood, produciendo una larga y prolífica carrera que también incluyó hacia la década del 60 la radio y la televisión (Care 2011).

77 Arreglista, orquestador y compositor estadounidense nacido en Santiago de Chile. Inicia su carrera trabajando como arreglista de connotadas *Big Bands* y su ingreso definitivo a la industria de Hollywood lo concreta a comienzos de la década del 40 luego de ingresar a la Twentieth Century Fox como parte del equipo de Alfred Newman, puesto que ocupa hasta 1953 (Sherk 2011).

estrella latina siempre figuró acompañada de la agrupación carioca Bando da Lua, integrada hacia 1940 por Aloysio de Oliveira (guitarra y voz); Hélio Jordão Pereira (guitarra) —quien participa en la agrupación hasta 1942—; Osvaldo Moraes Éboli, “Vadeco” (*pandeiro*) —quien se retira en 1944—; los hermanos Alfonso (percusión y flauta) y Stênio Osorio (*cavaquinho*); Aníbal Sardinha, “Garoto”, quien participa en *Down Argentine Way*, siendo reemplazado en *That Night in Rio* por Nestor Amaral⁷⁸.



Imagen 3.2: Carmen Miranda y Bando da Lua en un intervalo de la grabación de *Springtime in the Rockies*. De izquierda a derecha: José do Patrocínio Oliveira “Zezinho”, Osvaldo Moraes Éboli “Vadeco”, Nestor Amaral, Carmen Miranda, los hermanos Afonso y Stênio Osorio, y Aloysio de Oliveira. Los Angeles, 1942.
Autor desconocido

De características menos espectaculares que las producciones recién descritas, tanto por su menor alcance de audiencias como por un presupuesto menor, son las producciones *You Were Never Lovelier* (1942), dirigida

78 Cabe señalar que hacia 1939, la agrupación se estaba presentando con Carmen Miranda en el Casino Urca, ocasión en la cual reciben del empresario teatral estadounidense Lee Shubert una invitación para actuar en Estados Unidos. Carmen Miranda aceptó, pero poniendo como condición incluir en el contrato a Bando da Lua. Recibiendo apoyo del gobierno de Getulio Vargas para adquirir los pasajes aéreos, la agrupación emprende rumbo a Nueva York, donde participa en el pabellón brasileño de la Feria Mundial de dicha ciudad. Asimismo, debutan con gran éxito en el musical de Broadway *Street of Paris* (“Bando da Lua” s. f.).

por William A. Seiter y producida por Columbia Pictures; y *Fiesta* (1941), de Le Roy Prinz y los estudios HRE/United Artists. La primera se ambienta en Buenos Aires, siendo una versión estadounidense del filme del director argentino Francisco Múgica, *Los martes, orquídeas* (1941) y tiene como protagonistas a los actores y bailarines Rita Hayworth –quien, cabe recordar, figura con un rol menor en *Under the Pampas Moon*- y Fred Astaire –uno de los personajes principales de *Flying Down to Rio*-. En términos de *stars* musicales latinas, el filme constituye el debut de Xavier Cugat (1900-1990), experimentado violinista y director de orquestas de baile de origen catalán, responsable de difundir diversos géneros de música latina en Estados Unidos -país al que llega en 1915- en lugares tan exclusivos como el Hotel Waldorf Astoria, lugar donde trabajó entre 1933 y 1949 como director de la orquesta estable de dicho establecimiento⁷⁹.



Imagen 3.3: Xavier Cugat dirigiendo una serenata en *You Were Never Lovelier*

79 En relación al período de trabajo de Cugat y su orquesta en el Waldorf Astoria, cabe mencionar el breve documental *Mighty Manhattan, New York's Wonder City* (Smith 1949). Si bien esta producción no forma parte de la serie *Traveltalks*, este fue elaborado por un equipo de producción con experiencia en dicha colección, partiendo por el mismo director, James H. Smith y el icónico narrador, James A. FitzPatrick. Comenzando el último cuarto de este documental dedicado a Nueva York, se introduce al Waldorf Astoria, dirigiéndose luego a su salón *Starlight Roof*, espacio visitado por figuras de renombre y en el cual, como indica el narrador, han actuado agrupaciones musicales de gran renombre, entre las que se encuentra la dirigida por Cugat. Así, puede apreciarse al director y su orquesta por un par de minutos, ejecutando una “rumba” (que no logré identificar), y luego, su composición “Cugat’s Nugats”, presentada por el narrador como una “samba”.

Para una entrada biográfica sobre Cugat, alejada de los diversos mitos que él mismo ayudó a contruir, se sugiere consultar el trabajo de Galina Bakhtiarova (2014).

La segunda producción mencionada, *Fiesta*, resulta muy particular aquí, básicamente por ser un medimetraje a color que tiene por protagonista al cantante y actor mexicano Jorge Negrete (1911-1953), figura emblemática de la industria musical y cinematográfica mexicana, quien en dicho momento ya disfrutaba de una gran fama en Latinoamérica. Es por estas razones que, a pesar de la duración del filme -45 minutos-, he considerado de todas formas a *Fiesta* dentro de un corpus compuesto más bien de largometrajes.

Un tercer grupo que puede definirse dentro de esta selección se compone de producciones de menor presupuesto, llamadas por dicha razón como “serie b”. Pertenecen a esta categoría los tres filmes producidos por Universal Pictures, *La Conga Nights* (1940), dirigida por Lew Landers; *Argentine Nights* (1940), por Albert S. Rogell y *Six Lessons From Madame La Zonga* (1941), por John Rawlins; así como también a *Brazil* (1944), de Joseph Stanley y los estudios Republic; y *Pan-Americana* (1945), filme con un gran despliegue de músicos latinos dirigido por John H. Auer y concebida en RKO. Si bien el bajo presupuesto de estas cinco producciones no permitió contar con figuras latinas estelares -con la excepción de Lupe Vélez en *Six Lessons From Madame La Zonga*-, cabe destacar en *Brazil* la contratación del cantante y *Latin Lover* mexicano Tito Guízar -quien figura en el capítulo anterior por *Under the Pampas Moon* (1935) y *Tropic Holiday* (1938)- y del músico brasileño Ary Barroso para la composición de la música original del filme.

Para terminar, resulta de utilidad mencionar la inclusión de dos filmes muy particulares dentro de esta selección. Me refiero a las producciones del género animación *Saludos Amigos* (1942) y *The Three Caballeros* (1944), ambas producidas en los estudios de Walt Disney. Estos filmes se desarrollaron con la estrecha colaboración de la OCIAA y contaron con la participación de un nutrido elenco de músicos latinoamericanos. Entre estos se encontraba Aurora Miranda -hermana de Carmen-; Aloysio de Oliveira -músico de Bando da Lua- o las cantantes mexicanas Dora Luz (1918-2018) y Carmen Molina (1920-2018). Asimismo, estos filmes incluyeron adaptaciones de composiciones que hoy en día resultan emblemáticas del repertorio latinoamericano, tales como “Ay, Jalisco, ¡no te rajes!” (Música de Manuel Esperón y letra de Ernesto Cortázar); “Solamente una vez” (Agustín Lara); “Tico Tico no fubá” (Zequinha de Abreu) o “Aquarela do Brasil” (Ary Barroso), conocida también simplemente como “Brasil”.

Ahora bien, tomando en cuenta la particularidad técnica del género animación -el cual considero que en términos creativos otorga un mayor control y libertad para la invención representacional-, así como la ampli-

tud de las audiencias de este tipo de producciones animadas y también la cantidad no menor de literatura académica dedicada exclusivamente a *Saludos Amigos* y *The Three Caballeros*, es que trataré estas producciones en un subcapítulo aparte.

El correlato musical de la solidaridad hemisférica

El diálogo musical entre vecinos: diferencias y similitudes que unen

NICKY: That was a lovely song. Was it real native stuff?

MIGUEL: What you call native hot stuff

N: Well, it's certainly a relief from the boogie woogie

I'm used to. But you don't know about that

M: Oh, señorita. On the contrary. I'm Miguel, I'm a man of international culture. I know well this *boogie woogie*

[pronunciado "cómicamente"].

It is your native music.

(Fragmento de diálogo entre la periodista estadounidense Nicky Hendeson -Virginia Bruce- y el músico brasileño Miguel Soares -Tito Guízar- en *Brazil*).

Un procedimiento utilizado en más de la mitad de las producciones analizadas en el capítulo anterior fue la alternancia y/o fusión de estilos musicales estadounidenses y latinoamericanos con sus consecuentes danzas e idiomas. Como ahí se afirmaba, este procedimiento constituía, a mi juicio, un correlato del mensaje de solidaridad hemisférica promovido por la propaganda de la buena vecindad.

En el período aquí abordado (1940-1945) se evidencia una mayor recurrencia al procedimiento en cuestión, siendo identificado -a veces de manera sutil, y en otras muy evidente- en prácticamente todos los filmes escogidos. Un primer ejemplo lo presenta la alternancia de lo que -cabe recordar- se entendió en la industria estadounidense como "rumba" y *swing* en "Carmenita [¿Carmencita?] McCoy", canción de Frank Skinner -música- y Samuel Lerner -letra- que ejecutan los inquietos inquilinos -latinos y estadounidenses- de un departamento en *La Conga Nights*, siendo, a su vez, bailada por los presentes con pasos de *tap*, *Jitterbug*⁸⁰ y rumba. En efecto, es la rumba, ritmo favorito del dueño del edificio, la que salva a estos perso-

80 Término con el que se designa a un estilo más acrobático e inquieto de bailar *swing* durante los años 30 y 40.

najes de ser expulsados por su morosidad con el alquiler [Ver [Clip nºIII.1](#)].

También podría mencionarse el protagonismo de la milonga⁸¹ en la canción de Hal Borne y letra de Sid Kuller y Ray Golden, “Brooklynonga” en *Argentine Nights*. O bien, en el mismo film, en la mezcla de rumba y *boogie woogie*⁸² de “Rhumboogie” (música: Hugh Prince y Vic Schoen. Letra: Don Raye), cantada por The Andrew Sisters en *Argentine Nights* en el marco de un evento musical que los protagonistas del film, los empresarios Al, Harry y Jimmy Ritz –personificados por el trío de comediantes The Ritz Brothers-, al borde de la quiebra, organizan para intentar fallidamente calmar a unos furiosos inversionistas, huyendo finalmente a Argentina [Ver [Clip nºIII.2](#)].

Sumo aquí la fusión y alternancia de rumba y *foxtrot* en la canción “Jitter Rhumba”, escrita por Milton Rosen y Everett Carter para *Six Lessons from Madame la Zonga*, comedia musical protagonizada por la famosa actriz mexicana Lupe Vélez, que aquí actúa como dueña de un club nocturno en Cuba que sale de sus problemas financieros gracias a la contratación de músicos estadounidenses que se aventuran a interpretar música latina, la música de moda, esto luego de fracasar con el *country*. Así, en el número que se ejecuta “Jitter Rhumba”, la sonoridad por así decirlo “fusionada” del conjunto, resultante de un acordeón, trompeta con sordina, clarinete, guitarra, maracas, contrabajo y batería, es complementada con la intervención de un vibráfono –que no figura en escena-, instrumento hasta entonces absolutamente lejano a la sonoridad ya estereotipada de lo latino y relacionado más bien con el mundo del *jazz* estadounidense e intérpretes como Lionel Hampton. En adición, “Jitter Rhumba” es interpretada aquí por un conjunto vocal –probablemente el septeto Six Hits and a Miss- en un arreglo que contempla una textura vocal acórdica muy característica en la música popular estadounidense del período [Ver [Clip nºIII.3](#)].

Otro ejemplo similar, pero con una intención propagandística más explícita, es la música instrumental que presenta los créditos iniciales de *Pan-Americana*, filme que desarrolla la historia de un equipo de profesionales de la revista estadounidense *Western Hemisphere* que recorren diversos países de América Latina buscando representantes para un concurso de belleza panamericano. Esta música, que comienza incluso cuando aparece el logo de RKO –reemplazando la por entonces característica sonorización

81 Género musical y dancístico rioplatense.

82 Estilo de *blues* rápido y bailable muy popular en la música estadounidense en el cual el piano juega un rol fundamental, esto a través de una ejecución percusiva y repetitiva de los bajos, utilizando para este fin patrones rítmico-melódicos generalmente basados en saltillos, octavaciones o doble línea de bajo.

con un telégrafo presentando el nombre de la compañía en código morse-, presenta una fusión de samba con *foxtrot* y luego una segunda sección con influencias de rumba y bolero. En términos instrumentales, el pasaje recurre a la sonoridad de una *big band*, incorporando marimba, claves, así como un tambor grave utilizado para emular el patrón rítmico del samba. Estos recursos rítmicos y tímbricos se utilizan para musicalizar una presentación de los créditos iniciales del filme, los cuales se suceden teniendo como fondo la silueta de la estatua de la libertad, detrás de la cual se exhibe una sucesión de banderas de países latinoamericanos [Ver [Clip n°III.4](#)].

Ahora bien, más allá de los ejemplos mencionados, todos pertenecientes a la categoría “b”, fue en las producciones de la Twentieth Century Fox donde esta buena vecindad musical adquirió una mayor espectacularidad e impacto. Como primer caso podría mencionar a *Down Argentine Way*, filme musical emblemático de la Política de buena vecindad, el cual marcó una pauta a seguir para producciones posteriores dentro del contexto estudiado (Stoddard 2006). El filme trata básicamente de la historia de amor entre dos jóvenes de la alta sociedad estadounidense y argentina: Glenda Crawford –encarnada por Betty Grable-, joven aficionada a los caballos, viaja a Argentina y se enamora de Ricardo Quintana –Don Ameche-, joven proveniente de una pudiente familia hacendada dedicada a la crianza y venta de caballos de raza. Lo que ambos jóvenes no saben, es que los padres de ambos tuvieron un problema en sus tiempos de universitarios en París, lo cual va a entorpecer el inicio de la relación.

En este filme, podemos evidenciar el uso del mencionado diálogo musical en una de sus secuencias iniciales. Esta se desarrolla en Nueva York, ciudad en la que Ricardo Quintana se encuentra de paso vendiendo los caballos de su padre. Así, estando en un exclusivo club, *The Westchester*, Ricardo muestra a Glenda y unos atentos asistentes sus dotes de *Latin Lover*. Sentado al piano, este interpreta “Down Argentine Way”, canción compuesta, al igual que las otras tres originales del filme, por Harry Warren con estrofas en inglés de Mack Gordon y en castellano de Carlos Albert. De este modo, la secuencia se inicia con Ricardo cantando, solo con el acompañamiento del piano, una primera sección de “Down Argentine Way” que rítmicamente obedece a lo que se entendió en Estados Unidos como rumba. En términos líricos, esta sección alude, en un cuidado castellano de Ameche, a la idea de una Argentina que ofrece al visitante una experiencia romántica, la cual, en el caso de una turista norteamericana –recalquemos aquí que Ricardo le canta a Glenda-, implica una conquista a la cual no se puede renunciar (“Cuando oiga yo te amo, no diga usted que no, porque de cualquier modo, un beso le dará, y usted lo aceptará”).

Finalizando la frase de esta primera parte, intervienen unas marimbas y un arpa, bajando el pulso y cambiando abruptamente el carácter rítmico para pasar a una segunda sección que se inicia con un bajo con ritmo de habanera -a cargo del arpa y el contrabajo- y la voz de Glenda. En esta nueva sección, cantada en inglés, se presenta una lírica con imágenes basadas en un romanticismo nocturno y pampino, ambientada con música tocada por guitarras. Importante resulta también la intervención de un violín solista.

Luego de cerrarse el fragmento anterior con unos acordes suspensivos de las marimbas, se desarrolla una tercera parte que mantiene el protagonismo de Glenda, quien retoma la sección cantada inicialmente por Ricardo al piano, pero esta vez en inglés, con otro texto y la sonoridad de un cuarteto de marimbas, el violín y el contrabajo. El ritmo de rumba, ahora a cargo de una mujer, conlleva una coreografía que implica un vaivén de caderas y continuos desplazamientos por el salón que son seguidos por la cámara. La lírica desarrollará aquí una Argentina llena de romance, donde “rumbas y tangos cosquillearán tu espina” y el “claro de la luna, orquídeas y vino” harán que el viajero desee “nunca volver a Manhattan”. A medida que esta tercera sección sube en intensidad, se incorporan cuerdas frotadas y trompetas de la orquesta del estudio, y el desplazamiento de Glenda se detiene al llegar al salón de baile principal del recinto, donde se encuentran muchas parejas de baile y una orquesta.

Manteniendo el ritmo de rumba, la secuencia llega a una cuarta y última sección que se inicia con un baile al estilo *tap* de Glenda, el cual es introducido con el sonido de las maracas y luego acompañado por una *Big Band* que incluye la participación de las claves. Ahora bien, de improviso, y sin interrumpir el baile de Glenda, la banda comienza a interpretar “Down Argentine Way” en estilo *swing*, para luego de unos compases volver al estilo rumba, reincorporando las claves, ‘marca tímbrica’ más característica de este patrón rítmico para estas producciones. Luego de la intervención de un conjunto vocal –que por el estilo asumimos es *Six Hits and a Miss*, el cual forma parte de los artistas de la producción- que interpreta la primera estrofa en inglés, se retoma el ritmo de *swing*, cantando a dúo Ricardo y Glenda, cada uno en sus respectivos idiomas. A modo de cierre, se recurre a otro recurso musical de buena vecindad: la inclusión de instrumentos latinoamericanos tradicionales, en este caso de percusión –tambores interpretados por los seis miembros de Bando da Lua, posicionados delante de la *big band* estadounidense-, dotando a la escena de una suerte de primitivismo no agresivo matizado, además, por la intervención del coro del

estudio, el cual ejecuta una melodía doblada a la cuarta⁸³, generando una sonoridad utilizada precisamente por Hollywood para denotar una idea de arcaísmo [Ver [Clip n°III.5](#)].

Otro momento significativo de *Down Argentine Way* en el que puede reconocerse el uso del recurso aquí aludido se desarrolla cuando Glenda, estando en Buenos Aires, acude a un recinto nocturno –Club Rendezvous– acompañada por un guía turístico de dudosa ética profesional. En este recinto, Glenda disfruta de diversos números artísticos, entre los cuales se encuentra, nuevamente, la interpretación de “Down Argentine Way”, pero esta vez a cargo del acrobático dúo de bailarines afronorteamericanos Nicholas Brothers. El conjunto, luego de cantar una sección de dicha canción en castellano incorporando elementos del lenguaje jazzístico y utilizando maracas en su performance, baila una versión que transita desde la rumba al *swing* y posteriormente al *foxtrot* [Ver [Clip n°III.6](#)].

Antes de pasar al siguiente filme, paso a exponer un último ejemplo del recurso. Este se desarrolla en la hacienda del padre de Ricardo, ubicada en la pampa, aunque estas escenas fueron realmente rodadas en las afueras de California (Stoddard 2006). Estando una noche Ricardo y Glenda en uno de los patios de la hacienda, besándose bajo la luz lunar, aparecen en escena unas y unos músicos “gauchos” contratados por Ricardo para ofrecerle una serenata a su compañera. Estos músicos –personificados por José “Pepe” Guízar⁸⁴, un trío de boleros acreditado como “The Flores Bro” y dos voces femeninas– intervienen ejecutando con voces y guitarras un pasaje del *foxtrot* “Two Dreams Met” adaptado al castellano, el cual habla de “dos sueños, que guiados por solo un destino, tomaron un solo camino. Dos sueños, los sueños de dos corazones, que fueron de nuestras naciones, la inspiración” [Ver [Clip n°III.7](#)].

Una secuencia que para nosotros resulta emblemática del discurso musical de buena vecindad pertenece al siguiente gran musical con tema latino de la Twentieth Century Fox, *That Night in Rio*. Ambientada en Brasil, *That Night in Rio* trata básicamente la historia del comediante y actor estadounidense Larry Martin (Don Ameche), quien viaja a Rio de Janeiro junto a Carmen (Carmen Miranda), su pareja, para presentar un espectáculo en el cual él personifica al Barón Manuel Duarte (personificado también por Don Ameche), importante personalidad de Brasil. Impresionado el

83 Ejecución simultánea de dos melodías iguales, ejecutadas desde dos alturas (notas) distintas. En este caso, la distancia entre estas dos alturas es una “cuarta justa” (cuatro notas de distancia, que internamente contienen dos tonos y medio).

84 Como ya vimos en el capítulo anterior, José “Pepe” Guízar –primo de Tito Guízar– fue el compositor de la popular canción “Guadalajara”, utilizada en *Tropic Holiday*.

Barón por el parecido que logra el actor estadounidense, lo contrata para hacerse pasar por él en casa e interactuar con su esposa –también estadounidense-, la Baronesa Duarte (Alicia Faye), generándose, nuevamente, una serie de situaciones de romance y comedia panamericanos.

La secuencia en cuestión es la que abre el filme y se trata de un número musical ofrecido en un exclusivo club nocturno carioca. En este se interpreta la canción de Harry Warren –música- y Mack Gordon –letra- “Chica Chica Boom Chic”, la cual, como es de suponer, transita o integra diversos estilos musicales e idiomas, esto acorde al personaje que canta y el discurso que se esté proclamando.

A modo de facilitar el análisis, dividimos esta secuencia de cinco minutos y medio de duración en cuatro secciones. La primera se inicia con un fondo decorado que nos ubica en una noche en la Bahía de Guanabara, con luces de la ciudad, fuegos artificiales, efectos orquestales en los que se distingue un arpa y flautas, y una base rítmica de samba. Luego de un fundido aparece una siempre exuberante Carmen Miranda, en primer plano, con Bando da Lua de fondo, junto a un gran número de extras -vestidos con traje urbano- y bailarines -con vestuario ‘bahiano’- dispuestos alrededor de Miranda. En términos musicales, se mantiene el ritmo de samba durante toda esta primera sección. Participa acá la orquesta del estudio filmico –sobre todo sus cuerdas frotadas y vientos-, aunque dando protagonismo a la sonoridad ‘brasileña’ del cavaquinho -que no figura en escena-, guitarra, *cabasa*, *pandeiro*, tambor y el *tamborim*. En adición a este protagonismo sonoro local, “Chica Chica Boom Chic” se presenta primero en portugués, con una lírica basada en frases cortas que aluden a la música brasileña -mencionando términos como “samba”, “pandeiro”, “ganzá”, “batucada”-, la cultura de dicha nación –mediante alusiones a “Bahia” o al “canjêre”⁸⁵-, así como al disfrute.

Con respecto a la utilización del portugués en la primera sección de la canción en cuestión en un período del cine en el que no me consta la utilización de subtítulos, cabe pensar en la utilización del portugués con un fin más bien exotista, en el que no importa el mensaje, sino más bien la sonoridad y un uso percusivo de dicha lengua, recursos que fueron muy explotados por Miranda y apreciados por la industria⁸⁶. Con relación a este procedimiento, su uso se evidencia en el título mismo de la canción, “Chica Chica Boom Chic”, frase sin mayor sentido, pero con una particularidad rítmica que se inserta dentro del patrón rítmico de samba:

85 Término relacionado a la religiosidad afrobrasileña, que alude a una reunión ritual.

86 Al respecto, se sugiere consultar el trabajo de Shaw (2017).



Imagen 3.4: Sincronía entre la línea rítmica del *Xequerê*—uno de los instrumentos utilizados en el samba-, el patrón de samba y la frase “Chica Chica Boom Chic”

Esta frase, “Chica, Chica Boom Chic” es utilizada de manera insistente, cerrando cada línea de la estrofa, y de manera aún más pronunciada, al final del estribillo, donde Miranda realiza variaciones rítmicamente más complejas a lo indicado en la partitura original (pasaje destacado en rojo):



Imagen 3.5: Fragmento de partitura comercial—en el característico formato de reducción para piano y voz— de “Chica Chica Boom Chic”

Finalizada la interpretación de “Chica Chica Boom Chic”, se escucha un bocinazo seguido de unas escalas rápidas en los violines y una especie de fanfarria a cargo de -primero- los bronce y luego las maderas. La música que ahora se presenta posee un carácter radicalmente distinto. El pulso baja. El ritmo regular y percusivo del samba se detiene abruptamente para dar lugar a valores largos con articulaciones ligadas⁸⁷ y la sonoridad afrobrasileña es reemplazada por cuerdas frotadas con intervenciones de flautas y clarinetes. Todo esto supeditado a esta nueva sección, donde la protagonista ya no es Miranda, si no un atractivo y resuelto *marine* esta-

⁸⁷ Con la indicación “articulación ligada” nos referimos a un tipo de ejecución musical que contempla la ejecución más suave e ininterrumpida posible del paso entre una nota y otra, lo cual tiene como resultado una interpretación más fluida del pasaje musical en cuestión.

dounidense (Don Ameche) que llega en un auto descapotable de carácter presidencial, el cual se detiene en medio de la multitud latinoamericana declamando el siguiente mensaje (ya en inglés):

Amigos, les extiendo mis felicitaciones,
por nuestras relaciones sudamericanas.
Para que nunca olvidemos,
los lazos que nos unen.
130 millones de personas les envían sus saludos⁸⁸
y antes de regresar, hay una cosa que pueden hacer...

Este mensaje propagandístico de prosperidad y buenos deseos pan-americanistas, fue compuesto por Warren y Gordon con un carácter de *recitativo*⁸⁹. Aquí solo hay un interlocutor, masculino y dominante, así como una audiencia atenta y silenciosa. Si bien la escena evidencia un discurso impositivo, el tono dramático de la misma resulta bastante cordial.



Imagen 3.6: *Marine* (Don Ameche) promulgando un mensaje de buena vecindad a una multitud de ‘latinoamericanos’ en *That Night in Rio*

88 Población estadounidense hacia inicios de la década del 40. Fuente: <https://datosmacro.expansion.com/demografia/poblacion/usa?anio=1941>

89 Sección de una obra vocal dramática –como una ópera o un oratorio- basada en la declamación melódica de un mensaje. Al contrario de un *aria* –canción-, la música en un *recitativo* está subordinada a la narración.

Expuestas tanto la representación de Latinoamérica a través de la fiesta, exuberancia, belleza femenina y el samba de la primera sección, así como el dominio, raciocinio y masculinidad estadounidense en la segunda, se pasa ahora a constatar el “diálogo” entre ambos mundos. Este comienza cuando luego de que el *marine* estadounidense declama su última frase -“y antes de regresar, hay una cosa que [ustedes, latinoamericanos] pueden hacer...”, se retorna a “Chica Chica Boom Chic” en su versión original, en inglés, la cual se inicia con un “Vengan a cantar la Chica Chica Boom Chic, aquella cosa loca llamada Chica Chica Boom Chic”. En esta tercera sección, la canción en cuestión es interpretada en estilo *swing*, a cargo, como es de suponerse, de la orquesta y coro del estudio. No obstante, se insertan intervenciones breves, jugando con la expresión “Chica Chica Boom Chic”, las cuales contrastan el ritmo y sonoridad del swing –saxos, clarinetes, trompetas con sordina, contrabajo, coro- con samba y el protagonismo de los instrumentos afrobrasileños de Bando da Lua. Cabe indicar que aquí *swing* y samba son presentados de manera alternada, sin fusionarse.

Así, luego de continuar con la misma lógica –*swing* con intervenciones breves de samba- y cantar que la Chica Chica Boom Chica provino “desde el Amazonas, de la jungla, donde los nativos saludan a quienes encuentran tocando el tam tam”, que esta expresión “no tiene sentido”, “pero es magnífica” y que es “lo único que deben cantar [ustedes, latinoamericanos] para ahuyentar la maldición”, se inicia una cuarta y última sección, la cual se inicia luego de una cadencia, con un recurso ya conocido: un primer plano a instrumentos “nativos”, en este caso de percusión. Así, se enfoca primero un tambor, luego una *cuica*, y luego al resto, un *tamborine*, un *cabasa* y un *pandeiro*. En esta sección de cierre, la música instrumental y la danza toman el protagonismo, desplegándose una coreografía compleja y de mucho contacto corporal. Musicalmente, se procederá aquí no solo a la alternancia entre el mundo musical estadounidense y el brasileño, sino también, en algunos pasajes a su fusión, sobre todo en el plano tímbrico [Ver [Clip n°III.8](#)].

La música en la promoción turística y cultural de Latinoamérica

Como creo haber evidenciado en el capítulo anterior, un aspecto muy importante dentro de la propaganda de los primeros años de buena vecindad estuvo puesto en mostrar a las audiencias estadounidenses representaciones de aspectos particulares de América Latina, tales como

su geografía, costumbres, monumentos, pueblos y ciudades, festividades, etc. Este recurso, que fue desarrollado a través de una gran cantidad de corto y mediométrajes educativos, fue incorporado también en filmes de ficción dado el alto impacto de estos en las audiencias. Ahora bien, como es de suponer, esta intención documental tuvo que adaptarse aquí en el esquema de un relato cinematográfico que tenía como primera finalidad entretener. En consecuencia, este tipo de escenas va a transitar en terreno fronterizo, entre el retrato documental y una ficción exotizadora a veces ofensiva, esto a pesar de la necesidad estratégica de continuar revirtiendo estereotipos fuertemente consolidados sobre América Latina, aunque, a la vez, en sintonía con la efectividad de un relato de fantasía en beneficio de la industria turística.

Tal como en los filmes abordados de los años treinta, durante este período de mayores recursos se incluye un número no menor de escenas de carácter, por así decirlo, “inofensivo” y pintoresco de fiestas populares tales como carnavales o festejos en contextos urbanos y rurales. En la efectividad de dichas escenas, la música tuvo siempre una importante presencia.

Un pasaje que ejemplifica lo recién planteado se encuentra en *Pan-Americana*, cuando el equipo editorial de la revista estadounidense *Western Hemisphere* llega a México, la primera parada de su viaje por América Latina. Buscando información relevante para dicha revista, el equipo en cuestión llega a un pequeño pueblo, en el cual pueden disfrutar de una boda. Para lograr esta recreación, la producción mezcla escenas de fiestas del lugar, editadas en función del relato de ficción del filme. Es así como podemos ver a un grupo de mexicanos bailando el *Jarabe Tapatío*; la iglesia del pueblo —ícono recurrente en este tipo de escenas—; una procesión con músicos que recorre el pueblo para llegar a la iglesia y al salir de ella; y una recreación de la fiesta final. Todo esto con el protagonismo tímbrico de la marimba [Ver [Clip n°III.9](#)].



Imagen 3.7: Boda y fiesta mexicana en *Pan-Americana*

Otro ejemplo similar, aunque con una cuota mayor de ficción y espectacularidad, es la supuesta fiesta gaucha de *Down Argentine Way*. En esta secuencia, puede verse la iglesia del pueblo y un gran número de extras y bailarines vestidos con la vestimenta tradicional de la zona. El personaje local, Ricardo Quintana, le explica a la norteamericana Glenda Crawford que se trata de “la fiesta anual del pueblo [en la cual] los peones se reúnen, bailan y beben... y quizás, también se enamoran. En este pequeño pueblo –añade- encontrarás la verdadera Argentina”.



Imagen 3.8: Escenas de la ‘fiesta gaucha’ de *Down Argentine Way*

Si bien la recreación del paisaje y los atuendos tradicionales resultan bastante verosímiles, la música compuesta para la secuencia resulta todo lo contrario. Tanto la música instrumental inicial –que atribuimos al compositor inglés Cyril J. Mockridge, no acreditado en el filme- como la que le sigue, la canción de Warren y Gordon “Sing to your Señorita”, son creaciones que consideramos fueron concebidas utilizando recursos de la música tradicional mexicana. Probablemente, la tradición gaucha –seguramente investigada por los productores del filme- no resultaba atractiva para el código hollywoodense, resultando de mayor efectividad recurrir a una instrumentación similar a la del mariachi, con el protagonismo de

instrumentos como el violín, la trompeta o el contrabajo, otorgando una sonoridad muy distinta y más potente que instrumentos gauchos como la guitarra o bombo. En términos rítmicos, se recurre a una fórmula cercana al corrido, con intervenciones de, incluso, unas timbaletas, instrumento de percusión propio de las orquestas de música tropical [Ver [Clip n°III.10](#)]. Cabe añadir aquí que la melodía inicial de “Sing to your Señorita” presenta una gran similitud con “La Paloma” de Sebastián Iradier, constituyéndose una apropiación no declarada que quizás refleja la asumida relación de esta última en la representación de lo latinoamericano, esto en un contexto de mayor flexibilidad autoral en lo que a música de cine se refiere.

Un ejemplo particular de representación de una festividad popular latinoamericana se constata en *Fiesta*, cuyo título ya presenta uno de los términos más recurrentes en la representación de lo latino. La historia contada por *Fiesta* se desarrolla a partir del retorno de Cholita (encarnada por la actriz y soprano estadounidense Ann Ayars) a su pueblo natal -el cual es recreado dentro de un estudio fílmico con el nombre de “Rancho de las flores”- luego de una larga estadía en México D.F. En dicho lugar la espera José (encarnado por Jorge Negrete, que en ese entonces se encontraba probando suerte en Hollywood), quien se frustra cuando Cholita llega acompañada y comprometida con el arrogante Fernando Gómez (George Givot), que en realidad está más interesado en la herencia de esta.



Imagen 3.9: Recreación en estudio de un pueblo mexicano en *Fiesta*

En el transcurso de las constantes fiestas representadas en el filme, se desarrollan diálogos y situaciones en las que se percibe la intención de revertir la imperante imagen negativa de México⁹⁰. Ejemplo de esto es el primer diálogo del tío de Cholita, especie de alcalde del pueblo (rol encarnado por el español Antonio Moreno), con el pretendiente de su sobrina, Fernando Gómez. En este diálogo, Gómez manifiesta su intención de alejar a Cholita de este “país salvaje”, “lleno de bandidos” y “animales salvajes” -esto último señalando a una cabra-. Acto seguido, este se aterroriza al ver a unos “indios salvajes” realizando un rito, a lo que el tío de Cholita, ya molesto, pero guardando en todo momento la compostura, le explica que se trata simplemente de nativos de Oaxaca realizando la “danza de la pluma”⁹¹.

Ahora bien, para cumplir la mencionada intención de revertir estereotipos sobre México, se reúnen en estas escenas dos mundos muy distantes en términos culturales y geográficos. Por un lado, el que se ofrece como un pueblo mexicano, con normas y costumbres civilizadas; y por otro, el de lo nativo, representado con la recreación de una danza oaxaqueña, eso sí, con un set de vestuario hollywoodense propio para caracterizar a nativos de la jungla y sonorizados en base a ritmos y tambores africanos que se escuchan durante todo el pasaje, incluso antes y después de iniciarse las escenas de esta supuesta danza nativa. Al respecto, suponemos acá la domesticación de una sonoridad que para el universo de códigos hollywoodenses denotaba amenaza y peligro [Ver [Clip n°III.11](#)].

90 Entre la abundante cantidad de literatura dedicada a la construcción de estereotipos de lo mexicano por parte de Hollywood, se recuerdan los ya citados trabajos de García Riera (1987) y Gunckel (2015). Complementariamente, se sugiere también la revisión del trabajo de [Steve W.] Bender (2003) en torno a la construcción durante el siglo XIX de la denominación despectiva *Greaser* y su incidencia en la imaginación estadounidense.

91 Una interesante contextualización a la representación de la cultura indígena mexicana en el cine de los primeros años del siglo XX es ofrecida en el primer volumen del trabajo de García Riera (1987, 56–59 y 96–98).



Imagen 3.10: Recreación exotizada de la tradicional “danza de la pluma” oaxaqueña en *Fiesta*

Con relación a lo recién expuesto, interesante resulta la consideración del concepto “punto de escucha” (Chion 1985) por parte de Shohat y Stam para sostener que las perspectivas éticas/étnicas se transmiten no sólo a través del personaje y el argumento, sino también a través del sonido y la música. Así, por ejemplo, en filmes de aventuras coloniales, el entorno y los nativos se escuchan “a través de los oídos de los colonizadores”. De esta forma, cuando como espectadores acompañamos la mirada de los colonos por paisajes de los que emergen sonidos de “tambores indígenas”, estas manifestaciones sonoras se presentan como “libidinosas” o “amenazadoras”. En efecto, en muchas películas de Hollywood la polirritmia africana se convierte en significativo auditivo de “estar rodeados por el salvajismo”, expresión de una “paranoia racial” que sugiere la frase “los nativos están intranquilos”. De este modo, añaden, “lo que las culturas indígenas americanas, africanas o árabes consideran expresiones espirituales o musicales se convierten, en el *western* o en una película de aventuras, en un indicio estenográfico de peligro, un motivo de miedo y aversión” (Shohat y Stam 2002, 214). Tomando en cuenta lo anterior, sumado al reconocimiento que hacen Shohat y Stam en este tipo de filmes colonialistas en relación a la asociación del colonizado con “alaridos histéricos, chillidos y aullidos de animales”, situando –a través del sonido- al indígena en la mismo estatus de las “bestias”, nos hace sentido extender parte de esta apreciación tanto a la torpe y “chillona” entonación de Nenita en *The*

Cuban Love Song hacia 1931, como a las ofuscadas y aceleradas galimatías sonoras de Carmen Miranda entrada la década de los cuarenta; desde los alaridos de los “gauchos galopantes” de *Under the Pampas Moon*, a los mariachis de *Fiesta* o los vaqueros de *Brazil*.

Retornando a la idea del rol de la música en esta suerte de domesticación de lo salvaje, podemos citar otro ejemplo de *Fiesta*, el cual transcurre en las escenas finales de dicha producción. Aquí se presenta el festejo del carnaval en el pueblo, utilizando un pasaje instrumental de “Quien sabe”, una de las canciones originales del filme escritas por Edward Ward con textos de Chet Forest y Bob Wright. “Quien sabe”, concebida con ritmo de vals, es danzada aquí por parejas que, si bien visten atuendos de la zona, evidencian un comportamiento acorde a los códigos de un salón aristocrático europeo. La sonoridad de estas escenas se presenta con un protagonismo de los violines acompañados por los bronces, los cuales se silencian en el momento en que “Quien sabe” es interpretada por Negrete y Ayars [Ver [Clip n°III.12](#)].

A diferencia de la festividad más rural representada en *Fiesta*, los filmes estudiados también muestran una faceta urbana de lo festivo, siendo el *Carnaval de Rio* probablemente la más relevante. Al respecto, el Carnaval es una festividad que resulta protagonista en *Brazil*. En efecto, dicha producción trata la historia de un compositor brasileño, Miguel Soares (Tito Guízar), quien se encuentra escribiendo una canción para presentarla al Carnaval de ese año. Soares, quien se encuentra con ciertas dificultades para encontrar inspiración, conoce a la escritora estadounidense Nicky Henderson (Virginia Bruce), quien precisamente se encuentra en Rio de Janeiro con la intención de adentrarse en la “real” cultura brasileña. Como es de suponerse, ambos se conocen y se enamoran, y lo más simbólico en términos de buena vecindad musical es que la canción resultante —que por lo demás gana el concurso de mejor canción del Carnaval— es producto de un material melódico concebido por Henderson, el cual a lo largo del filme es tarareado constantemente por la autora sin poder desarrollarlo ni darle forma, labor que Soares, como músico profesional, realiza con éxito. Relevante resulta la última secuencia, de trece minutos de duración, desarrollada en pleno Carnaval, la cual combina escenas recreadas con imágenes reales captadas en dicha festividad y es musicalizada principalmente con la canción de Soares y Henderson, que en realidad se trata de “Rio de Janeiro”, escrita por Ary Barroso para la producción [Ver fragmento de secuencia en [Clip n°III.13](#)].



Imagen 3.11: Escenas reales y recreadas del Carnaval de Rio en *Brazil*



Imagen 3.12: En clave de buena vecindad, la escritora norteamericana Nicky Henderson (Virginia Bruce) vestida como *baiana* en medio de los festejos del Carnaval de Rio de *Brazil*

Otra faceta de esta festividad urbana latinoamericana se evidencia en las secuencias musicales desarrolladas en exclusivos clubes o recintos de espectáculos. Este tipo de recintos, recreados en más de la mitad de las producciones analizadas, constituyeron, a nuestro parecer, espacios para proyectar una imagen cosmopolita y refinada de lo latino, los cuales otorgaban un espacio seguro, aunque no por eso menos sensual, para el esparcimiento de miles de potenciales turistas estadounidenses que se encontraban tras la pantalla. Entre estos se encontraban los pocos que podían pagar un paquete turístico en el contexto económico de la Guerra y los muchos que anhelarían poder acceder a este nuevo producto de la industria turística estadounidense. Lo que importaba acá, a mí parecer, era tributar a la idea de una región amistosa, alegre, cosmopolita y moderna, que también contaba con una serie de códigos culturales y tecnológicos en común, mediante los cuales era posible establecer lazos de fraternidad. Estos son los recintos donde turistas norteamericanas como Glenda Crawford –Betty Grable en *Down Argentine Way*- o Nan Spencer –Alicia Faye en *Week-End in Havana*- desean con ansias que sus guías turísticos las lleven y donde podrán disfrutar de los espectáculos de artistas como Carmen Miranda o Xavier Cugat, de románticos tríos de boleros, así como también de la rumba y otros ritmos latinos ejecutada por apoteósicas orquestas de baile.



Imagen 3.13: Uno de los tantos y exclusivos clubes de espectáculos recreados en los filmes abordados. Imagen de *That Night in Rio*

Con a la idea de América Latina como un producto de la industria turística del período —idea, como se ha planteado, apoyada también por estrategias gubernamentales que involucraban a representantes de diversas áreas del comercio, entre ellas la del turismo—, revelador resulta el inicio del tercer gran musical de la Twentieth Century Fox profundizado en este escrito, *Week-End in Havana*. Dicha producción trata la historia de la estadounidense Nan Spencer (Alicia Faye), vendedora de la tienda por departamento Macy's que, luego de mucho esfuerzo, logra reunir el dinero para tener “las vacaciones de su vida” en La Habana. En dicha ciudad, termina enamorándose de Jay Williams (John Payne), ejecutivo de la empresa donde Spencer adquiere su viaje en crucero.

Las primeras escenas de *Week-End in Havana*, musicalizadas con un *swing* pausado a cargo de la orquesta del estudio, nos muestran nieve cayendo sobre el Puente de Brooklyn y luego algunos afiches con publicidad de cruceros de lujo a Cuba, destino que es promocionado con frases como “La isla vacacional de los trópicos” o “Lugar de diversiones durante todo el año”. Acto seguido, se muestra una serie de neoyorquinos caminando cabizbajos en un día laboral, y tras de ellos, la vitrina de una agencia de cruceros de lujo, la cual es adornada con la frase “Crucero al romance”, un paisaje caribeño y las figuras de cartón de Carmen Miranda y ocho músicos ‘latinos’. Luego de un acercamiento de la cámara al ejecutante de una tumbadora —específicamente Néstor Amaral, de Bando da Lua—, las figuras de cartón cobran vida y el *swing* invernal es reemplazado por la rumba tropical “A Week-End in Havana”, una de las canciones originales del filme compuestas por Harry Warren y Mack Gordon [Ver [Clip n°III.14](#)].

A diferencia de la canción que abre *Down Argentine Way* o *That Night in Rio*, “A Week-End in Havana” está interpretada en inglés, conteniendo en su lírica el eslogan de lo que probablemente significó o se quería que significara un viaje a Cuba para los estadounidenses hasta antes de la Revolución de 1959. Se habla aquí de la idea de pasar el fin de semana en La Habana, lugar donde “el paisaje y la música es tropical”, “las noches son muy románticas” y las “estrellas bailan *rhumba* [*sí!*]”, características que provocarán que el viajero retorne a su oficina “de prisa el lunes por la mañana”, pero siendo ya otra persona. En adición a este mensaje promocional de “A Week-End in Havana”, cabe considerar que Nan Spencer es una trabajadora que, luego de mucho trabajo, logra acceder a comprar las vacaciones de sus sueños, lo cual podemos interpretar como una apertura del mercado turístico a nuevos segmentos sociales de la sociedad estadounidense, o por lo menos, instalar la idea de que el producto que ofrecen constituye una fantasía para cualquier norteamericano.

Como puede suponerse, la música fue un componente importante en la promoción turística contenida en estos filmes, estando presente, por ejemplo, en las secuencias de imágenes que se muestran de un país en particular –generalmente imágenes de su capital– cada vez que la historia comienza a desarrollarse en dicho lugar. En algunos casos, la elección de estas músicas contempló repertorios acertadamente locales, tal como sucede en *Week-End in Havana*, cuya llegada a La Habana es musicalizada con un *medley* que incluye canciones cubanas ya icónicas como “Ay Mamá Inés”, escrita por Eliseo Grenet hacia 1927, o “El manisero” de Moisés Simons. También puede mencionarse aquí el comienzo de *Brazil*, cuyas imágenes de Rio son musicalizadas con un *medley* de dos canciones de Ary Barroso, “Aquarela do Brasil” y “Rio de Janeiro”, o bien, la propagandística *Pan-Americana*, cuyo recorrido por México, Cuba y Brasil, es introducido por imágenes de sus capitales con música incidental con influencias de corrido, rumba y samba. Menos etnográfica resulta la musicalización de Argentina en *Down Argentine Way*, cuyas primeras escenas presentan a Carmen Miranda y Bando da Lua –fuera de pantalla– interpretando el samba “South American Way”, canción de Jimmy McHugh y Al Dubin perteneciente al musical *Streets of Paris* (1939), estilo musical evidentemente lejano a la tradición musical argentina. De este modo, finalizada la interpretación de Miranda, “South American Way” es ejecutada nuevamente, esta vez en ritmo de *foxtrot* y a cargo del coro y orquesta del estudio, musicalizando una serie de imágenes de una moderna y civilizada Buenos Aires. Seguramente el tango, tan solo utilizado unos segundos en el filme, resultaba ya muy evidente para representar lo argentino, o bien, quizás su carácter más íntimo no sintonizaba con la espectacularidad requerida para el inicio de dicho filme. Por lo demás, el ritmo elegido, el samba, constituía toda una novedad para los largometrajes de Hollywood⁹².

En relación con otros recursos musicales utilizados para alimentar el relato representacional de lo latinoamericano, cabe indicar que estos no varían de los constatados ya en los filmes analizados del primer período en el capítulo anterior. Entre estos recursos e reconoce la persistencia a utilizar referentes musicales andaluces, el encuadre por así decirlo pedagógico, esto mediante primeros planos a instrumentos musicales locales, o bien, la inclusión de músicos latinoamericanos en la producción del filme. No

92 Resulta pertinente recordar que el primer filme del período de la buena vecindad que retrata a Brasil, *Flying Down to Rio*, no presenta ningún samba. Por otra parte, no nos consta ningún otro largometraje hollywoodense que lo haya hecho hasta *Down Argentine Way*. En virtud de lo anterior y tomando en cuenta el gran impacto y espectacularidad de esta producción, nos atrevemos a sostener que esta presenta el debut del samba en Hollywood.

obstante, y siguiendo la tónica de este segundo período, dichos recursos fueron intensificados. En el caso del retrato de los instrumentos musicales locales, se corrobora que se persiste en el ofrecimiento de primeros planos a guitarras, marimbas, tambores afrolatinos, quijadas, trompetas o claves, así como la utilización de estos en conjuntos ahora más variados y presentados con una mayor espectacularización, tales como tríos de boleros, mariachis, conjuntos de marimbas, orquestas ‘tropicales’ –con una conformación derivada de las *big bands*- como las de Xavier Cugat o conjuntos de *choros* como Bando da Lua.



Imagen 3.14: Muestra de primeros planos a instrumentos musicales locales



Imagen 3.15: Muestra de diversas conformaciones instrumentales latinas

Asimismo, no puedo dejar de considerar la mención y caracterización que se hace de cada uno de estos instrumentos en las líricas de algunas canciones de los filmes analizados. Ejemplos de este procedimiento son la mención en “Romance and Rhumba” —escrita por James V. Monaco con letra de Mack Gordon para *Week-End in Havana*— del “primitivo compás de un bongó”, el “suspiro sensual de un violín”, el “tu tu tú de una flauta de bambú” o el “brachachachá” de las maracas”, o bien, de índole más didáctica, la canción interpretada por la actriz puertorriqueña Chinita Marín en *Pan-americana*⁹³, cuya letra resulta una introducción para el “american visitor” de los “complicados” —“tricky”— instrumentos musicales cubanos. De este modo, a medida que la canción va nombrando las maracas, congas, claves, bongós, güiros, quijada de burro, guitarras y cencerros, un músico sale delante del escenario a bailar con la cantante y ejecutar el instrumento nombrado, al cual, además, en la producción se le asigna un volumen más alto para que, en cada intervención, este sea mejor escuchado [Ver [Clip nºIII.15](#)].

En relación con la inclusión de músicos latinoamericanos en la producción de los filmes de este período, junto con las *stars* Carmen Miranda o Xavier Cugat y sus respectivos conjuntos acompañantes, podemos mencionar la participación de Tito Guízar y Aurora Miranda en *Brazil*. En el caso de *Pan-Americana*, figuran músicos como el cantante cubano “Miguelito” Valdés (1912-1978), quien ya había aparecido tres años antes en *You Were Never Lovelier* como cantante en la orquesta de Cugat; el dúo mexicano Las Hermanas Padilla —acreditadas como “Padilla Sisters”⁹⁴; el pianista y director Chuy Reyes y su orquesta⁹⁵; o bien, el experimentado miembro de Bando da Lua, Nestor Amaral y su conjunto. También podemos agregar la participación de la actriz, cantante y bailarina Armida Vendrell en *La Conga Nights* y *Fiesta*; José “Pepe” Guízar y el trío de boleros acreditado como “The Flores Bros”⁹⁶ en *Down Argentine Way*; el ya mencionado Jorge Negrete, el Trío Guadalajara y José Arias “and his Mexican

93 No siendo posible acceder al título y autoría de la canción en cuestión, pensamos que por su estilo podría haber sido escrita por el músico cubano Roberto Cecilio “Bobby” Collazo, quien participa como compositor en el filme. Según la documentación de la *American Film Institute* (AFI), la canción se titula “Cuban Challenge”, más se indica que la autoría es desconocida. Fuente: <https://web.archive.org/web/20140422165229/http://afi.com/members/catalog/DetailView.aspx?s=&Movie=24524>

94 Dúo vocal formado por las hermanas Margarita y María Padilla. Formado en Los Angeles, dentro de una escena méxicoamericana, el conjunto disfrutó de una larga y exitosa carrera como intérpretes de repertorio tradicional mexicano, sobre todo rancheras y boleros (Gurza 2019).

95 No hemos podido acceder a información biográfica precisa sobre este artista.

96 No hemos podido acceder a información biográfica precisa sobre este conjunto.

Típica Orchestra” en *Fiesta*.



Imagen 3.16: Músicos latinoamericanos participando en diversos filmes hollywoodenses. De izquierda a derecha, franja superior: Aurora Miranda, The Flores Bros, Armida. Franja media: Las Hermanas Padilla, Trío Guadalajara, Nestor Amaral, Chuy Reyes. Franja inferior: Jorge Negrete, “Lina” Romay y “Miguelito” Valdés, “Pepe” Guízar

Con un carácter propagandístico más evidente, cabe mencionar la participación, en clave de hermandad panamericana, del popular cantante *country* y estrella del *western* Roy Rogers en las escenas finales de *Brazil*. Acá, en plena celebración del carnaval, Rogers aparece primeramente en un auto descapotable, en medio de una multitud que lo saluda amistosamente. Luego, este llega a un recinto donde el Rey Momo –principal figura del carnaval- pide silencio para darle la bienvenida con las siguientes palabras: “Damas y caballeros, estamos realmente honrados por la presencia de uno de nuestros populares vecinos. Es mi placer presentarles a la estrella norteamericana del cine y la radio, el rey de los *comboys*, Roy Rogers”. Luego de esta presentación, Rogers interpreta la balada de Hoagy Carmichael y letra de Ned Washington, “Hands Across the Border”, la cual es escuchada en completo silencio por una audiencia que aplaude con entusiasmo y admiración apenas esta finaliza [Ver fragmentos en [Clip nºIII.16](#)].

En adición, cabe destacar la invitación a compositores de música popular latinoamericanos a formar parte de la producción del filme. Tal

cual lo vimos con Ernesto Lecuona en la pionera *The Cuban Love Song* y luego con el caso de Agustín Lara en *Tropic Holiday*, en el período de los años de guerra constatamos la participación de Ary Barroso en *Brazil*. Asimismo, se utilizaron en algunos filmes canciones escritas por compositores por entonces vigentes, cuyos nombres figuraron en los créditos iniciales de estas producciones. Este es el caso de “Rumba matumba” de “Bobby” Collazo; “Guadalajara” de “Pepe” Guízar; “Stars in your eyes” -adaptación en inglés de “Mar”- de Gabriel Ruiz Galindo; “Babalú” de Margarita Lecuona; “Negra Leono” de Antonio Fernández o “No tabuleiro de bahiana” de Ary Barroso; todas estas en *Pan-Americana*. A estos usos con autoría acreditada, hay que sumar el uso de un sinnúmero de canciones latinoamericanas que fueron utilizadas sin indicar la autoría. Podemos mencionar casos como “Mamãe eu quero” (1937), *marchinha* de Jacaraca y Vicente Paiva; “El relajo”, ranchera de Lamberto Leyva, Jesús Castellón y Óscar Félix; “Chiu Chiu”, corrido —ejecutado como rumba— de Nicanor Molinare; entre otros.

El ritmo, los instrumentos y el baile en la sexualización de lo latino

Dentro del segundo capítulo de este escrito abordé la asignación de una suerte de “poder sexual” a la música latina, actuando esta como un afrodisíaco capaz de persuadir y desestabilizar incluso a los personajes más rígidos. Si bien allí afirmé que esta sexualización no era más que un desarrollo, ahora en clave de buena vecindad, de representaciones que se venían desarrollando con anterioridad, reconocía también una ampliación de los géneros musicales, ritmos e instrumentos utilizados. Así, ya no solo sería el tango el principal referente musical para dotar de erotismo una escena, sino que se sumarían para este fin músicas como la rumba, en algunos casos el folclore de la región aludida, además de propuestas musicales concebidas por el departamento de música de cada producción, tal como ocurrió con “Carioca” en *Flying Down to Rio*.

En las producciones analizadas del período 1940-1945 reconozco, como ha sido la tónica con otros recursos representacionales aquí presentados, una intensificación, complejización y espectacularización de los procedimientos implementados en el período anterior.

Un tópico desde el cual es posible abordar lo recién planteado es cómo se presentan y desarrollan las escenas románticas en estos filmes. Así, a diferencia de una balada interpretada por un *Latin Lover* acompañado tan solo de una guitarra —pensemos aquí, por ejemplo, en las interven-

ciones de Tito Guízar-, las escenas de interacción romántica ahora conllevan un mayor número de participantes y recursos. Así, la serenata del acaudalado Ricardo Quintana (Don Ameche) a Glenda Crawford (Betty Grable) en *Down Argentine Way* se desarrolla en una imponente hacienda, implicando la participación de seis músicos “gauchos” interpretando una adaptación al castellano de “Two Dreams Met”. Más aparatosa, la serenata de Robert Davis (Fred Astaire) a María Acuña (Rita Hayworth) en *You Were Never Lovelier* contempló 21 músicos de la orquesta de Cugat -o “Cugie”, apodo informal y amistoso utilizado en estos filmes de buena vecindad-. Otro ejemplo de serenata puede darse en *Brazil*, donde si bien el *latin lover* -encarnado por Tito Guízar- interpreta solo con guitarra en mano “Quando a Noite É Serena” de Ary Barroso, esta escena se produce nuevamente en una gran hacienda, en este caso cafetera, acompañado de una orquesta de cuerdas que no se ve en escena.

Comprometiendo una cantidad aun mayor de recursos, aunque desarrollada en ambientes distintos –específicamente en exclusivos clubes de espectáculos-, podemos mencionar la ejecución de “They Met in Rio (A Moonlight Serenade)”, canción de Harry Warren y Mack Gordon concebida con ritmo de tango, pero con una armonía vocal y una instrumentación acorde a un trío de boleros: tres voces masculinas, dos guitarras y un requinto –guitarra de tesitura más aguda-⁹⁷. Esta especie de tango-bolero es interpretado por The Flores Bros en portugués, quienes luego de bordear la barra de alcoholes del recinto, se acercan a Larry Martin -personaje estadounidense personificado por Don Ameche, que viaja a Brasil a ofrecer un espectáculo en el que imita al Barón Duarte-, quien en un gesto de cosmopolitismo se une al trío cantando en portugués. En este momento se incorpora una orquesta de cuerdas –que no figura en escena- y los elegantes comensales del recinto comienzan a intervenir con diversos ornamentos vocales. La Baronesa Duarte, personaje estadounidense casada con el local Barón Duarte -personificado en el filme también por Don Ameche, en una suerte de “homologación étnica”-, mira embelesada y, luego de cantar –en inglés-, entabla un sugerente diálogo con el imitador de su marido.

Secuencia similar en términos musicales es la que ofrece *Week-End in Havana* en el momento en que la turista estadounidense Nan Spencer (Alicia Faye) acude al exclusivo recinto nocturno Casino Madrileño, mirando con anhelo el “romanticismo latino” de las parejas del lugar. La acción es musicalizada por un trío vocal –el Trío Guadalajara, no acreditado en el

97 Cabe recordar que se está hablando principalmente de guitarras con cuerdas de nylon.

filme- y la orquesta del lugar interpretan una adaptación al castellano de “Tropical Magic”, suave rumba también escrita por Warren y Gordon. Spencer, que observa y suspira, camina hacia la terraza del recinto, y comienza a cantar también “Tropical Magic” –en inglés-, captando la atención del apostador y *latin lover* Monte Blanca (César Romero), quien de inmediato comienza a seducirla con éxito, aunque con la finalidad de lograr que la turista norteamericana gaste su dinero en el casino, esto previo arreglo con el peligroso dueño del lugar.

Del mismo filme, una breve escena que resume en breves segundos gran parte de lo hasta aquí expuesto se produce en el número final, cuando también en un exclusivo recinto de espectáculos se interpreta “The Nando (Nyango)”, también escrita por Warren y Gordon. Esta música, que como su lírica indica, no es “ni tango ni fandango”, y si bien su nombre es “difícil de pronunciar”, “cuando la orquesta empieza a sonar, esta es su oportunidad de bailar a la cubana”. Luego de indicar algunas instrucciones al hombre par conquistar a su compañera de baile y obtener “respuestas”, se produce un despliegue coreográfico con bailarines ejecutando maracas, claves y tambores, dándole protagonismo al patrón rítmico del son, el cual es en algún momento contrastado con *swing* y *ragtime*. Acto seguido, se invita a los presentes del recinto a bailar, y aquí, con intención ‘cómica’, se observa una pareja de la tercera edad –suponemos que turistas estadounidenses- bailando con mucho entusiasmo, cada uno con una pareja “latina”. La señora, disfrutando de la cercanía del cuerpo del joven bailarín, y el señor, excesivamente entusiasmado, llegando a tocar parcialmente un seno de la bailarina [Ver fragmento de secuencia en [Clip n°III.17](#)].

Ahora bien, más allá de este romanticismo filmico y sus guiños a lo sexual, un recurso musical que acentuó la connotación de lo segundo fue el uso de instrumentos de percusión afrolatina. Dichos instrumentos potenciaron escenas de baile en las que la relación entre sexualidad, exotismo y una suerte de primitivismo constituyeron factores de una fórmula muy apta para las narrativas de lo latino en Hollywood.

Con relación a lo recién planteado, hay que indicar que esta asociación entre ritmo y lo “primitivo” resulta acorde a los planteamientos que se encuentra desarrollando una academia musical –sea esta de carácter científica o artística- que durante dicho período se desarrollaba en el marco de un evolucionismo eurocéntrico. Al respecto, pueden citarse acá las palabras de Aaron Copland (1900-1990), multifacético e influyente compositor estadounidense, además de actor clave en lo que respecta a la operatividad de la diplomacia cultural con Latinoamérica en el ámbito de la música docta durante el período aquí estudiado. Copland llegaría a

afirmar que, si la música “comenzó de algún modo”, esto fue mediante “la percusión de un ritmo”:

Un ritmo puro tiene un efecto tan inmediato sobre nosotros que instintivamente percibimos sus orígenes prístinos. Y si tenemos algún motivo para desconfiar de nuestro instinto en esa materia, siempre podemos recurrir a la música de los pueblos primitivos para su comprobación. Hoy, como siempre, es ésa una música casi exclusivamente rítmica y a menudo de una complejidad asombrosa. No sólo el testimonio de la música misma, sino también la estrecha relación que hay entre ciertos moldes formales con otros rítmicos y los vínculos naturales del movimiento corporal con los ritmos básicos, constituyen una prueba más, si alguna prueba se necesitase, de que el ritmo es el primero de los elementos musicales.

Muchos miles de años habían de pasar antes de que el hombre aprendiese a escribir los ritmos que primero tocó y luego, en edades posteriores, cantó (Copland 1996, 48).

Si bien la reciente cita podría evaluarse teniendo en cuenta las libertades propias de un texto de divulgación, tal como lo fue su exitoso *Cómo escuchar la música* (1939), podemos afirmar que esta idea del ritmo como una manifestación primaria de la música, derivada de procesos fisiológicos humanos como el pulso cardíaco o la respiración (Kalinak, 1992), surgido en un contexto “primitivo” y dando probablemente “origen” a lo que entendemos por música, resultaría ser una percepción coincidente con reflexiones tanto de artistas tan influyentes como Richard Wagner (1813-1883), para quien los “orígenes de la música yacían en el ritmo y la danza” (citado en Reynoso, 2006, p. 32), como de un sustento de tinte científico derivado de teorías evolucionistas como las de John Rowbotham, quien entre 1885 y 1887 aplicó a la música el llamado “Principio de las tres etapas”, el cual plantea que en la prehistoria se habrían desenvuelto estas tres etapas, comenzando por la “Etapa del tambor”, seguida por la “Etapa de la flauta” y luego la “Etapa de la lira”, llegando a afirmar que “el sentido de la melodía vino después que el del ritmo” (Reynoso 2006, 26).

En sintonía con el objeto de definir un posible origen de la música postulando al ritmo como primera manifestación musical, Wallaschek llega a afirmar hacia 1893 lo siguiente:

El ritmo, tomado en el sentido más general de modo que incluya la marcación del tiempo, es la esencia de la música, en sus formas más simples, así como en las fugas más elaboradas de los compositores modernos. Para recordar una tonada primero debe revivirse el ritmo, y la melodía será recordada con facilidad... Es a través de la performance y la susceptibilidad rítmica que se producen y perciben los efectos musicales. A partir de estos datos diversos concluyo que el origen de la música debe buscarse en el impulso rítmico del hombre (Citado en Reynoso, 2006, p. 32).

Esta noción de Wallaschek fue construida a partir de su contacto con la música africana —específicamente al escuchar música de tambores—, la cual conoció, en términos de Reynoso, “a través de referencias librescas a veces fantasiosas, piezas de museo y ferias ocasionales”. Por lo demás, “aunque dicha música era en rigor contemporánea, Wallaschek se empeñaba en remontarla en la mañana de los tiempos, como si encarnara un uso cristalizado, testimonio de los orígenes mismos de la musicalidad humana” (Reynoso 2006, 32–33).

Estas concepciones, continuadas por autores como Karl Bücher, John Powell o Edward MacDowell, se enmarcaron en una incipiente musicología comparada abocada al estudio de las prácticas musicales “primitivas” o “exóticas”. Como indica Mendivil, si bien estas teorías hoy nos resultan ingenuas, en su momento —y en el momento de los casos abordados por esta investigación— fueron entendidas como científicamente válidas. Estas habrían perdido vigencia recién hacia mediados del siglo XX, cuando se hizo evidente que la base empírica sobre la que estas estaban construidas no era “el conocimiento científico de la vida musical del hombre en tiempos pretéritos”, sino más bien una proyección ideológica que, “mediante la jerga etnológica, catapultaba a las culturas no europeas a un tiempo anterior al del observador científico moderno”. En este sentido, “dichas teorías decían más sobre los prejuicios culturales de quienes las formulaban que sobre el fenómeno que pretendían aclarar. Desde entonces la etnomusicología ha desconfiado de las teorías evolucionistas por su carácter especulativo, por sus implicancias colonialistas y por sus connotaciones racistas” (Mendivil 2013).

En cuanto al correlato de estas ideas en la producción de la tradición musical docta europea —a la cual doy aquí espacio por su legitimidad en la academia musical, espacio de formación de gran parte de los músicos aludidos en esta investigación—, es posible encontrar durante la primera

mitad del siglo XX una estilización de una idea de lo “primitivo” a través, en gran parte, del ritmo, ya sea con un fin reivindicador de lo popular y lo nacional, como es el caso de Béla Bartók –*Allegro barbaro* (1911)-, o bien, de instalar provocadoramente una estética de lo primitivo en escenarios tan sofisticados como el Théâtre des Champs Elysées con una obra como *Le sacre du printemps* (1913), de Igor Stravinsky.

A partir de las nociones recién planteadas, puede reconocerse una tradición musical que, durante las primeras décadas del siglo XX, consolidó y administró una vinculación de lo rítmico con lo primario y lo salvaje. Emparentado con lo anterior, es que la apreciación de la danza y lo corporal se percibieron en la misma sintonía, en oposición a otros elementos de la música articulados desde lo racional. Al respecto, podemos sostener que, al contrario de la tradición de la música popular aquí estudiada, generalmente configurada en métricas que propenden a la expresión corporal, la danza, así como a una rápida asimilación, la tradición docta venía priorizando, hace siglos, recursos melódicos, armónicos y formales, esto en directa relación con lo ‘racional’. A pesar de existir numerosos ejemplos en dicha tradición que evidencian un cuidadoso tratamiento de lo rítmico -pienso aquí en músicas tan diversas y distantes entre sí como la polifonía vocal e instrumental renacentista, Beethoven, o bien, en gran parte de la música que surge a partir de finales del siglo XIX, cuando se confronta la regularidad de las métricas binarias o ternarias-, la música de la tradición docta apelaría a una apreciación más bien contemplativa, de reducida movilidad corporal, como consecuencia de ideales religiosos, ilustrados o románticos.



Imagen 3.17: Civilización y barbarie en *Down Argentine Way*. Big Band neoyorquina observa la intervención intempestiva de los tambores afro interpretados por el conjunto brasileño Bando da Lua, quienes, a su vez, visten camisas ‘tropicales’ y pañuelos de gaucho

Ejemplos que dialogan con lo recién planteado son los presentados en una de las ya tratadas secuencias musicales de *Down Argentine Way*, específicamente a la correspondiente interpretación de la canción homónima en el exclusivo club neoyorquino *The Westchester*. Nos referimos aquí al momento en el que la música es abruptamente interrumpida con la intervención de los tambores salvajes, y a la vez que domesticados, de seis músicos latinos que son ubicados por delante de la orquesta del recinto.

Procedimiento similar al anterior –en realidad, se repite la fórmula-, es el utilizado en *That Night in Rio* con la también abrupta intervención de lo salvaje en plena interpretación de una canción, en este caso “Chica Chica Boom Chic”. Son acá nuevamente seis instrumentistas –Bando da Lua- que ejecutan instrumentos de percusión afrobrasileña que abren una sección de la secuencia que desarrolla una danza de parejas con mucho contacto corporal, muy en la línea de la danza de “Carioca” en *Flying Down to Rio*. Entre los instrumentos ejecutados, quizás el más novedoso para las audiencias estadounidenses fue la *cuica*, tambor de fricción que Aloysio de Oliveira interpreta aquí de manera muy particular, exagerando –quizás a solicitud de la producción- el movimiento de introducción y extracción del brazo que produce la fricción de la varilla interior del tambor. Este

encuadre del ejecutante realizando un movimiento que simbólicamente podría contener una alusión sexual, es utilizado, precisamente, hacia el final del filme, en el momento que el Barón Duarte agarra apasionadamente en brazos a su mujer, subiéndola por las escaleras rumbo al dormitorio de ambos con la intención de tener un encuentro sexual [Ver [Clip n°III.18](#)].



Imagen 3.18: Aloysio de Oliveira (Bando da Lua) ejecutando la *cuica* en *That Night in Rio*

A modo de cierre, un ejemplo que resume en gran parte la ya mencionada fórmula tambores-sexualidad-exotismo es ofrecido en *Pan-Americana*. Aquí, en el contexto de un espectáculo musical en un elegante recinto en La Habana, se presenta “Babalú”, composición de Margarita Lecuona que es cantada por Miguelito Valdés acompañado por, suponemos, músicos de la orquesta de Chuy Reyes. “Babalú” es introducida por seis bailarines que, a modo de enriquecer el espectáculo, simulan la ejecución de unos tambores con membrana transparente e iluminados por dentro. Luego ingresa Valdés vestido de guajiro acompañado de un coro -que figura en escena-, entonando de manera imponente la primera frase -“Babalú, Babalú, Changó, Babalú Ayé”- y luego interpretando la canción en cuestión, la cual posee una lírica probablemente indescifrable para las audiencias estadounidenses por sus alusiones a la cultura y religión afrocubana. De sumo interés para nosotros resulta el interludio dancístico que se ofrece

dentro de “Babalú”, el cual es interpretado por una pareja de bailarines, uno, el hombre, vestido de guajiro y representando a una especie de fauno tropical, y la otra, la mujer, vestida con un ajustado traje de cuerpo entero representando lo que podríamos interpretar como la serpiente del paraíso. La interacción entre ambos personajes es musicalizada, por una parte, con la melodía que una suerte de fauno tropical ejecuta en su flauta, construida sobre una escala musical que en la teoría musical se denomina vagamente como “oriental”, la cual es un recurso recurrente en las representaciones musicales de Medio Oriente, o bien, en cualquier pasaje u obra musical al que se le quiera dar un carácter de exótico. Asimismo, esta sección cuenta con un acompañamiento instrumental en que destacan los tambores. En algún momento, se interrumpe la calma e irrumpe una música más potente y acelerada –manteniendo el protagonismo de los tambores–, la cual inicia una danza frenética y acrobática, la que culmina con la mordedura de la sensual serpiente. En dicho momento, se escuchan nuevamente los tambores de los bailarines, quienes irrumpen en el escenario cantando repetidamente “Babalú Ayé”. El número finaliza con la intervención de Valdés entonando una frase muy similar a la del inicio [Ver [Clip n°III.19](#)].

El universo de Disney como nueva herramienta de propaganda

El 31 de octubre de 1940, el legendario dibujante y empresario filmico Walter “Walt” Elias Disney recibió un memorándum de su hermano Roy, cofundador y responsable de los asuntos económicos de los estudios Walt Disney⁹⁸. En dicho documento, Roy Disney daba cuenta de una reunión sostenida el día anterior entre él y Gunther Lessing -abogado de los estudios- con dos representantes del gobierno estadounidense: John Hay Whitney -como ya se indicó, una influyente figura dentro del mercado Hollywoodense- y, su entonces asistente, Francis Alstock. La conversación de dicha cita se centró en la misión diplomática que estaba llevando adelante Nelson Rockefeller para ayudar a mejorar las relaciones comerciales y culturales entre Estados Unidos y los países latinoamericanos en el marco de la Política del buen vecino. En esa línea, Whitney y Alstock manifestaron su interés en que los estudios Disney mantuvieran buenas relaciones con los mercados filmicos latinoamericanos⁹⁹, además de pedir incluir, en

⁹⁸ Parte del documento en cuestión puede consultarse en el trabajo de Kaufman (2009, 17).

⁹⁹ Según Kaufman, Roy Disney habría replicado que, hasta ese momento, los estudios Disney habían estrenado en América Latina los largometrajes animados *Snow White*

palabras de Roy Disney, “cierta atmósfera sudamericana en algunos cortometrajes, esto a modo de contribuir a la causa general a través de cosas como el Gaucho”¹⁰⁰.

Tanto Whitney como Alstock trabajaban en una recién inaugurada OCIAA, entidad que estaba interesada en contar con Walt Disney como una especie de embajador cultural que trabajara, de manera solapada, para los intereses del gobierno.

Por aquellos años, el dibujante y empresario oriundo de Chicago ya había alcanzado la cúspide de su carrera (Watts 1997). Como una figura famosa, querida y respetada, Disney había redefinido también, a través de su estudio filmico, el medio de la animación, llevándolo a niveles insospechados gracias a la experimentación y desarrollo de diversas técnicas que potenciaron el factor expresivo de sus creaciones. Al respecto, puede mencionarse la incorporación temprana de sonido y color; un perfeccionamiento en la interacción entre elementos reales y animados; el desarrollo de innovadoras técnicas para realzar la perspectiva de los paisajes; un acucioso estudio para realzar el movimiento de los personajes; una preocupación por los argumentos y desarrollos dramáticos; o la innovación, con *Snow White and the Seven Dwarfs* (Cottrell et al. 1937), de incorporar el formato de largometraje dentro del medio de la animación, donde, hasta entonces, predominaba el cortometraje. Me resulta evidente que todos estos elementos técnicos y expresivos deben haber deslumbrado a los miembros de la OCIAA, ofreciendo un universo de nuevas posibilidades y matices para su retórica propagandística. Fantasía, ternura, humor y diversión, sumados a la reputación de Walt Disney, no solo solaparían un subtexto de propaganda, una vinculación gubernamental o un plan de hegemonía, sino también facilitarían la agenda de la OCIAA al llegar a un público más amplio y diverso, el cual abarcaba las audiencias infantiles.

Si bien, según indica Kaufman, no existe ningún registro escrito de la respuesta de Walt Disney al memorándum de su hermano, todo indica

and the Seven Dwarfs (Cottrell et al. 1937) y *Pinocchio* (Ferguson et al. 1940), así como varios cortometrajes, todo en versiones dobladas al castellano y al portugués, esto hasta que el costo del doblaje se hizo insostenible (2009:17).

100 “(...) some South American atmosphere in some of the short subjects in order to help the general cause along-some such thing as el Gaucho” [Las traducciones en este texto son personales]. En relación a la alusión a un “gaucho”, probablemente Roy Disney se refería específicamente a uno de los primeros cortometrajes animados de Disney, *The Gallopin’ Gaucho* (Iwerks 1928), el cual desarrolla las aventuras de un gaucho (personificado por Mickey Mouse) prófugo de la justicia, parodiando, a su vez, algunos clichés ya instalados en las audiencias estadounidenses a través de filmes como *The Four Horsemen of the Apocalypse* (Ingram 1921), *The Gaucho* (Jones 1927) o *Hí, Gaucho* (Atkins 1935).

que la respuesta afirmativa no solo llegó rápido, sino con una propuesta artística que iba mucho más allá de recrear una “atmósfera sudamericana” en unos cuantos cortometrajes. Disney estaba pensando en algo totalmente nuevo: una serie de producciones animadas, producidas en coordinación con la OCIAA, con auténticos personajes, temas, cultura y música de América Latina (Kaufman 2009: 18).

Ahora bien, más allá de una motivación profesional, hay que tener en cuenta una situación crítica que favorecía a la OCIAA en su negociación para obtener una respuesta favorable de Walt Disney. Por aquel entonces, y a pesar de los éxitos obtenidos, los estudios Disney se encontraban en un difícil momento financiero, tanto por las osadas inversiones destinadas a financiar proyectos fílmicos complejos, como por la pérdida momentánea del mercado europeo como consecuencia de la guerra. Por si fuera poco, el descontento de sus trabajadores provocaría, pocos meses después, una agresiva huelga que marcó un antes y un después en la personalidad del dibujante y la historia de su compañía. De este modo, la oferta de la OCIAA -la cual además garantizaba la cobertura de posibles pérdidas de las producciones a realizar en conjunto-, constituyó probablemente la única salida para los estudios Disney.

En consecuencia, y luego de algunos meses de negociación¹⁰¹, una vez formalizada la alianza los estudios Disney producen, entre 1941 y 1945, 28 “filmes educativos” -estos en asociación no solo con entidades gubernamentales estadounidenses, sino también de Canadá- y cerca de 80 destinados a entrenamiento militar. En lo que respecta a la industria del entretenimiento, el mensaje propagandístico también estuvo presente, en mayor o menor medida, en los más de 70 cortometrajes y 6 grandes producciones concebidas en dicho período (Shale 1976: 284–95)¹⁰². Es precisamente a este último grupo donde pertenecen los dos filmes aquí analizados. El primero de ellos es *Saludos Amigos* (Jackson et al. 1942), medimetro (42’) de ficción-documental que alterna animación y realidad compuesto de cuatro cortometrajes ambientados en distintas locaciones de América Latina. Este es protagonizado en sus pasajes animados por el Pato Donald y el papagayo brasilero José Carioca. El segundo es *The Three Caballeros* (Ferguson et al. 1944), el cual mantiene la lógica estructural de su

101 Según indica Kaufman, el contrato entre ambas partes se firma en junio de 1941 (2009, 18).

102 En relación con la producción propagandística de los estudios Disney durante este período, se sugiere la consulta de Shale (1976) -cuyos apéndices incluyen listados de estas producciones-; Cartwright y Goldfarb (1994); Bender (2002); Purcell (2010); y la colección de artículos editada por Van Riper (2011).

predecesor -una secuencia de cortometrajes hilvanados-, pero presentando una mayor complejidad técnica y narrativa, la extensión de largometraje (71'), un formato predominantemente animado -con inserciones de "realidad"- y la inclusión de un tercer personaje principal, el gallo mexicano Pancho Pistolas.

En lo que concierne a la literatura académica sobre estas producciones¹⁰³, puedo comenzar citando trabajos que permiten una mirada más amplia e introductoria a ambos filmes. Entre estos se encuentran la tesis de Ashley Plitong (2013), o bien, el artículo de Bernice Nuhfer-Halpen (2011), que de manera más concisa introduce ambos filmes tanto desde una perspectiva contextual como desde su lógica interna, estructural y discursiva. Más allá de las particularidades de cada filme, Neuhfer-Halpen concluye que para ambos se configuró una narrativa con matices educativos y una lógica representacional que, principalmente a través de la estereotipación, apuntó a la construcción de una imagen de América Latina que tributó a la promoción de la agenda política estadounidense en contexto de guerra.

Un siguiente paso se presenta en el trabajo de Karen S. Goldman (2013). Dotado de una mayor profundidad crítica, la autora aborda ambas producciones desde su lógica imperialista y etnocentrista, así como desde los múltiples recursos -políticos, financieros, técnicos y narrativos- que se conjugaron en una retórica representacional que, al contrario de su intención de disipar los estereotipos de lo latinoamericano propios del cine hollywoodense, más bien los renovaron, reforzando la desigualdad de larga data entre ambas regiones.

De carácter más específico, y centrada en *The Three Caballeros*, Julianne Burton-Carvajal (1994) desarrolla, a partir de la negación general de un vínculo entre ideología y animación, una lectura que identifica "reiterativas narrativas de conquista en las que el inconsciente patriarcal y el inconsciente imperial se superponen insidiosamente" (1994: 132). En este marco, Burton-Carvajal se centra en el contenido sexual del filme, el cual incluye no solo el torpe y persistente acoso de Donald a toda mujer latinoamericana que se le cruce, sino también travestismo, simbología fálica, cruce entre especies y homosexualidad, elementos que, a mi juicio, mucha/os autora/es dejan de lado. En la misma línea -y también centrado en *The Three*

103 En complemento con la especificidad de la literatura aquí mencionada, no puedo dejar de reconocer el invaluable marco contextual que me ofrecieron los trabajos de Pennee Bender (2002), Richard Shale (1976), J. B. Kaufman (2009) y Fernando Purcell (2010), así como la perspectiva latinoamericana planteada de manera pionera por Ariel Dorfman y Armand Mattelart (1973).

Caballeros-, pero enfocado en problemáticas de construcción de género e imperialismo, se presenta el de José Piedra (1994).

Tomando como referencia los artículos de Burton-Carvajal y Piedra, Eric A. Galm (2008) señala que un filme como *The Three Caballeros* ha sido estudiado desde perspectivas históricas y de género, más no desde lo musical, expresión que, a juicio de Galm, resulta muy efectiva para pensar en la construcción de identidades. A partir de esta premisa, el autor aborda, desde el contenido lírico de las canciones contenidas en el filme, la construcción de dos arquetipos de la cultura popular brasilera: el femenino de *baiana* y el masculino de *malandro*.

En sintonía con el alegato de Galm sobre la ausencia de la música en la literatura académica, Carol Hess (2017) desarrolla un profundo y preciso análisis de la música contenida en *Saludos Amigos* en virtud de problematizar la promoción de esta, en el marco de la propaganda de la diplomacia cultural estadounidense, como una muestra de “auténtica” y “genuina” música latinoamericana.

Relacionado también con una propuesta de análisis que incluye lo musical, cabe citar aquí el trabajo de Elizabeth Berndt Morris y Charles Morris (2011), dedicado al impacto cultural y político de *Aquarela do Brasil*, cortometraje de cierre de *Saludos Amigos* concebido a partir de la canción homónima escrita en 1939 por el compositor brasileño Ary Barroso.

Centrado en problemáticas de identidad, particularmente la identidad brasileña a través del personaje José Carioca, se encuentran los trabajos de Andrew Kelly Nelson (2017) y Sérgio Roberto Massagli (2018). El primero, argumenta y legitima la construcción del personaje en cuestión como un “monumento” colonial unificador, portador de referentes de autenticidad. El segundo, en cambio, propone una comprensión crítica del mismo, tanto por su concepción, motivada por intereses políticos, como por los “errores” en su construcción, los cuales pueden acarrear “efectos deletéreos” en la formación de una identidad cultural nacional.

Desde un enfoque distinto a los anteriores ejemplos, puedo mencionar el texto de J. P. Telotte (2007), el cual, reconociendo el tinte colonialista y sexualizado de *The Three Caballeros*, apuesta más bien por una comprensión de dicho filme a partir de su combinación de imágenes reales y animadas -la denominada *Live Action*- y el impacto que dicho juego fronterizo provoca en la percepción e interpretación del filme¹⁰⁴.

104 Como complemento a toda la literatura citada, puede evidenciarse la circulación de una cantidad no menor de ponencias y escritos de estudiantes producidas en el ámbito académico brasileño. En relación a los trabajos de estudiantes de posgrado, podemos definir aquí una línea de trabajos que abordan la temática de manera más introductoria y

Hasta este punto, la literatura académica expuesta ha dado cuenta de una lógica imperialista y etnocentrista de *Saludos Amigos* y *The Three Caballeros*, la cual, en el marco de la diplomacia cultural y a través de diversos recursos incidieron en la consolidación, reorientación y renovación de viejos estereotipos de lo latinoamericano. No obstante, a pesar de que en estas producciones la música juega un rol fundamental, tan solo tres de los trabajos mencionados la considera dentro de sus análisis: Galm (2008), Berndt Morris y Morris (2011) y, sobre todo, Hess (2017).

Saludos Amigos y The Three Caballeros

Saludos Amigos y *The Three Caballeros* son dos filmes producidos en momentos políticos muy distintos. El primero constituye una especie de documental de entretenimiento resultante del viaje que, con apoyo financiero y logístico del gobierno estadounidense, Walt Disney, su esposa y un equipo de 16 profesionales -técnicos, productores, publicistas, encargados de negocios y artistas- realizaron entre agosto y octubre de 1941 por diversos países de América Latina. El itinerario, que contempló actividades en Brasil, Uruguay, Argentina, Chile, Bolivia, Perú, Ecuador, Colombia, Panamá, Guatemala y México (Purcell, 2010: 510), tuvo como objetivo, muy en el tono de una Política del buen vecino revitalizada en años de guerra, registrar costumbres, festividades locales, danzas y cualquier otra impresión que pudiera servir de material para la producción del filme¹⁰⁵.

general (Maccari Ferreira 2007; Rosa 2010), así como otra dedicada de manera más específica a problemáticas de representación e identidad de lo brasileño en estas producciones (Almeida y Muneiro 2012; Bodart 2019).

105 El recorrido de “El Grupo” –denominación coloquial dada a Disney y su equipo durante el viaje por América Latina- es retratado en la producción documental *South of the Border*, producida el mismo año por los directores Jack Cutting y Norman Ferguson. Asimismo, el viaje en cuestión es recordado varias décadas después por el documental *Walt & El Grupo* (2008), dirigido por el estadounidense Theodore Thomas.



Imagen 3.19: Walt Disney y parte de su equipo arribando a su primera parada, Rio de Janeiro. De izquierda a derecha: Hazel Cottrell, Bill Cottrell, Ted Sears, Lillian Disney, Walt Disney, Norm Ferguson y Frank Thomas. Fotógrafo desconocido. Imagen extraída de Kaufman (2009: 34–35).

Estrenado en América Latina (Rio de Janeiro) un 24 de agosto de 1942¹⁰⁶, el filme se compone de cuatro cortometrajes de animación hilvanados por un relato de viaje. Cada uno de estos está dedicado a regiones específicas de América Latina -el Lago Titicaca; el Paso de Uspallata entre Chile y Argentina, en la Cordillera de Los Andes; la región pampeana argentina; y una evocación general de Brasil-, alternándose la animación con imágenes reales de algunas de las regiones visitadas, sus capitales, cultura, flora y fauna.

La segunda producción aquí aludida, *The Three Caballeros*, presenta un contraste importante con su antecesora. En primer lugar, esta se termina de producir a fines de 1944¹⁰⁷, momento en el que Estados Unidos ya

106 Luego de su estreno en Brasil, el filme fue exhibido por primera vez en Argentina (Buenos Aires) el 6 de octubre de ese año. El estreno en Estados Unidos se programó para el año siguiente, específicamente el 6 de febrero, en la ciudad de Boston (Kaufman, 2009, p. 272). Para un mayor detalle técnico de ambas producciones, se recomienda la revisión del Apéndice A (puntos IA y IB) ofrecido por Kaufman (2009, pp. 272–82).

107 El filme es estrenado el 21 de diciembre de 1944 en Ciudad de México. Su estreno en Estados Unidos se produce en la ciudad de Nueva York el 3 de febrero del siguiente

vislumbra un exitoso balance de la Segunda Guerra, disminuyéndose la urgencia de una “buena vecindad” y abriéndose, en consecuencia, un mayor espacio a la fantasía e imaginación en lo que refiere a las representaciones de Latinoamérica a través de su industria fílmica. En segundo lugar, es México la nación que ahora interesa resaltar en el filme, esto a diferencia de Argentina y Brasil, ensalzadas en *Saludos Amigos*, pero ahora disminuidas. Finalmente, cabe indicar que este filme presenta una mayor complejidad en varias de sus características. Si bien este mantiene la lógica estructural de cuatro cortometrajes hilvanados -esta vez no por un relato de viaje, sino por la apertura de “regalos” que Donald recibe de sus amigos latinoamericanos, los cuales configuran un recorrido que comprenden el Polo sur, la pampa argentina, el estado de Bahía, y una compleja sección de ocho partes dedicada a México-, se constata aquí un *crescendo* de intensidad, sexualización y caos que no se detiene sino hasta el final de la producción.



Imagen 3.20: *Walt Disney Goes South America*. Afiches publicitarios de *Saludos Amigos* y *The Three Caballeros*. Imágenes extraídas de Kaufman (2009), páginas 70 y 182 respectivamente.

En ambas producciones, la música jugó un rol muy importante. Al respecto, las ideas de R. S. Carr, ejecutivo de los estudios Disney resultan reveladoras. En un documento de 40 páginas elaborado en febrero de 1942 y titulado “Ideas para un nuevo programa fílmico en Sudamérica”, Carr señala que las películas de Disney para el Cono Sur debían ser “completamente diferentes respecto de los otros tipos de propaganda” enviadas a la región. Siendo la animación un “medio mágico” -añade-, este está dotado de un “profundo potencial para evocar sentimientos y sobrecogimiento. ‘Ave María’ en *Fantasia* fue solo el comienzo. Nosotros debemos aprovechar por completo esta cualidad en muchas de las películas propuestas creando un sentimiento religioso profundo, asociándolo con ideales políticos”. Más adelante, Carr sostiene también que “el valor propagandístico de las impresiones audiovisuales (...) es muy alto, debido a que estandariza las ideas al darle al espectador una imagen visual ya armada, antes de que se ponga a pensar y la interprete por sí mismo”. En esta idea probablemente acertada de una audiencia pasiva -esto tomando en cuenta el asombro que deben haber producido este tipo de filmes-, el autor atribuía una importancia de la música en relación con su “alta efectividad de jingles, versos y canciones que han sido valoradas por quienes moldean las mentes del público”. Este potencial, obligaba, según Carr, a no escoger simplemente música “apropiada”, sino también a componer música pensada “conscientemente como parte de la propaganda” (Citado en Purcell 2010: 515).

La atención puesta por Carr a la música como un arma eficaz para la “guerra psicológica” de Rockefeller, estaba en sintonía no solo con la aplicación sistemática de ciertos recursos y procedimientos musicales que eran aplicados a cualquier filme destinado a propagar un mensaje de buena vecindad, sino también con las agencias fílmicas y gubernamentales comprometidas en su producción.

El equipo a cargo de la música de ambas producciones estuvo compuesto por Edward “Ed” Plumb (1907-1958)¹⁰⁸, Paul J. Smith (1906-1985)¹⁰⁹ y Charles Wolcott (1906-1987)¹¹⁰, este último como director musi-

108 Compositor estadounidense. En 1930 se traslada a California para trabajar como músico en la industria fílmica. En sus años como compositor en los estudios de Walt Disney, participa como director musical de *Fantasia* (1940), y compositor en *Bambi* (1942), entre otras.

109 Compositor estadounidense que ocupa gran parte de su carrera trabajando para los estudios de Walt Disney. Entre los numerosos filmes para los cuales colaboró en dicho estudio, figuran *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937), *Pinnocchio* (1940), *Fantasia* (1940) y *Cinderella* (1950).

110 Compositor estadounidense. Hacia mediados de los años treinta se radica en

cal y único músico del equipo que acompaña a Walt Disney en su viaje por América Latina. En consecuencia, asumimos a Wolcott como el principal receptor y administrador de las impresiones musicales que se recabaron durante el viaje, siendo estas materializadas e incorporadas en *Saludos Amigos* y luego en *The Three Caballeros* desde su condición de director musical.



Imagen 3.21 / Permiso de entrada de “El Grupo” a Ecuador. Detalle de Charles Wolcott. Imagen extraída de *Walt & El Grupo* (Thomas 2008).

Cabe mencionar que ambos filmes fueron nominados al Óscar en las categorías mejor música original y mejor sonido, y por mejor canción original en el caso de *Saludos Amigos*¹¹¹. Además, como ya empezaba a ser habitual en las estrategias de marketing de Disney, también se lanzaron producciones fonográficas con la música de ambas producciones, lo que diversificó sus medios y formas de circulación:

Hollywood y, desde 1937 comienza a trabajar para los estudios de Walt Disney. En dicho lugar participa en exitosas producciones como *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937), *Pinocchio* (1940), *Bambi* (1942), entre otras, llegando a ocupar, hacia 1944, el puesto de Director Musical General hasta su traslado, en 1950, a Metro Goldwyn Mayer.

111 <https://www.oscars.org/oscars/ceremonies/1944> y <https://www.oscars.org/oscars/ceremonies/1946>



Imagen 3.22: Presentación en tres discos de 10 pulgadas (78 rpm) de la música de cada filme (Decca Records, n°A-369 y n°A-373).

La buena vecindad musical en clave Disney

Saludos Amigos

A fond greeting to you
A warm handshake or two
Good friends always do.

Saludos amigos

A new day's waiting to start
You must meet it, wake up and greet it
With a gay song in your heart

Hello Friends, cantemos

Salud, fraternidad
Ya es hora de vivir
en buena amistad.

Hello Friends, vecinos

unidos hay que estar
El sol nace en un nuevo día
Que nos trae felicidad¹¹².

Saludos Amigos es un filme que, en esencia, constituye un *TravelTalk*¹¹³

112 Lirica de “Saludos Amigos”, canción principal del filme escrita en estilo fox-trot por Charles Wolcott con texto de Ned Washington, en su versión para las audiencias estadounidenses (izquierda) y para su distribución en Latinoamérica (derecha) [VER [Clip nºIII.20](#)]

113 Serie de cortometrajes documentales sobre distintas ciudades y regiones del globo dirigida por James FitzPatrick. Estos filmes fueron producidos durante las décadas del 30 al 50 por la Metro-Goldwyn-Mayer y fueron utilizados -y patrocinados- con fines diplomáticos y turísticos.

en clave Disney cuya narrativa pedagógica, fronteriza entre lo ficcional y lo documental, se refleja en la musicalización de cada una de las regiones aludidas. Así, desde su primera parada en el Lago Titicaca, las imágenes de paisajes y la actividad social y económica en torno al mismo son musicalizadas con una versión instrumental de “Saludos Amigos” que evoca una idea de lo incaico a través de lo tímbrico -asignando la melodía principal a dos quenas e incorporando un *glissando* ascendente y descendente en un instrumento de viento que emula una zampoña- y lo melódico -adaptando la melodía a una escala pentáfona¹¹⁴-. Luego es un flautín el que interpreta la melodía -también pentáfona- de “Llama Serenade”, composición instrumental que, junto a “Inca Princess”, forman los dos movimientos de la *Inca Suite*, escrita por Charles Wolcott para el filme. Estas músicas dialogan con imágenes reales y animadas de músicos locales y obedecen, en palabras del narrador del filme -Fred Shields en la versión en inglés y Alberto Soria en la castellana-, a una música “extraña y exótica”, construida por esta cultura en base a “melodías heredadas de sus ancestros incas” [Ver [Clip n°III.21](#)].



Imagen 3.23: Adolescente ejecutando un *Pitu* (flauta travesera andina) y una representación animada de músicos locales en *Saludos Amigos*.

Luego del cortometraje dedicado al Titicaca, se produce un breve paso por Chile¹¹⁵ musicalizado con la composición instrumental “Pedro from Chile”, escrita por Paul J. Smith sobre el esquema rítmico de la to-

114 Respecto a la pentafonía y su rol en las construcciones y representaciones de lo andino, se recomienda la consulta de Mendivil (2012).

115 Para profundizar en la polémica y el malestar surgido en Chile por la no inclusión de imágenes reales en el filme, consultar Purcell (2010). En adición, hay que decir que la motivación de incluir un avión “niño” como protagonista de este segundo cortometraje fue parte del agradecimiento ofrecido a la *Pan American Airways* por el apoyo logístico prestado al mencionado viaje del equipo de Disney por Latinoamérica (Kaufman 2009: 20–22).

nada y utilizando la guitarra y el contrabajo en la base rítmica, pero entregando la melodía a los violines y trompetas, instrumentos lejanos a la sonoridad de la tradición musical del Chile Central. Dado que Smith no estuvo en el viaje por América Latina, se asume que compone “Pedro from Chile” con los apuntes y sugerencias de Wolcott¹¹⁶.



Imagen 3.24: Walt Disney disfrutando en Chile con Los Cuatro Huasos en el fundo Santa Ana de Quilicura, propiedad de José Ureta Morandé. Imágenes del documental *South of the Border*

De mayor énfasis pedagógico resulta la narración del paso por Argentina, la cual, luego de unas breves y adulatorias imágenes de una moderna Buenos Aires -musicalizadas con una versión de “Saludos Amigos” con influencias de milonga y la participación de un acordeón-, retoma el interés por lo rural y el relato se enfoca en la región pampeana. Aquí, el equipo de Disney es invitado al estudio y hacienda de Florencio Molina Campos, dibujante especializado en retratar la cultura gaucha en un estilo que sincronizaba muy bien con las expectativas de los visitantes. La música que acompaña estas vivencias es otra composición instrumental, “Argentine Country Dances”. Esta fue escrita por el otro compositor del filme, Edward Plumb, también probablemente desde la información otorgada

116 Según afirma Disney en una entrevista para la televisión canadiense, el paso por Chile era, junto con Argentina y Brasil, uno de los tres más importantes que le solicitó el gobierno (Thomas 2008). No obstante, el material recopilado en el país al parecer no cumplió con las expectativas del espectáculo hollywoodense, dejando parte del material filmado para ser incluido, más bien, en el documental *South of the Border*, donde puede verse el encuentro de Disney con un conjunto folclórico en una propiedad –“fundo”- particular [Ver [Clip n°III.22](#)].

por Wolcott a partir del encuentro, en la hacienda de Molina Campos, con “un grupo de diestros bailarines [que] actuaron para ellos. No el tango moderno de Buenos Aires, sino las danzas folclóricas de Argentina. Las mismas melodías que bailaron sus abuelos”. Con relación a la documentación sobre música y danzas tradicionales, resultó fundamental el encuentro sostenido en el Alvear Palace Hotel con la Compañía de Arte Nativo, dirigida por el ya legendario folclorista Andrés Chazarreta (1876-1960). Este encuentro no se incluye en el filme, mas sí en *South of the Border* [Ver [Clip nºIII.23](#)]. Las secuencias con imágenes reales del paso por Argentina se complementan con el tercer cortometraje animado del filme, “El Gaucho Goofy”, lleno de explicaciones, en un tono humorístico, sobre la indumentaria y costumbres del gaucho, destacándose su similitud al *cowboy* estadounidense. Destacan, en términos musicales, las escenas “pedagógicas” de Goofy bailando chacarera, malambo y pala pala, así como su entonación fallida de “Yo soy la blanca paloma” -canción tradicional del género triste, recopilada por Chazarreta (Hess 2017: 116)- a la luz de la luna.



Imagen 3.25: Registros del encuentro de Disney con algunos representantes de la práctica del género folclórico musical y danístico argentino. Fila superior: músicos del conjunto que agasajan al dibujante en la hacienda de su colega Florencio Molina Campos. Fila inferior, de izquierda a derecha: Bailarines en la hacienda de Molina Campos, Goofy cantando bajo la luna pampina, el connotado folclorista Andrés Chazarreta –a la derecha, con sombrero- con miembros de su Compañía de Arte Nativo. Imágenes de *Saludos Amigos*, con excepción de la última, extraída de *South of the Border*

Luego de los tres retratos recién presentados –todos, de carácter predominantemente rural-, se da paso al cuarto y último cortometraje del filme. Este, dedicado a Brasil, se inicia con imágenes icónicas de Rio de Janeiro –Pan de Azúcar, playa de Copacabana, Corcovado y diversas capturas de la ciudad-, todo musicalizado con una versión instrumental de “Saludos Amigos” en su estilo original de foxtrot.

En términos musicales, Rio de Janeiro -que, cabe indicar, fue el primer territorio latinoamericano en el que aterrizaron Walt Disney y su equipo- ofreció recursos que estaban muy en sintonía con las expectativas hollywoodenses: alegría, baile, carnaval, ritmos festivos y seductores e instrumentos llamativos. Es así como podemos ver en el filme a El Grupo recibiendo lecciones de cómo ejecutar y bailar samba, evidenciándose otro procedimiento fílmico muy propio de una narrativa pedagógica: el encuadre en primer plano de instrumentos musicales locales [Ver [Clip n°III.24](#)].



Imagen 3.26 / Imágenes de Saludos Amigos que retratan al equipo de Disney experimentando el samba con Wolcott al piano, oportunidad para unos primeros planos al reco reco y a lo que el narrador denomina como una cabasa.

Para finalizar este paso por Brasil, se ofrece un cuarto cortometraje animado -que además cierra el filme- en el cual la animación se pone al servicio de una canción latinoamericana: “Aquarela do Brasil”, de Ary Barroso. Dicha sección pone en práctica otros recursos de buena vecindad musical ya tratados, tales como la incorporación de músicos y agrupaciones latinoamericanas en escena, el uso -acreditado- de repertorio musical latinoamericano de diversas tradiciones, así como el lucimiento de diversos instrumentos y conformaciones instrumentales de la región aludida. En este caso, esto se refleja en la presentación que hace el narrador de “Aquarela do Brasil”, su autor y el cantante que la interpreta para el filme, Aloysio Oliveira, miembro en estos años de la agrupación Bando da Lua, la cual acompañaba a Carmen Miranda en su intenso paso por Hollywood. Otro éxito aquí utilizado -y acreditado al inicio de la secuencia- es “Tico Tico no Fubá”, de Zequinha de Abreu, canción que se presenta en forma-

to instrumental para el momento en el que el personaje local, el *malandro* José “Pepe” Carioca, le explica a Donald –luego de abrazarlo con efusividad, admiración y sentido de buena vecindad- lo que es una samba. Este ritmo, no resulta fácil para Donald, hasta el momento en que este se emborracha con *cachaça* [Ver resumen de secuencia en [Clip n°III.25](#)].

Recursos como los descritos anteriormente se intensifican en *The Three Caballeros*, cuya producción contempló la participación de artistas latinoamericanos como Aurora Miranda, Aloysio de Oliveira, Dora Luz, la bailarina Carmen Molina o el barítono Carlos Ramírez -quien no figura en pantalla- y las agrupaciones Bando da Lua, Padua Hills Players, Trío Calaveras y Trío Ascencio del Río. Asimismo, se incorporaron nuevos géneros -corrido, son jarocho y bolero-; se diversificó la gama de instrumentos y conformaciones instrumentales -mariachi, conjunto jarocho (aquí con una conformación tradicional de requinto, jarana, arpa, violín y, para este caso, de un contrabajo), trío de boleros, conjunto de marimbas, conjuntos de *choros*- y se amplió el repertorio con canciones como “Você já foi à Bahia?” de Dorival Caymmi –adaptada al inglés con textos de Norm Ferguson-, “Na baixa do sapateiro” y “Os quindins de Yayá” de Ary Barroso, una adaptación de “¡Ay, Jalisco, no te rajes!” de Manuel Esperón y letra de Ernesto Cortázar como canción principal del filme, o bien, “Solamente una vez” de Agustín Lara, que en el filme figura en una adaptación del letrista Ray Gilbert al inglés (“You Belong to My Heart”) y provocó un gran impacto en la industria musical estadounidense.



Imagen 3.27 / Recuadro ilustrativo y pedagógico de instrumentos utilizados en la ejecución de *samba* incluido en el cuadernillo de la producción fotográfica de *The Three Caballeros*.

En sintonía con este ánimo pedagógico de la buena vecindad es posible mencionar también las escenas reales del Carnaval de Rio en *Saludos Amigos* o las representaciones animadas en *The Three Caballeros* de una

“Fiesta y Carrera [de caballos]”, donde gauchos bailan “felices” “zamba y gato” y “derrochan sus pesos en apuestas”; o, ya en México, de la celebración de la natividad a través de la tradición de Las Posadas y de fiestas campesinas donde se baila jarabe pateño o son jarocho, estas últimas combinando ya animación y realidad.

Ahora bien, como ejemplo del procedimiento de alternancia y/o fusión de estilos musicales estadounidenses y latinoamericanos con sus consecuentes danzas e idiomas puede citarse la secuencia explicativa sobre danzas argentinas del corto “El Gaucho Goofy”, cuando la chacarera es bailada con pasos de *bunny bug* -estilo de baile popular originado en la costa oeste hacia comienzos de siglo- y una alusión a la performance de la entonces popular canción “Jumpin Jive” (escrita en 1939 por Cab Calloway, Frank Froeba y Jack Palmer) o el malambo es ejecutado al piano evocando estilos populares afroamericanos. Asimismo, se constata este procedimiento cuando Goofy, primero en calidad de *conboy*, es musicalizado con una versión de la canción popular mexicana “La cucaracha” en un estilo *country*. Luego, cuando este, ya caracterizado como gaucho, es “retornado” a Texas, volverá a sonar “La cucaracha”, pero en estilo foxtrot [Ver resumen de secuencia en [Clip n°III.26](#)]. Otro ejemplo puede verse en la secuencia ambientada en Veracruz donde se interpreta el son jarocho “Lilongo” (escrito por Felipe “El Charro” Gil), el cual es danzado torpemente por Donald, quien luego se luce al momento que esta se ejecuta en un “boogie beat” con una presencia destacada del contrabajo -instrumento que asumo resulta ajeno a la entonces tradición musical veracruzana- ejecutado con naturalidad por el personaje latinoamericano José Carioca. Luego de un breve pasaje en estilo de *samba* y otro en un “estilo estadounidense”, se retorna al estilo de son jarocho, ahora dominado por Donald [Ver resumen de secuencia en [Clip n°III.27](#)]. No obstante, el ejemplo de este procedimiento donde a mi parecer resulta más evidente la poca horizontalidad de este diálogo entre Estados Unidos y América Latina se produce en *Saludos Amigos*, en el corto “Lake Titicaca”. Me refiero a la secuencia en la que se muestra a un niño de la zona que domina a su llama a través del toque de una “home-made flute” (quena). La secuencia, que juega con el material melódico de “Llama Serenade” de Wolcott, muestra a un Donald turista que, luego de intercambiar su indumentaria con su nuevo amigo andino, intenta fallidamente ejecutar la quena, provocando no solo su enojo, sino el de la llama. El panorama cambia abruptamente cuando Donald comienza a ejecutar una variante de la melodía en un estilo más ágil, un rápido *foxtrot* con la sonoridad de la orquesta del estudio, provocando movimientos que el animal no puede dominar. Esta escena es interpretada por Goldman como una apropiación cultural “no amena-

zante” del “otro exótico”, en el que el citado fragmento musical “inca” es “americanizado” por el estadounidense, convirtiéndolo finalmente en un producto de consumo para las audiencias de Hollywood, esto a modo de simbología del sistema capitalista (2013, p. 32). En adición, la secuencia se cierra con Donald dominando no solo el instrumento, sino también la llama del niño, con la que continuará su aventura en la secuencia siguiente [Ver [Clip n°III.28](#)].



Imagen 3.28: El turista estadounidense vistiendo un atuendo vernáculo, ejecutando un instrumento musical vernáculo y dominando un animal vernáculo en *Saludos Amigos*.

Bullicio, sexualización y caos en las representaciones de lo latinoamericano

“¿Han visto alguna a vez a un trabajador tan rápido?”¹¹⁷

Si bien alguna/os autora/es han estudiado diversos aspectos de la sexualidad implícita en *The Three Caballeros*, mi interés está puesto en un plano más explícito. Me refiero a la persistente sexualización y acoso de la mujer latinoamericana, la cual es representada aquí como un objeto

117 “Did you ever see such a fast worker?” (José Carioca ensalzando el constante y desesperado esfuerzo de Donald por “conquistar” a una mujer en *The Three Caballeros*).

de constante deseo y conquista. Sobre todo para el viajero estadounidense “personificado” en Donald. Este recurso, que no resulta habitual en las producciones de Disney del período y menos en los códigos culturales relacionados con la infancia, está presente, no obstante, en la narrativa de innumerables filmes de ficción de Hollywood sobre América Latina del período, donde la música latinoamericana es representada como un poderoso afrodisíaco que seduce incluso a los personajes más rígidos.

La aparición de una sexualización más evidente en *The Three Caballeros* comienza a aparecer poco antes de la mitad del filme, momento en el Donald es invitado por José Carioca a conocer Bahía ingresando en un libro mágico –uno de los regalos enviados desde América Latina para Donald- que los transporta a una representación animada de dicha ciudad¹¹⁸. En estas escenas se escucha desde un comienzo una voz femenina que entona el samba-canción de Barroso “Os Quindis de Yayá”. A los pocos segundos, se advierte que dicha voz pertenece a *Yayá*, una alegre y atractiva *baiana* (Aurora Miranda) que carga sobre su cabeza una bandeja con *quindis* -golosina tradicional de la zona-, y que, a lo largo de la secuencia, es acosada por numerosos *malandras*¹¹⁹ y, desde un inicio, por Donald, quien se ofusca cada vez que aparece un adversario en su intención de conquista.

La música ocupada para describir la situación recién descrita resulta totalmente distinta a lo escuchado hasta lo que va del filme. A los pocos segundos que se comienza a escuchar a Aurora Miranda cantar “Os Quindis de Yayá” –mientras Donald y José Carioca corren a esconderse para esperar que ella pase-, se integra un leve toque de tambor grave. Una vez que ella aparece en escena, y se comprueba lo atractiva que es, se suman unas semillas –probablemente una *cabasa*-. A medida que transcurre la acción, al pregón melódico de “Os Quindis de Yayá” se van incorporando diversos instrumentos de percusión, ejecutando un ritmo de samba, hasta el momento en el que se inicia la interpretación regular de dicha canción. Interesante resulta la conclusión de la secuencia: Donald, aprovechando que la *baiana* se queda sola, le ofrece un ramo de flores, recibiendo, a modo de agradecimiento, un beso que lo deja en un estado de placer y ensoñación. Este estado -que reaparece en lo que queda del filme, de manera

118 A diferencia de *Saludos Amigos*, las imágenes reales en este filme provienen solo de diversas localidades de México.

119 Cabe indicar que los *malandras* que figuran con instrumentos musicales son miembros de Bando da Lua. Entre ellos, irrumpirá Nestor Amaral actuando como un vendedor de naranjas que interpreta una canción de carácter más pausado, “**Pregões Cariocas**”, del compositor Carlos Alberto Ferreira Braga, también conocido como *Braghinha* o con el seudónimo João de Barro.

cada vez más intensa- es musicalizado nuevamente con instrumentos de percusión, los cuales además figuran ilustrados, bailando y ejecutando un ritmo de samba [Ver resumen de secuencia en [Clip n°III.29](#)].

Cabe notar que esta musicalización de escenas de carácter más erótico con percusiones afrolatinas potenció escenas de baile en las que la relación entre sexualidad, exotismo y una suerte de primitivismo constituyeron factores de una fórmula muy apta para las narrativas de lo latino en Hollywood.



Figura 9 / Donald en *The Three Caballeros* viviendo su primer encuentro con una mujer latina, la *baiana* Yaya (Aurora Miranda).

Luego del “regalo” de Brasil, Donald abre el proveniente de México, país protagonista del filme, al que se le dedica prácticamente la mitad de su duración. Dentro de este regalo figura el nuevo personaje, el tercer caballero Pancho Pistolas, quien retoma la canción principal del filme, una adaptación del corrido de Manuel Esperón “¡Ay, Jalisco, ¡no te rajes!” popularizado en 1941 por Jorge Negrete en el filme homónimo. Considerando el éxito de la canción, Disney la adapta al inglés, versión que quedó a cargo del letrista del estudio, Ray Gilbert. Así, en lugar del texto original de Ernesto Cortázar -el cual básicamente expresa una admiración hacia el estado de Jalisco, su capital, Guadalajara y las mujeres de esta localidad-, el texto adaptado gira en torno a la amistad de los “tres caballeros”, “tres tipos felices, con fuertes sarapes” que, vayan donde vayan, “siempre unidos” van a estar. Ahora bien, el recurso de sexualización aparece cuando se indica que si aparece alguna “belleza [latina] diciendo sí, no o quizás”, el sentido de unión y amistad se disuelve, pues en ese caso “cada uno corre

por su propia cuenta”¹²⁰.



Imagen 3.30: Los tres caballeros reaccionando frente a lo que en su canción principal denominan como una “Latin baby”.

Luego de esta suerte de declaración de principios, se inicia una larga secuencia que, en la medida que avanza, aumenta en complejidad, alusiones sexuales, caos y sicodelia. Así, puede verse en un inicio a los tres caballeros emprendiendo vuelo arriba de un sarape hacia el balneario de Acapulco. Una vez en el lugar, Pancho Pistolas le entrega a Donald un catalejo para que pueda ver “lo bueno”, a saber, unas atractivas bañistas. En dicho instante, el hasta entonces carácter pausado, rítmicamente estable y predominantemente melódico de la música incidental se ve interrumpido por el característico grito de Pancho Pistolas. No obstante, es el saludo que realizan las bañistas al trío de aves lo que provoca una desaforada reacción, lo que dialoga con un cambio radical en el carácter de la música y una velocidad en la acción, sobre todo en el momento en el que el sarape volador es utilizado tal cual avión de combate, superponiendo a la música incidental el sonido de este tipo de nave y sus municiones.



Imagen 3.31: El trastorno de los tres caballeros con las bañistas de Acapulco.

120 “We’re three happy chappies/ With snappy serapes/ (...) When Latin baby says yes, no or maybe/ Each man is for himself”.

Luego del desarrollo de algunos juegos de las bañistas con Donald –entre ellos, persecuciones con los ojos vendados-, Pancho Pistolas decide, no sin el reclamo de Donald, cambiar de destino. De esta forma, esta suerte de guía turístico abre el libro con estampas de México que forma parte del regalo hecho a Donald. En este puede verse otra página donde se muestra una representación animada y sonora de una noche en Ciudad de México. No obstante, la modernidad no es un tópico aquí desarrollado e inmediatamente el foco de la escena se posiciona en la animación de un cielo estrellado, desde el cual aparece el rostro de la cantante mexicana Dora Luz, causando nuevamente, como es de suponerse, un abrupto entusiasmo de Donald. La canción que aquí interpreta esta cantante es el bolero “Solamente una vez”, de Agustín Lara, adaptada al inglés también por Ray Gilbert como “You belong to my heart”. Junto a la voz de Dora Luz, se escucha la orquesta del estudio, dirigida por Wolcott, donde destacan los violines y el uso de la clave. Finalizada la canción, varios labios animados se acercan a Donald y lo besan en diversas partes del rostro, provocando la sobrerreacción del plumífero. Esta vez, eso sí, se transporta a Donald a un mundo de carácter más onírico y, a medida que avanza la acción, más sicodélico. En este nuevo escenario volará moviendo sus alas como un colibrí, buscando entre diversas flores alguna de la cual poder alimentarse. La música aquí es nuevamente el bolero de Lara, pero ya en ritmo de vals y en un pulso más rápido. De la flor elegida por Donald, aparecerá en la zona de sus pistilos el rostro de Dora Luz cantando nuevamente la melodía de Lara, pero con un acompañamiento orquestal donde se destaca una celesta y los violines que desarrollan un material temático no solo en su ámbito más agudo, sino también en otra tonalidad, generando una musicalización tensa, llena de disonancias, emparentada a la idea de sicodelia si se toma en cuenta el contexto estrictamente tonal del filme.



Imagen 3.32: Donald embelesado esta vez con la cantante mexicana Dora Luz

Es en este momento en el que se hace patente otro elemento que marca una diferencia radical con *Saludos Amigos*. Me refiero aquí al “caos”, usado como un recurso expresivo -con su correspondiente correlato sonoro- que toma un gran impulso en esta sección final del filme.



Imagen 3.33: El nuevo personaje de *The Three Caballeros*, Pancho Pistolas, y su “marca sonora”: un estridente grito que constituye una exageración de los gritos característicos de la música tradicional mexicana.

Para potenciar el ambiente de fantasía y el creciente caos, cada acercamiento de Donald a Dora Luz será intervenido por sorpresivas apariciones de Pancho Pistolas y José Carioca, potenciadas por una estridencia visual -basada en colores fuertes y mucho contraste- y una estridencia sonora que irrumpe con sonidos de balazos, la entonación repetida de la frase “We’re three caballeros” en velocidad aumentada -provocando una sonoridad vocal estridente y aguda- y la intervención de unas entrecortadas frases en trompetas y maderas, sumando luego más balazos e intensos gritos de Pancho Pistolas. Esta lógica narrativa continúa, así como también las variaciones orquestales que se realizan con “You belong to my heart” hasta que Donald le da un beso a Dora Luz, momento en el que, embelesado, suena nuevamente un pasaje disonante en las cuerdas y celesta, y luego se ve rodeado de flores con rostros de atractivas mujeres, lo que es oníricamente

sonorizado con una voz masculina que susurra cuatro veces “pretty girls”.



Imagen 3.34: El paraíso onírico de Donald en *The Three Caballeros*, lleno de “Pretty girls” o “Latin babies”

El estado de ensoñación de Donald adquiere un pulso regular y constante, así como una baja en la estridencia cuando empieza a sonar “La Sandunga”, canción con una melodía de supuesto origen andaluz, que se asume es arreglada por Andrés Gutiérrez, versión a la cual Máximo Ramón Ortiz le añade texto hacia mediados del siglo XIX. En el filme, “La Sandunga” es danzada por Carmen Molina (1920-1998), quien también llama la atención de Donald. Destaca aquí el contraste generado por esta intervención, de ritmo regular –vals-, cantada por voces femeninas e instrumentada por marimbas [Ver resumen de secuencia en [Clip n°III.30](#)].

Cabe indicar que, con posterioridad a esta secuencia, se inicia la sección de cierre del filme, la cual comienza con un baile de Carmen Molina y la animación de unos cactus danzantes, quienes, con Donald incluido, bailan una versión instrumental de la polka “Jesusita en Chihuahua”, una de las canciones emblemáticas de la Revolución Mexicana escrita por Quirino Mendoza y Cortés hacia 1916. Luego, la intensidad se retoma, representándose una corrida de toros y golpes de piñata, elementos desde los que se produce un cierre abrupto y caótico del filme, negándose un cierre argumental más definido como ocurre en el lenguaje de Disney.

Balance

Desde que se inicia la década del cuarenta, las circunstancias históricas de la Segunda Guerra Mundial solidificaron y optimizaron las alianzas ya existentes entre Hollywood y el gobierno estadounidense, profundizando la instrumentalización de filmes que debían cumplir no solo con el objetivo de entretener, sino con un conjunto de intereses políticos, comerciales e ideológicos. Un paso fundamental para el logro de este fin fue la

creación de la OCIAA mediante la orden ejecutiva de Roosevelt, emitida poco antes del ingreso de Estados Unidos a la Guerra. Esta orden no solo significó estar “preparados” para la producción de propaganda en tiempos de conflicto armado, sino también consolidar el nombre de Nelson Rockefeller, quien ya contaba con experiencia en asuntos de diplomacia cultural y propaganda dentro de la industria fílmica a partir de su participación en la producción de *Flying Down to Rio* (1933).

Ahora, si bien las producciones fílmicas de los años cuarenta mantienen muchas de las lógicas representacionales de la música desarrolladas y aplicadas durante la década anterior, fue la intensificación y complejización de estos recursos lo que, a mi parecer, caracterizó de manera transversal este período. En este sentido, y ya situados en lo que a música se refiere, puede pensarse en el recurso de alternar y/o fusionar tradiciones musicales estadounidenses y latinoamericanas como un correlato musical de la buena vecindad, el cual adquirió en este período una mayor espectacularidad e impacto, contemplando la participación de grandes planteles técnicos y artísticos.

Desprendido de lo anterior, durante este período se constata también una ampliación del repertorio musical latinoamericano. Así, en adición al tango o la rumba, se incorporaron géneros musicales con otros ritmos y sonoridades provenientes de regiones geográficas antes no contempladas. Este es el caso de la conga, milonga, samba, *marchinbas*, son jorocho, corrido, bolero, entre otros.

Como consecuencia de la mencionada apertura en los repertorios, se produjo, naturalmente, una extensión en la gama de instrumentos musicales latinoamericanos utilizados. En complemento, se mantuvo también la lógica de visibilizar –oralmente, mediante explicaciones dentro de los diálogos y letras de canciones, y visualmente, a través de encuadres en primer plano, recurso utilizado incluso en filmes de animación- instrumentos de percusión y de sonoridad, por así decirlo, “rústica”. Junto con esto, se sumaron nuevas conformaciones instrumentales tales como el mariachi, conjunto jorocho, trío de boleros, conjuntos de marimbas –ya presentados en *Tropic Holiday* en 1938-; orquestas tropicales; o conjuntos de *choros*.

Dentro de estos procesos podría pensarse también en la conformación de *stars* latinoamericanas. Los ejemplos más evidentes aquí son los de Carmen Miranda, quien llega a participar en catorce largometrajes en Hollywood, Xavier Cugat –“Cuggie”-, o bien, Desi Arnaz, famoso también en el ámbito televisivo por su participación en *I Love Lucy*¹²¹. Acá

121 Al respecto de la figura de Arnaz en la cultura popular estadounidense, se sugie-

hay que considerar también la participación de numerosos compositores y músicos latinos que, junto con ser invitados a figurar en pantalla -y en muchos casos también en los créditos del filme-, se les ofreció realizar producciones fonográficas, giras, actuaciones radiales, o bien, integrarse a la vida social de los artistas estadounidenses, hechos que potenciaron su carrera internacional.

Cabe mencionar también que la representación de la música latinoamericana fue desarrollada en espacios rurales, o bien, en exclusivos espacios de esparcimiento, los cuales constituyeron espacios seguros para el esparcimiento de miles de potenciales turistas que se encontraban tras la pantalla. Ahora bien, la representación de estos espacios no estuvo exenta de sensualidad, lo cual se conecta con otro tópico muy recurrente en las representaciones abordadas: la sexualización. Para esto último resultó de suma utilidad la música de ritmos tropicales con una gran presencia de instrumentos de percusión y montadas con danzas que comprometieron siempre mucha cercanía corporal.

Para finalizar, podría destacarse que, si bien hasta ahora me he referido a la intensificación de recursos y procedimientos ya probados en la década del treinta, una herramienta que resulta novedosa en este período es la incorporación del formato de animación para la producción de filmes propagandísticos. Este género, asociado a una audiencia con mayor amplitud étnica, constituyó un vehículo de propaganda multigeneracional y más amable que la ficción del musical, el cual proveyó a la OCIAA, además, de una serie de nuevas posibilidades técnicas y expresivas que dotaron de nuevos matices y solaparon de mejor forma el subtexto que estas producciones contenían.

re la revisión de (Beltrán, 2009, p. 40-61).

Conclusiones

En esta investigación me propuse identificar el uso de la música en las representaciones de lo latino producidas por Hollywood durante el período de la Política del buen vecino, intentando, entre otras cosas, aportar a la integración de lo musical y lo sonoro en las lecturas y debates de dicho fenómeno. Para este fin, procedí a definir un corpus de filmes, desde los cuales busqué vislumbrar vínculos y antecedentes musicales, determinar qué recursos y procedimientos musicales se utilizaron al representar lo latinoamericano y, finalmente, proponer una periodización que permitiese definir procesos de consolidación de dichos recursos y procedimientos.

En este tránsito, creo haber reforzado la hipótesis de que la música fue uno de los recursos más persuasivos y estratégicos utilizados por la industria filmica de Hollywood, en coordinación con el gobierno estadounidense, para desarrollar representaciones de lo latinoamericano que popularizaron lo latino en los medios de comunicación y entretenimiento y, a su vez, para revertir también la producción de estereotipos que realizaban aspectos negativos de dicha cultura. Todo esto con la finalidad de consolidar el proyecto de hegemonía implícito en una política de buena vecindad.

No obstante, son muchas las autocríticas, interrogantes y proyecciones que emergen al mirar en perspectiva el recorrido realizado. Al respecto, reconozco cinco puntos sobre los cuales puedo ofrecer ciertas reflexiones.

En primer lugar, resulta pertinente evaluar la opción metodológica de haber trabajado con un corpus fílmico amplio. En términos de beneficios, dicha opción me permitió visualizar un marco general del fenómeno, así como determinar que lo planteado en mi hipótesis se refleja no solo en mi corpus, sino también en un universo aún más amplio de filmes que por diversas razones no fueron incluidos en esta selección y con las cuales hubiera sido interesante establecer relaciones problemáticas en el cuerpo del texto. Al respecto, cabe añadir que una porción importante de estos filmes se presenta en el tercer y último anexo, donde además se describe la razón por la cual estas producciones pueden resultar pertinentes para una investigación de esta naturaleza.

Ahora, si bien este marco amplio me permitió desarrollar una mirada

general al fenómeno estudiado, un futuro próximo me sugiere delinear un análisis más profundo de ciertas producciones en virtud de problematizaciones teóricas más específicas relacionadas con, por ejemplo, industria cultural, industria musical, historia política, o bien, ahondar más en cuestiones puntuales de construcción de alteridad -racialización, quiénes son los “otros” y las “otras” latinos/as, etc.- o bien, de las interminables perspectivas de género que aquí pueden identificarse –construcción de masculinidades latinas, evolución del estereotipo de *latin woman*, entre otras-.

Un segundo asunto sobre el cual me surge cierta inquietud tiene que ver con el período trabajado (1933-1945). Particularmente me planteo la posibilidad de extender dicho marco y mirar con detenimiento qué ocurre antes y después del mismo. Así, el primer capítulo de este escrito, el cual aborda un período preliminar al objeto de estudio (1927-1932), me abrió la posibilidad de retroceder el inicio del objeto mismo para abarcar, con mayor justicia, el proceso de incorporación de sonido al soporte fílmico. Asimismo, dicho trabajo me permitió evidenciar que la literatura existente con respecto a esta dimensión sonora se articula generalmente desde el problema del idioma y su relación con los mercados, más no con el sonido mismo y sus posibles significantes, campo que personalmente resulta muy atractivo como un nuevo objeto de estudio dialogante con un campo emergente dedicado al estudio de las vocalidades en el contexto musical¹²².

Ahora bien, con respecto a la posibilidad de extender el período de estudio, esta surge casi como una necesidad que permitiría comprender y comprobar que el interés en lo latino -incluyendo, por supuesto, la música- nunca volvería a repetirse con tal intensidad en la historia del cine y cultura popular estadounidense como ocurrió en los años 30 y 40. Al respecto, hay que considerar que el fin de la Guerra y la posición de privilegio que logra Estados Unidos disminuyeron inmediatamente la necesidad de continuar produciendo propaganda de buena vecindad con América Latina. En efecto, hacia 1945 se produce el cierre de la OCIAA y tan solo unos meses después circula con gran éxito por Estados Unidos la canción “South America, Take it Away” (“Sudamérica, llévate de vuelta”), la cual cantaba, a través de las voces de Bing Crosby y las Andrew Sisters que, si bien “en la tierra del carrito de *hot-dogs*, la bomba atómica y el *Good Humor Man*” se piensa que los “vecinos sudamericanos” son “grandiosos” y “amados” cuando tocan música, se declara ya estar “cansados de menearse” al ritmo de “aquel plan panamericano”. Por esta razón, se pide a Sudamérica “un

122 Entre una diversa y rápidamente creciente literatura, puede tomarse como referencia para el caso latinoamericano el *dossier* del segundo número (volumen 3) de la revista latinoamericana de estudios en música popular *Contrapulso*.

favor”: “llevarse de vuelta tu samba”, “tu rumba”, “tu conga”, aludiendo a que, si bien “gustan las relaciones de vecindad”, resulta difícil resistir más el esfuerzo físico que conlleva bailar dichos ritmos¹²³.

Desprendido de lo anterior, probablemente el no tener que atender a los códigos diplomáticos, pedagógicos y documentales de la buena vecindad devino en un mayor relaxo en cuanto a desarrollar fantasía y exotismo en torno a la música que sonorizó las representaciones de lo latinoamericano de este nuevo período. Así, en lugar de retratar fiestas, espacios, costumbres y las músicas, músicos e instrumentos que lo acompañaban, o bien, en reemplazo de declarar la buena vecindad en clave musical, el período de posguerra abrió posibilidades como las desarrolladas por la Metro Goldwyn Mayer, en los cuales lo latino sería cada vez más un ingrediente dentro de un *cocktail* exótico tal como se ofrece en *Holiday in Mexico* (Sidney 1946) o en el caso de *On a Island with You* (Thorpe 1948), donde lo latino se entrelaza aquí con una ambientación polinésica.

Asimismo, cabe problematizar también en este punto aquí también lo latino en un marco imaginario de primitivismo y arcaísmo relacionado con civilizaciones precolombinas, pero en el marco del género cine de aventuras como sucede en *Secret of the Incas* (Hooper, 1954), el cual cuenta con la participación de la virtuosa cantante peruana Yma Sumac interpretando supuestos cantos ancestrales incas.

Interesante resulta mencionar aquí que todas estas construcciones del cine de posguerra tributaron al género discográfico “Exotica”, estilo de música ambiental orquestada que ofrecía la posibilidad de “viajar”, desde la comodidad del *living room*, a mundos lejanos y exóticos a través de la tecnología de un cada vez más sofisticado y aparatoso reproductor de audio casero¹²⁴.

Sumado a las posibilidades de estudio de este período de posguerra, cabría también pensar en un siguiente *boom* de música latina producido en Estados Unidos, esto a través del mambo y el chachachá. Esta vez, sin embargo, el correlato cinematográfico resultó bastante más discreto, con producciones de menor presupuesto y orientadas más bien a promocionar la industria discográfica. Ejemplo de lo recién planteado es *Cha Cha Cha Boom* (Sears 1956).

Cerrando las amplias posibilidades y perspectivas desprendidas de

123 La canción en cuestión fue escrita por el compositor estadounidense Harold Rome para el musical de Broadway *Call me Mister* (1946), convirtiéndose inmediatamente en un *hit* (<http://billboardtop100of.com/1946-2/>).

124 Sobre el género Exotica se sugiere consultar Adinolfi (2008) y Hayward (1999).

este segundo punto, nos preguntamos ¿qué sucede con las representaciones hollywoodenses de lo latino una vez acaecida la Revolución Cubana? ¿de qué modos y con qué intensidad se consideran en dicha industria las manifestaciones posteriores de las comunidades latinas de Nueva York, tales como la salsa o el bugalú de los sesenta, la “reinención” de lo latino de Emilio Estefan a comienzos de los ochenta o el último *boom* latino producido a inicios del 2000 con artistas como Ricky Martin, Shakira o el español Enrique Iglesias?

Un tercer punto por exponer dentro de estas conclusiones se desprende del hecho de haber trabajado principalmente en términos de producción más que de recepción, lo cual metodológicamente resultó muy benéfico y ordenador. No obstante, en cada momento de esta investigación resultó inevitable preguntarse por la recepción de estas representaciones en las audiencias latinoamericanas, de los discursos identitarios que estas recepciones levantaron, y de cómo dicho fenómeno afectó a la producción musical. Es así como creemos que este trabajo puede constituir una base para adentrarse en el delicado estudio de las recepciones y su ramificación en posteriores negociaciones y autoexotismos, lo cual puede resultar pertinente incluso para interpelar por qué entendemos por “latino” hoy en día, pensando, por ejemplo, en la retórica del reciente gobierno de Donald Trump.

Un cuarto punto que quisiera incluir en estas reflexiones tiene que ver con la propuesta de análisis musical utilizado, el cual, como se ha planteado desde un inicio, tiene como objeto ser entendido desde una lectura no experta. Creo haber demostrado que la música en las representaciones estudiadas priorizó lo tímbrico y lo rítmico. Al respecto, cito aquí fragmentos del cuadernillo incluido en la producción fonográfica con la música de *The Three Caballeros*. En dicho documento, que incluye diversa información sobre Walt Disney y la producción en cuestión, se incluye un breve capítulo titulado “Charles Wolcott and La Musica Hispana-Americana [*sic*]”, el cual se inicia declarando la incorporación de siete músicos brasileños a la orquesta de Wolcott, a saber y recordar, el director musical de estas producciones. Se indica aquí que este músico “siente que ninguna orquesta, por mucho ingenio que se aplique, puede aproximarse al peculiar timbre de un conjunto sudamericano, cualidad que lo hace único y le da su carácter”. Acto seguido, el texto indica que “cada uno de estos siete hombres [los músicos latinos participantes en la producción fonográfica en cuestión] toca un instrumento de membrana distinto, provocando como efecto general aquella emocionante y familiar particularidad rítmica que distingue a la música latinoamericana”.

A pesar de lo anterior, me pregunto cómo se hubiera robustecido el resultado al considerar otros parámetros -Intensidad y Altura-, un análisis de discurso en las líricas de las canciones, o bien, la ampliación del análisis musical a lo “sonoro”. Seguramente, estos son elementos para considerar en una próxima etapa.

Finalmente, un quinto punto a levantar en estas conclusiones tiene que ver con mi apuesta de integrar lo musical como una parte más del relato académico interdisciplinar. Intentar escuchar con los oídos de una época debe formar parte de nuestra reflexión histórica, política, cultural. Resulta muy frecuente en el medio académico escuchar frases como “no tengo oído musical” o “no sé de música”. Sin embargo, la escucha puede –y debe, por lo menos de manera experimental- liberarse de una clausura estética. Parámetros musicales tradicionales como el timbre, altura, duración e intensidad son puntos de referencia básicos para cualquier análisis musical más técnico que, no obstante, sostengo que son suficientes para que cualquier supuestamente “no entendido” elabore un discurso competente sobre el hecho musical, evitando así ignorar aquel potencial persuasivo del sonido y la música que durante siglos ha sido plasmado en crónicas, leyendas, mitos, artes visuales o arquitecturas, y que en nuestro contexto cultural ha sido capaz de liberar cuerpos, convencer a adversarios políticos, alentar el pensamiento crítico o generar expresividad colectiva.

Fuentes

Bibliografía

- Abel, Richard, y Rick Altman, eds. 2001. *The Sounds of Early Cinema*. Bloomington: Indiana University Press.
- Adinolfi, Francesco. 2008. *Mondo Exotica: Sounds, Visions, Obsessions of the Cocktail Generation*. Carolina del Norte: Duke University Press.
- “Allie Wrubel”. s. f. En *Songwriters Hall of Fame*. https://www.songhall.org/profile/Allie_Wrubel.
- Almeida, Lia, y Lílían Muneiro. 2012. “Alô Amigos! Zé Carioca como representante nacional”. En . Recife.
- Alonso, Celsa, Julio Arce, Teresa Fraile, Ángel Medina, Laura Miranda, Julio Ogas, Ana Pozo, Javier Suárez-Pajares, y Eduardo Viñuela. 2010. *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*. Madrid: ICCMU.
- Altman, Rick. 1996. “The Musical”. En *The Oxford History of World Cinema*, 294–303. New York: Oxford University Press.
- . 2004. *Silent Film Sound*. New York: Columbia University Press.
- Aparicio, Frances R., y Susana Chávez-Silverman, eds. 1997. *Tropicalizations. Transcultural representations of Latinidad*. Hanover & London: Dartmouth.
- Arce, Julio. 2012. “Singin’ in Spain. Música y músicos en el Hollywood multilingüe (1929-1934)”. En *La música en el lenguaje audiovisual. Aproximaciones multidisciplinares a una comunicación mediática*. Arcibel Editores.
- Bakhtiarova, Galina. 2014. “A Spaniard in America/ An Americano in Spain: Xavier Cugat and his incredible Story”. *Oceanide*, n° 6.
- “Bando da Lua”. s. f. En *Dicionário Cravo Albin da Música Popular Brasileira*. Accedido 6 de septiembre de 2019. <http://dicionariompb.com.br/bando-da-lua>.
- Barulich, Frances, y Jan Fairley. 2001. “Habenera”. En *Grove Music Online*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.12116>.
- Basinger, Jeanine. 2007. *The Star Machine*. New York: Alfred A. Knopf.
- Bellman, Jonathan, ed. 1998. *The Exotic in Western Music*. Boston: Nor-

- theastern University Press.
- Beltrán, Mary C. 2009. *Latina/o Stars in U.S. Eyes. The Making and Meanings of Film and TV Stardom*. Urbana & Chicago: University of Illinois Press.
- Bender, Pennee. 2002. "Film as an Instrument of the Good Neighbor Policy, 1930s-1950s". Tesis doctoral, New York: New York University.
- Bender, Steven W. 2003. *Greasers and Gringos. Latinos, law, and the american imagination*. New York & London: New York University Press.
- Bennett, Marek. 2013. "Kingdom Coming". *The Hardtracks- Folk Music of the Antebellum & Civil War Eras* (blog). 23 de febrero de 2013. <https://civilwarfolkmusic.com/2013/02/23/1862-kingdom-coming-work/>.
- Berndt Morris, Elizabeth, y Charles Morris. 2011. "Walt Disney and Diplomacy: The Musical Impact of Aquarela do Brasil". En . Bloomington.
- Bhabha, Homi. 2002. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- Bodart, Oliver Nicolas Ronald François. 2019. "A concepção norte-americana do Brazil perante a Política Externada da Boa Vizinhança: O caso Zé Carioca (1942-1945)". En *História & Parcerias*. Rio de Janeiro.
- Bordman, Gerald. 2001. "Youmans, Vincent". En . Oxford University Press. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000030716>.
- Born, Georgina, y David Hesmondhalgh, eds. 2000. *Western Music and Its Others*. Berkeley: University of California Press.
- Burton-Carvajal, Julianne. 1994. "'Surprise Package': Looking Southward with Disney". En *Disney Discourse: Producing the Magic Kingdom*, editado por Eric Smoodin, 131-47. New York & London: Routledge.
- Care, Ross. 2011. "Scharf, Walter". En *Grove Music Online*. Oxford University Press. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002103577>.
- Carpentier, Alejo. 2012. *La música en Cuba*. La Habana: Ediciones Museo de la Música.
- Carr, Bruce, Dionisio Preciado, y Robert Stevenson. 2001. "Tradier, Sebastián de". En *Grove Music Online*. Oxford University Press. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.13894>.
- Cartwright, Lisa, y Brian Goldfarb. 1994. "Cultural Contagion: On Disney's Health Education Films for Latin America". En *Disney Discourse: Producing the Magic Kingdom*, editado por Eric Smoodin, 169-80. New York & London: Routledge.
- Chion, Michel. 1985. *Le Son au Cinéma*. Paris: Cahiers.
- Conde, Maite, y Lisa Shaw. 2005. "Brazil through Hollywood's Gaze: From

- the Silent Screen to the Good Neighbor Policy Era”. En *Latin America Cinema. Essays on Modernity, Gender and National Identity*, 180–208. Jefferson: McFarland & Company.
- Conyers, Claude. 2012. “Foxtrot”. En *Grove Music Online*. Oxford University Press. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002219055>.
- Cooke, Mervyn. 2012. *A History of Film Music*. New York: Cambridge University Press.
- Copland, Aaron. 1996. *Cómo escuchar la música*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Coppola, Francis Ford, dir. 1974. *The Godfather II*. Color. Crimen, Drama. Paramount.
- Crepaldi, Danielle. 2014. “Fragmentos da cidade cartão-postal: o Rio de Janeiro no cinema documentário e ficcional dos anos 1900-1930”. *Revista brasileira de estudos de cinema e audiovisual* 3 (1).
- Darrigrandi, Claudia, y Felipe Victoriano. 2009. “Representación”. En *Diccionario de los Estudios Culturales Latinoamericanos*, 1ª, 249–54. México D.F.: Siglo XXI - Instituto Mora.
- Daubney, Kate, y Janet B. Bradford. 2001. “Steiner, Max (imilian Raoul Walter)”. En . Oxford University Press. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000026647>.
- De Grazia, Victoria. 2005. *Irresistible Empire. America's Advance through 20th-Century Europe*. Cambridge: Harvard University Press.
- Dennison, Stephanie, y Lisa Shaw. 2004. *Popular cinema in Brazil, 1930-2001*. Manchester & Nueva York: Manchester University Press.
- Díaz Ayala, Cristóbal. 1988. *Si te quieres por el pico divertir: historia del pregón musical latinoamericano*. San Juan: Cubanacán.
- Dorfman, Ariel, y Armand Mattelart. 1973. *Para leer al Pato Donald*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Febrés, Xavier. 1992. “Primera aproximación a la habanera en Cataluña”. En *Boletín Americanista*, 42–43:349–65. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Freire-Medeiros, Blanca. 2002. “Hollywood Musicals and the Invention of Rio de Janeiro, 1933-1953”. *Cinema Journal* 41 (4): 52–67.
- Fubini, Enrico. 2005. *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza.
- Galm, Eric A. 2008. “Baianas, Malandros, and Samba. Listening to Brazil through Donald Duck’s Ears”. En *Global Soundtracks. Worlds of Film Music*, editado por Mark Slobin, 258–80. Middletown: Wesleyan Uni-

- versity Press.
- García Riera, Emilio. 1987. *México visto por el cine extranjero*. 6 vols. México D.F.: Ediciones Era; Universidad de Guadalajara.
- Garramuño, Florencia. 2007. *Modernidades primitivas. Tango, samba y nación*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Gering, Marion, dir. 1935. *Rumba*. Blanco y negro. Drama. Paramount.
- Gil Mariño, Cecilia Nuria. 2017. “De la selva al sugar love. Imágenes de Hollywood sobre Brasil: usos locales y relaciones entre cine, diplomacia cultural y turismo en los años treinta”. *Significação* 44 (47): 200–218.
- Goldman, Karen S. 2013. “Saludos Amigos and The Three Caballeros: The Representation of Latin America in Disney’s Good Neighbor Films”. En *Diversity in Disney Films: Critical Essays on Race, Ethnicity, Gender, Sexuality and Disability*, editado por Johnson Cheu, 23–37. North Carolina: McFarland & Company.
- Goldmark, Daniel. 2005. *Tunes for Toons. Music and the Hollywood Cartoon*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press.
- Góngora, Francisco. 2015. “Sebastián Iradier, según Pío Baroja”. *El Correo*, 25 de agosto de 2015. <http://www.elcorreo.com/alava/araba/201508/25/sebastian-iradier-segun-baroja-20150825072502.html>.
- González, Juan Pablo, y Fernando Purcell. 2014. “Amenizar, sincronizar, significar: Música y cine silente en Chile, 1910-1930”. *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana* 35 (1): 88–114.
- González, Juan Pablo, y Claudio Rolle. 2005. *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1890-1950*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile y Casa de las Américas.
- Groppa, Carlos G. 2004. *The Tango in the United States*. Jefferson: McFarland & Company.
- Gunckel, Colin. 2015. *Mexico on Main Street. Transnational Film Culture in Los Angeles before World War II*. New Brunswick, New Jersey, and London: Rutgers University Press.
- Gurza, Agustín. 2019. “Las Hermanas Padilla”. Blog. *La Colección Strachwitz Frontera de grabaciones mexicanas y méxico-americanas* (blog). 7 de junio de 2019. <http://frontera.library.ucla.edu/es/blog/2016/07/biograf%C3%ADa-de-artista-las-hermanas-padilla>.
- Hayward, Philip. 1999. *Widening the Horizon. Exoticism in Post-War Popular Music*. Sydney: John Libbey & Company.
- Hemming, Roy. 1999. *The Melody Lingers On*. New York: Newmarket Press.
- Henderson, Brian. 1981. “A Musical Comedy of Empire”. *Film Quarterly* 35 (2): 2–16.
- Hess, Carol. 2013. *Representing the Good Neighbor: Music, Difference, and the Panamerican Dream*. New York: Oxford.

- . 2017. “Walt Disney’s Saludos Amigos: Hollywood and the Propaganda of Authenticity”. En *The Tide Was Always High: The Music of Latin America in Los Angeles.*, editado por Josh Kun, 105–23. Oakland: University of California Press.
- Kalinak, Kathryn. 2010. *Film Music. A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press.
- Kaufman, J. B. 2009. *South of the Border with Disney. Walt Disney and the Good Neighbor Program, 1941-1948*. New York: The Walt Disney Family Foundation.
- Kemp, Philip. 2011. *Cine. Toda la historia*. Santiago de Chile: Contrapunto.
- Knapp, Raymond. 2005. *American Musical and the Formation of National Identity*. Princeton & London: Princeton University Press.
- Lam, Rafael. 2013. “The real story behind ‘El Manisero’”. *Granma*, 6 de septiembre de 2013. <http://www.granma.cu/idiomas/ingles/cultura-i/6sept-manisero.html>.
- Lamb, Andrew. 2001. “Rainger [Reichenthal], Ralph”. En . Oxford University Press. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000050132>.
- Lee, Hyunseon, y Naomi Segal, eds. 2015. *Opera, Exoticism and Visual Culture*. Bern: Peter Lang.
- Llano, Samuel. 2013. *Whose Spain? Negotiating “Spanish Music” in Paris, 1909-1929*. Oxford: Oxford University Press.
- Loeza, Guadalupe, y Pável Granados. 2012. *Mi novia, la tristeza*. México D.F.: Océano.
- Locke, Ralph P. 2009. *Musical Exoticism: Images and Reflections*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Maccari Ferreira, Alexandre. 2007. “A produção Disney em época de Segunda Guerra Mundial: cinema, história e propaganda”. En . São Leopoldo.
- Mason, Peter. 1998. *Representations of the Exotic*. Londres: John Hopkins University Press.
- Massagli, Sérgio Roberto. 2018. “A falsa representação da identidade brasileira na construção do personagem Zé Carioca da Disney”. *Literartes*, nº 8: 238–58.
- Matallana, Andrea. 2016. *El Tango entre dos Américas. Representaciones en Estados Unidos durante las primeras décadas del siglo XX*. Buenos Aires: Eudeba.
- McCary, Leo, dir. 1932. *The Kid from Spain*. Blanco y negro. Comedia, Musical, Romance. Samuel Goldwyn Company.
- Mendible, Myra. 2007. *From Bananas to Buttocks. The Latina Body in Popular Film and Culture*. Austin: University of Texas Press.

- Mendivil, Julio. 2013. "El origen de la música". *Suburbano*, 13 de febrero de 2013. <http://suburbano.net/el-origen-de-la-musica/>.
- Merril, Dennis. 2009. *Negotiating Paradise. U.S. Tourism and Empire in Twentieth-Century Latin America*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Moore, Robin D. 1995. "The Commercial Rhumba: Afro-Cuban Arts as International Popular Culture". *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana* 16 (2): 165–98.
- Nelson, Andrew Kelly. 2017. "José, Joe, Zé Carioca: Walt Disney's Good Neighbor Colonial 'Monument' in Brazil". Tesis de magister, Provo: Brigham Young University.
- Nye, Joseph S. 1990. *Bound to Lead. The Changing Nature of American Power*. New York: Basic Books.
- Ochoa, Pedro. 2003. *Tango y cine mundial*. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero.
- Olea, Héctor, y Melina Kervandjian, eds. 2012. *Resisting Categories: Latin American and/or Latino?* Vol. 01. Critical Documents of 20th-Century Latin American and Latino art. Houston: The Museum of Fine Arts.
- Palmer, Christopher, y Fred Steiner. 2001. "Newman, Alfred". En *Grove Music Online*. Oxford University Press. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000019819>.
- Palomino, Pablo. 2020. *The Invention of Latin American Music. A Transnational History*. New York: Oxford University Press.
- Pearson, Roberta. 1996. "Transitional Cinema". En *The Oxford History of World Cinema*, 23–42. New York: Oxford University Press.
- Peña Ovalle, Priscilla. 2011. *Dance and the Hollywood Latina. Race, Sex, and Stardom*. New Brunswick, New Jersey, and London: Rutgers University Press.
- Pereira, Jéssica Reinaldo, y Renata Silveira Dutra. 2015. "Saludações aos 'Bons Vizinhos': Alô Amigos, The three Caballeros e a relação entre Estados Unidos e América Latina". En . Uberlândia.
- Pérez Firmat, Gustavo. 2014. "Rhumba (Rumba)". En *Latin Music: Musicians, Genres, and Themes*, editado por Ilan Stavans, 661–67. California: Greenwood Press.
- Pérez Melgosa, Adrián. 2012. "Opening the Cabaret America Allegory: Hemispheric Politics, Performance, and Utopia in Flying Down to Rio". *American Quarterly* 64 (2): 249–75.
- Pettit, Arthur G. 1980. *Images of the Mexican American in Fiction and Film*. Texas: Texas A&M University Press.
- Piedra, José. 1994. "Pato Donald's Gender Ducking". En *Disney Discourse*:

- Producing the Magic Kingdom*, editado por Eric Smoodin, 148–68. New York & London: Routledge.
- Plesch, Melanie. 2013. “Topics of Spanishness in Tango Scenes. A Post-colonial Reading of Mainstream Film”. En , 1–8. *Journal of the Center for Iberian and Latin American Music*, University of California, Riverside.
- Plitong, Ashley. 2013. “Americanization as Global Politics: The United States Government’s use of Disney as a Cultural Ambassador in Latin America During World War Two”. Tesis de magister, Ottawa: University of Ottawa.
- Poveda, Juan Carlos. 2019a. “The Representation of Latin America in Hollywood Film Music in the Early Sound Era (1927-1932)”. En *Identity Mediations in Latin American Cinema and Beyond. Culture, Music and Transnational Discourses*, editado por Miranda, Laura y Cecilia Nuria Gil Mañón, 28–47. Cambridge: Cambridge Scholars Publishing.
- . 2019b. “HELLO FRIENDS, CANTEMOS: La música en las representaciones de lo latinoamericano en largometrajes de ficción hollywoodenses durante el período de la Política del buen vecino (1933-1945)”. Tesis doctoral, Santiago de Chile: Universidad de Chile.
- . 2020. “Antecedentes y reflexiones sobre la música y las representaciones de lo latinoamericano en los primeros filmes con sonido incorporado (1927-1932)”. *Resonancias* 24 (46): 55–77. <https://doi.org/10.7764/res.2020.46.4>.
- . 2021. “Música y propaganda en dos filmes animados producidos por Disney durante la Segunda Guerra Mundial”. *Revista Musical Chilena* 75 (236): 119–42. <http://dx.doi.org/10.4067/s0716-27902021000200119>.
- . 2022. “Hollywood’s musical representation of Latin America during the Good Neighbor Policy (1933-1945): A reflection on ‘Chica Chica Boom Chic’”. En *Les Sons de l’exotisme au cinéma. Bruits, voix, musiques*, editado por Amandine D’Azevedo, Anne Kerlan, y Marion Polirsztok, 63–79. Paris: Mimésis.
- . 2023. “The Cuban Love Song (1931), filme precursor de la diplomacia cultural estadounidense desplegada posteriormente a través de Hollywood durante la era de la ‘buena vecindad’ con América Latina (1933-1945) [en prensa]”. En . Madrid: Iberoamericana / Vervuert.
- Purcell, Fernando. 2010. “Cine, propaganda y el mundo de Disney en Chile durante la Segunda Guerra Mundial”. *Historia* II (43): 487–522.
- . 2012. *¡De película! Hollywood y su impacto en Chile. 1910-1950*. Santiago: Taurus.
- Ramírez Berg, Charles. 2002. *Latino Images in Film. Stereotypes, Subversion & Resistance*. Austin: University of Texas.

- Reynoso, Carlos. 2006. *Antropología de la Música. De los Géneros tribales a la globalización. Volumen I: Teorías de la simplicidad*. Buenos Aires: sb.
- Richard Jr., Alfred Charles. 1992. *The Hispanic Image on the Silver Screen. An Interpretative Filmography from Silents into Sound, 1898-1935*. New York: Greenwood Press.
- . 1993. *Censorship and Hollywood's Hispanic Image. An Interpretative Filmography, 1936-1955*. New York: Greenwood Press.
- Rivas, Darlene. 2002. *Missionary Capitalist. Nelson Rockefeller in Venezuela*. Chapel Hill & London: The University of North Carolina Press.
- Rodríguez, Clara E., ed. 1997. *Latin Looks. Images of Latinas and Latinos in the U.S. Media*. Boulder: Westview Press.
- Rojas Mix, Miguel. 2015. *América Imaginaria*. Santiago de Chile: Pehuén.
- Rojo, Grinor. 2001. “Nota sobre los nombres de América”. *Atenea*, n° 483: 63–75.
- Roosevelt, Franklin Delano. 1941. “Executive Order 8840 Establishing the Office of Coordinator of Inter-American Affairs”. Editado por Gerhard Peters y John T. Woolley. The American Presidency Project. University of California, Santa Barbara. <https://www.presidency.ucsb.edu/node/209811>.
- Rosa, Marli. 2010. “Pato Donald no Batuque dos ‘Bons Amigos’: Manifestações culturais na Política da ‘Boa Vizinhança’”. En . Goiás.
- Rowland, Donald W. 1947. *History of the Office of the Coordinator of Inter-American Affairs*. Washington: U.S. Government Printing Office.
- Sadler, Darlene J. 2008. *Brazil Imagined*. Austin: University of Texas Press.
- Sáenz de Ugarte, José Luis. s. f. “Sebastián Iradier Salaverri”. En *Diccionario Biográfico Español*. Real Academia de la Historia. Accedido 14 de noviembre de 2018. <http://dbe.rah.es/biografias/12967/sebastian-iradier-salaverri>.
- . s. f. “Sebastián Iradier Salaverri”. En *Diccionario Biográfico Español*. Real Academia de la Historia. <http://dbe.rah.es/biografias/12967/sebastian-iradier-salaverri>.
- Said, Edward. 2008. *Orientalismo*. Barcelona: Debols!llo.
- Salvatore, Ricardo. 2006. *Imágenes de un imperio. Estados Unidos y las formas de representación de América Latina*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Schneider, Wayne J., Norbert Carnovale, y Richard Crawford. 2001. “Gershwin, George”. En *Grove Music Online*. Oxford University Press. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000047026>.
- Schultz, Margarita. 1993. *¿Qué significa la música? Del sonido al sentido musical*. Santiago: Dolmen.
- Schwartz, Rosalie. 2004. *Flying Down to Rio: Hollywood, Tourists, and Yankee*

- Clippers*. College Station: Texas A&M University Press.
- Scott, Derek B. 1998. "Orientalism and Musical Style". *Musical Quarterly* 82.2: 309–35.
- Segrave, Kerry. 1997. *American Films Abroad. Hollywood's Domination of the World's Movie Screens*. Jefferson: McFarland & Company.
- Shale, Richard. 1976. "Donald Duck Joins Up: the Walt Disney Studio During War World II". Tesis doctoral, Ann Arbor: University of Michigan.
- Shaw, Lisa. 2017. "Carmen Miranda's Voice in Hollywood". En *Locating the voice in Film: Critical approaches and Global Practices*, editado por Tom Whittaker y Sara Wright, 173–90. Oxford University Press.
- Sherk, Warren M. 2011. "Spencer, Herbert (Winfield)". En *Grove Music Online*. Oxford University Press. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002093501>.
- Shohat, Ella, y Robert Stam. 2002. *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*. Barcelona: Paidós.
- Staiger, Janet. 1995. "El modo de producción en Hollywood durante la transición del mudo al sonoro". En *Historia general del cine: la transición del mudo al sonoro*, VI:109–45. Madrid: Cátedra.
- Stavans, Ilan, ed. 2014. *Latin Music: Musicians, Genres, and Themes*. California: Greenwood Press.
- Stoddard, Sylvia. 2006. "Down Argentine Way". Twentieth Century Fox Home Entertainment.
- Storm Roberts, John. 1999. *The Latin Tinge. The Impact of Latin American Music on the United States*. Oxford & New York: Oxford University Press.
- Sublette, Ned. 2004. *Cuba and It's Music. From the First Drums to the Mambo*. Chicago: Chicago Review Press.
- Swanson, Philip. 2010. "Going Down on Good Neighbours: Imagining América in Hollywood Movies of the 1930s and 1940s (Flying Down to Rio and Down Argentine Way)". *Bulletin of Latin American Research* 29 (1): 71–84.
- Taylor, Timothy. 2007. *Beyond Exoticism: Western Music and the World*. Durham: Duke University Press.
- Telotte, J. P. 2007. "Crossing Borders and Opening Boxes: Disney and Hybrid Animation". *Quarterly Review of Film and Video* 24 (2): 107–16.
- Tota, Antonio Pedro. 2009. *The Seduction of Brazil. The Americanization of Brazil During World War II*. Austin: University of Texas Press.
- Tsou, Judy. 2015. "Composing racial difference in Madamma Butterfly: tonal language and the power of Cio-Cio-San". En *Rethinking Difference*

- in Music Scholarship*, 214–37. Cambridge: Cambridge University Press.
- Van Riper, A. Bowdoin, ed. 2011. *Learning from Mickey, Donald and Walt. Essays on Disney's Edutainment Films*. North Carolina: McFarland & Company.
- Vega, Carlos. 2016. *Estudios para los orígenes del tango argentino*. Buenos Aires: Universidad Católica Argentina-Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”.
- Watts, Steven. 1997. *The Magic Kingdom. Walt Disney and the American Way of Life*. Columbia & London: University of Missouri Press.
- Whittall, Arnold. 2008. “Análisis”. En *Diccionario Enciclopédico de la Música*, 75–82. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Woll, Allen L. 1977. *The Latin Image in American Film*. Los Angeles: University of California.

Filmografía citada

- Atkins, Thomas. 1935. *Hi, Gaucho!* Blanco y negro. Comedia, Drama, Musical. Radio Keith Oprpheum.
- Auer, John H. 1945. *Pan-Americana*. Blanco y negro. Musical. Radio Keith Oprpheum.
- Bacon, Llyod. 1935. *In Caliente*. Blanco y negro. Comedia, Musical, Romance. Warner Brothers.
- Costa, Ruy. 1939. *Banana da Terra*. Blanco y negro. Comedia Musical. Metro Goldwyn Mayer.
- Cottrell, William, David Hand, Wilfred Jackson, Larry Morey, Perce Pearce, y Ben Sharpsteen. 1937. *Snow White and the Seven Dwarfs*. Color. Animación, Fantasía, Drama. Walt Disney Productions.
- Cummings, Irving. 1940. *Down Argentine Way*. Color. Musical, Comedia, Romance. Twentieth Century Fox Film Corporation.
- . 1941. *That Night in Rio*. Color. Musical, Comedia, Romance. Twentieth Century Fox Film Corporation.
- . 1942. *Springtime in the Rockies*. Color. Comedia, Musical. Twentieth Century Fox Film Corporation.
- Faltin, Sigrid. 2008. *La Paloma. Das Lied. Sehnsucht. Weltweit*. Documental. Real Fiction.
- Ferguson, Norman, Clyde Geronimi, Jack Kinney, Bill Roberts, y Harold Young. 1944. *The Three Caballeros*. Color. Animación. Walt Disney Productions.
- Ferguson, Norman, T. Hee, Wilfred Jackson, Jack Kinney, Hamilton Luske, Bill Roberts, y Ben Sharpsteen. 1940. *Pinocchio*. Color. Animación,

- Fantasia, Drama. Walt Disney Productions.
- Fleming, Victor. 1939. *Gone With the Wind*. Color. Drama, Historia, Romance. Warner Brothers.
- Freeland, Thornton. 1933. *Flying Down to Rio*. Blanco y negro. Comedia, Musical, Romance. Radio Keith Oprpheum.
- Gering, Marion. 1935. *Rumba*. Blanco y negro. Drama. Paramount.
- Ingram, Rex. 1921. *The Four Horsemen of the Apocalypse*. Blanco y negro, Silente. Drama, Romance, Guerra. Metro Pictures Corporation.
- Iwerks, Ub. 1928. *The Gallopin' Gaucho*. Blanco y negro. Animación, Cortometraje, Comedia. Walt Disney Productions.
- Jackson, Wilfred, Jack Kinney, Hamilton Luske, y Bill Roberts. 1942. *Saludos Amigos*. Color. Animación, Cortometraje, Infantil. Walt Disney Productions.
- Jean, Wyclef. 2004. *Dance Like This*. Vol. Dirty Dancing: Havana Nights (Original Motion Picture Soundtrack).
- Jones, F. Richard. 1927. *The Gaucho*. Blanco y negro, Silente. Aventura, Romance. Elton Corporation.
- Landers, Lew. 1940. *La Conga Nights*. Blanco y negro. Música, Comedia. Universal.
- Lang, Walter. 1941. *Week-End in Havana*. Color. Musical, Comedia, Romance. Twentieth Century Fox Film Corporation.
- Prinz, LeRoy. 1941. *Fiesta*. Color. Comedia, Música, Romance. Hal Roach.
- Rawlins, Jhon. 1941. *Six Lessons From Madame La Zonga*. Blanco y negro. Comedia. Universal.
- Reed, Theodore. 1938. *Tropic Holiday*. Blanco y negro. Musical. Paramount.
- Rogell, Albert S. 1940. *Argentine Nights*. Blanco y negro. Comedia, Musical. Universal.
- Ruggles, Wesley. 1931. *Cimarron*. Blanco y negro, Silente. Drama, Western. Radio Keith Oprpheum.
- Sears, Fred F. 1956. *Cha Cha Cha Boom*. Blanco y negro. Musical, Comedia, Romance. Four Lef.
- Seiter, William A. 1942. *You Were Never Lovelier*. Blanco y negro. Comedia, Musical, Romance. Columbia.
- Sidney, George. 1946. *Holiday in Mexico*. Color. Comedia Musical. Metro Goldwyn Mayer.
- Smith, James H. 1949. *Mighty Manhattan, New York's Wonder City*. Color. Documental. Metro Goldwyn Mayer.
- Thomas, Theodore. 2008. *Walt & El Grupo*. Color. Documental. Theodore Thomas Productions.
- Thorpe, Richard. 1948. *On a Island with You*. Color. Musical, Comedia, Ro-

mance. Metro Goldwyn Mayer.

Tinling, James. 1935. *Under the Pampas Moon*. Blanco y negro. Música, Romance, Western. Fox.

Van Dyke, W.S. 1931. *The Cuban Love Song*. Blanco y negro. Musical, Romance. Metro Goldwyn Mayer.

ANEXOS

I. Corpus fílmico

AÑO	FILME	GÉNERO	DIRECTOR	ESTUDIOS	COLOR O BLANCO Y NEGRO/ DURACION	MÚSICOS/ AGRUPACIONES LATINAS EN ESCENA	COMPOSITORES MÚSICA ORIGINAL	LETRISTAS MÚSICA ORIGINAL
1933	<i>Flying down to Río</i>	Comedia, Musical, Romance	Thornton Freeland	RKO Radio Pictures	BN; 89'	Raúl Roulien	Vincent Youmans, Max Steiner	Edward Eliscu, Gus Kahn.
1935	<i>Rumba</i>	Drama	Marion Gering	Paramount	BN; 71'	Conjuntos latinos no acreditados	Ralph Rainger	Ralph Rainger
1935	<i>In Caliente</i>	<i>Comedia, Musical, Romance</i>	Llyod Bacon	Warner Bros	BN; 84'	Conjuntos latinos no acreditados	Allie Wrubel; Harry Warren.	Mort Dixon, Al Dubin
1935	<i>Under the Pumpas Moon</i>	Musica, Romance, Western	James Tinling	Fox Film (Después Twentieth Century Fox)	BN; 78'	Tito Guízar, Armida	Lew Pollack; Paul Webster; Walter Sammuel; Harry Akst.	Lew Pollack; Paul Webster; Walter Sammuel; Harry Akst.
1938	<i>Tropic Holiday</i>	Comedia, Música	Theodore Reed	Paramount	BN; 78'	Roberto Soto; Elvira Ríos; Tito Guízar; The Ascensio Del Río Trio; The San Cristóbal Marimba Band	No (Música basada en adaptaciones de canciones de Agustín Lara)	Adaptaciones al inglés de canciones de Lara por Ned Washington

1940	<i>La Conga Nights</i>	Música, Comedia	Lew Landers	Universal	BN; 60'	Armida; Trío Guadaluajara; Músicos latinos no acreditados.	Frank Skinner	Sam Lerner
1940	<i>Argentine Nights</i>	Comedia, Música	Albert S. Rogell	Universal	BN; 75'	No	Sammy Cahn, Hal Borne, Hugh Prince	Saul Chaplin, Sid Kuller, Ray Golden, Don Raye
1940	<i>Down Argentine Way</i>	Musical, Comedia, Romance	Irving Cummings	Twentieth Century Fox	C; 89'	Carmen Miranda y Bando da Lua; The Flores Bros; Pepe Guizár	Harry Warren	Mack Gordon
1941	<i>Six Lessons From Madame La Zonga</i>	Comedia	John Rawlins	Universal	BN; 62'	No (Lupe Vélez)	James V. Monaco, Jimmy Wakely, Milton Rosen	Charles Newman, Jimmy Wakely, Everett Carter
1941	<i>That Night in Rio</i>	Musical, Comedia, Romance	Irving Cummings	Twentieth Century Fox	C; 91'	Carmen Miranda; The Flores Bros	Harry Warren	Mack Gordon
1941	<i>Week-End in Havana</i>	Musical, Comedia, Romance	Walter Lang	Twentieth Century Fox	C; 81'	Carmen Miranda y Bando da Lua	Harry Warren	Mack Gordon
1941	<i>Fiesta</i>	Comedia, Música, Romance	LeRoy Prinz	HRE/ United Artists	C; 45'	Jorge Negrete; José Arias y su Orquesta Típica Mexicana; Trío Guadaluajara; Armida	Edward Ward, Nilo Melendez	Chet Forrest, Bob Wright

1942	<i>You Were Never Lovelier</i>	Comedia, Musical, Romance	William A. Seiter	Columbia	BN; 97'	Xavier Cugat y orquesta. Solistas vocales: Lina Romay, Miguel Valdés	Jerome Kern	Johny Mercer
1942	<i>Saludos Amigos</i>	Animación	Varios	Disney	C; 42'	No	Charles Wolcott	Ned Washington
1944	<i>The Three Caballeros</i>	Animación	Varios	Disney	C; 71'	Aurora Miranda; Bando da Lua (?); Nestor Amaral; Dora Luz; Trío Calaveras; Trío Ascencio del Río	Charles Wolcott	Ray Gilbert
1944	Brazil	Comedia, Musical, Romance	Joseph Stanley	Republic	BN; 91'	Tito Guízar	Ary Barroso	Adaptaciones al inglés de canciones de Barroso por Ned Washington
1945	Par-Americana	Musical	John H. Auer	RKO	BN; 84'	“Miguelito” Valdés; Inés “Chinita” Marin; Chuy Castellón; Dúo de las Hermanas Padilla; Chuy Reyes y su Orquesta; Nestor Amaral y conjunto	Leigh Harline	No

II. Fichas de filmes analizados

II.I Período 1933-1939

FLYING DOWN TO RIO (1933)	
Dirección:	Thornton Freeland
Fecha y lugar de estreno:	22-12-1933, New York City
Estudios:	RKO, Radio Pictures
Género:	Comedia; Musical; Romance
Aspectos técnicos:	89'; Mono (RCA Victor System); Blanco y Negro
Reparto de roles protagonistas:	Dolores del Rio (Belinha De Rezende); Gene Raymond (Roger Bond); Raul Roulieu (Julio Rubeiro); Ginger Rogers (Honey Hale); Fred Astaire (Fred Ayres)
Presupuesto:	\$462,000 USD (Cifra estimativa)
Reseña argumental:	El aviador y director de banda estadounidense Roger Bond (Gene Raymond) es despedido junto a su banda por coquetear con la brasileña Belinha de Rezende (Dolores del Río) en un show en Miami. Completamente enamorado, Roger persigue a Belinda hasta Brasil, logrando finalmente convertirse en su esposo.
Relevancia mediática:	Filme de gran popularidad y circulación. Fue el primer musical con escenas filmadas en Brasil (Richard, 1992) y tuvo un gran éxito económico, salvando, junto a <i>King Kong</i> (Cooper y Schoedsack, 1933), a RKO Radio Pictures de la quiebra (Jewell, 1994). Su canción "Carioca" fue nominada a mejor canción original en la séptima versión de los Premios Óscar (1934) y contó con innúmerables versiones posteriores por artistas tales como Artie Shaw and His Orchestra (1939), The Andrew Sisters (1951), Oscar Peterson (1954) o Caetano Veloso (2004), por nombrar sólo algunos. El tango "Orchids in the Moonlight" también tuvo gran éxito posterior en Estados Unidos.

Información complementaria:	Filme <i>pre-code</i> con escenas rodadas en Rio de Janeiro. La producción contó con los intentos -frustrados- del actor y músico Raul Roulien y autoridades gubernamentales brasileñas de que el filme incluyera música ‘auténtica’ de dicho país (Gil Mariño, 2017). Cabe añadir que este filme cuenta con el debut como director musical del austríaco Max Steiner, personalidad musical de gran relevancia para el mundo fílmico.
Bibliografía relacionada:	Freire-Medeiros (2002); Gil Mariño (2017); Henderson (1981); Pérez Melgosa (2012); Schwartz (2004).
Dirección musical:	Max Steiner
Compositores (música original):	Vincent Youmans; Max Steiner (“Additional music”)
Letristas (música original):	Edward Eliscu; Gus Kahn
Arreglistas, orquestadores:	R.H. Bassett; Bernhard Kaun; Eddie Sharpe; Murray Spivack
Músicos y agrupaciones musicales latinas en escena:	Raúl Roulien
Canciones originales:	“Music Makes me” (Foxtrot / Música: Vincent Youmans; Letra: Gus Kahn y Edward Eliscu)
	“Carioca” (Indefinido / Música: Vincent Youmans; Letra: Gus Kahn y Edward Eliscu)
	“Orchids in the Moonlight” (Tango / Música: Vincent Youmans; Letra: Gus Kahn y Edward Eliscu)
	“Flying Down to Rio” (Foxtrot / Música: Vincent Youmans; Letra: Gus Kahn y Edward Eliscu)
Canciones preexistentes:	No

RUMBA (1935)	
Dirección:	Marion Gering
Fecha y lugar de estreno:	8-2-1935, (Estados Unidos)
Estudios:	Paramount
Género:	Drama, música
Aspectos técnicos:	71'; Mono (Western Electric Noiseless Recording); Blanco y Negro
Reparto de roles protagonistas:	George Raft (Joe Martin o José Martínez); Carole Lombard (Diana Harrison); Lynne Overman (Flash); Maria Margarita Guadalupe Teresa Estela Bolado Castilla y O'Donnell, "Margo" (Carmelita)
Presupuesto:	Sin información
Reseña argumental:	José Martínez (George Raft) es un bailarín cubano-estadounidense que vive y trabaja en La Habana. De manera algo accidentada, conoce a la turista y heredera estadounidense Diane Harrison (Carole Lombard), quien queda encantada con los movimientos de José. Más adelante, estando este último sin trabajo, se muda a un pequeño pueblo alejado de La Habana donde conoce a Carmelita (Margo), con quien acude a una fiesta campesina y conoce un ritmo llamado "Rumba", el cual lo conquista y piensa que puede convertirse en una nueva tendencia. Para promocionarlo, José y Carmelita abren un club en La Habana. El lugar es un éxito, y Diane acude a ver actuar a la pareja, cautivándose por el baile y ofreciendo a José mostrar el espectáculo en Nueva York. No obstante, de hacerse el show, Joe corre el riesgo de ser asesinado, esto debido a la amenaza que recibe por un altercado del pasado con un gánster.
Relevancia mediática:	Si bien el filme fue estrenado en Estados Unidos y Europa, este no superó el éxito logrado por la dupla George Raft y Carole Lombard en <i>Bolero</i> (Ruggles, 1934), producida tan solo un año antes.
Información complementaria:	Escenas filmadas en La Habana
Bibliografía relacionada:	---
Dirección musical:	Nathaniel Finston
Compositores (música original):	Ralph Rainger
Letristas (música original):	Ralph Rainger

Arreglistas, orquestadores:	Orquestadores: Alfredo Britto, Maurice De Packh, Herman Hand, John Leipod, Max Reese, Tom Satterfield, Max Terr. Director orquestal: Irvin Talbot
Músicos y agrupaciones musicales latinas en escena:	Sin información (participan músicos latinos, pero no se acreditan sus nombres)
Información complementaria	---
Canciones originales:	“The Rhythm of the Rumba”. Rumba (Música y Letra: Ralph Rainger, letra en castellano: François B. De Valdes)
	“The Magic of You”. Rumba (Música y Letra: Ralph Rainger, letra en castellano: François B. De Valdes)
Canciones preexistentes:	Sin información

IN CALIENTE (1935)	
Dirección:	Llyod Bacon
Fecha y lugar de estreno:	25-5-1935, (Estados Unidos)
Estudios:	Warner Bros
Género:	Comedia, Musical, Romance
Aspectos técnicos:	84'; Mono; Blanco y Negro
Reparto de roles protagonistas:	Dolores del Río (Rita Gómez); Pat O'Brien (Larry Mac Arthur); Leo Carrillo (José Gomez); Edward Everett Horton (Harold Brandon)
Presupuesto:	Sin información
Reseña argumental:	El editor de una revista niuyorquina, Larry MacArthur (Pat O'Brien), es llevado involuntariamente por su asistente Harold Brandon (Edward Everett Horton) a Agua Caliente, centro turístico ubicado en el norte de México, con la finalidad de “salvarlo” de su aprovechadora novia. Una vez en México, Larry tiene intenciones de volver a Nueva York con su novia, pero se enamora de Rita Gómez (Dolores Del Rio), bailarina de quien justamente había escrito una mala crítica en su revista.

Relevancia mediática:	Algunos números del semanario <i>Variety</i> del período (1934 y 1935) indican que canciones de <i>In Caliente</i> se reprodujeron en la radio antes del estreno del filme, con la finalidad de promocionarlo (Fuente: www.Afi.com).
Información complementaria:	Producción aprobada por el ya consolidado código de censura fílmica. La principal locación del filme es la localidad Agua Caliente (Tijuana, Baja California, México). El casino de dicha localidad fue construido en 1927, motivado seguramente por las oportunidades que entregaba la por entonces ley seca estadounidense (1919-1933) y la consecuente visita de turistas estadounidenses a este tipo de locales cercanos a la frontera. Cabe añadir que hacia 1935 el local fue cerrado por durante el período de Lázaro Cárdenas (García Riera, 1987, pp. 204-205).
Bibliografía relacionada:	---
Dirección musical:	Leo F. Forbstein
Compositores (música original):	Allie Wrubel, Harry Warren.
Letristas (música original):	Mort Dixon, Al Dubin
Arreglistas, orquestadores:	Ray Heindorf
Músicos y agrupaciones musicales latinas en escena:	Sin información (participan músicos latinos, pero no se acreditan sus nombres)
Canciones originales:	“In Caliente”. Marcha (Música: Allie Wrubel/ Letra: Mort Dixon)
	“To call you on my own”. Balada (Música: Allie Wrubel/ Letra: Mort Dixon)
	“The Lady in Red”. Habanera/ Foxtrot (Música: Allie Wrubel/ Letra: Mort Dixon)
	“Muchacha”. Marcha (Música: Harry Warren/ Letra: Al Dubin)
Canciones preexistentes:	---

UNDER THE PAMPAS MOON (1935)	
Dirección:	James Tinling
Fecha y lugar de estreno:	1-6-1935, New York City
Estudios:	Fox Film

Género:	Música, Romance, Western
Aspectos técnicos:	78'; Mono (Western Electric Noiseless Recording); Blanco y Negro
Reparto de roles protagonistas:	Warner Baxter (Cesar Campo [sic]); Ketti Gallian (Yvonne La Marr); J. Carrol Naish (Tito)
Presupuesto:	Sin información
Reseña argumental:	El gaucho César Campo vive una vida sin mayores preocupaciones en la pampa. No obstante, su vida cambia cuando un avión aterriza en el área y conoce a Yvonne La Marr, una atractiva cantante francesa de la cual se enamora de inmediato, y el manager de esta, quien se encarga de robarle su caballo para hacerlo competir en Buenos Aires. César los persigue hasta allá, viviendo una serie de choques culturales en sofisticados hoteles y restaurantes, pero logrando, finalmente, rescatar su caballo y regresar a casa con Yvonne.
Relevancia mediática:	Sin información
Información complementaria:	Filme que posee pocas canciones en su desarrollo, pero sí una cantidad considerable de música incidental supuestamente 'local', además de tango, el cual musicaliza lo urbano, 'civilizado', aristocrático y cosmopolita.
Bibliografía relacionada:	---
Dirección musical:	Arthur Lange
Compositores (música original):	Lew Pollack, , Walter Samuels; Harry Akst; Peter Brunelli (additional music), Cyril J. Mockridge, Arthur Wynter Smith.
Letristas (música original):	B. G. De Sylva, Paul Webster, Miguel de Zárrega, Bernie Grossman.
Arreglistas, orquestadores:	Cyril J. Mockridge (Arreglista); Hugo Friedhofer (orquestador); Art Smith (músico).
Músicos y agrupaciones musicales latinas en escena:	Tito Guízar; Armida
Canciones originales:	"The Gaucho". [] (Música: Walter G. Samuels/ Letra: Buddy G. DeSylva)
	"Zamba" [¿?] (Música: Arthur Wynter Smith/ Letra: Miguel de Zárrega)
	"Love Song of the Pampas" [¿?] (Música: Cyril J. Mockridge/ Letra: Miguel de Zárrega)
	"Veredita" [¿?] (Música: Cyril J. Mockridge/ Letra: Miguel de Zárrega)

	“Je t’adore [] (Música: Harry Akst/ Letra: Bernie Grossman)
Canciones preexistentes:	“Querida mía” (Música: sin información. Adaptada por Lew Pollack/ Letra: Lew Pollack)

TROPIC HOLIDAY (1938)	
Dirección:	Theodore Reed
Fecha y lugar de estreno:	29-6-1938, New York City
Estudios:	Paramount
Género:	Comedia, música
Aspectos técnicos:	78'; Mono (Western Electric Microphonic Recording); Blanco y negro
Reparto de roles protagonistas:	Ray Milland (Ken Warren); Dorothy Lamour (Manuela); Bob Burns (Breck Jones); Martha Rayer (Midge Miller)
Presupuesto:	Sin información
Reseña argumental:	Un libretista de Hollywood viaja a México para buscar inspiración. En dicho lugar se enamora de una mujer 'local'.
Relevancia mediática:	
Información complementaria:	Cabe mencionar lo inédito que resulta, hasta ese momento, el espacio destacado a los músicos mexicanos dentro de los créditos de apertura: “Featuring these celebrated Mexican artists [nombres de músicos] ... and introducing the melodies of Mexico’s greatest composer AGUSTIN LARA”. Filme que inicia la incorporación de canciones de Lara en Hollywood.
Bibliografía relacionada:	
Dirección musical:	Boris Morros
Compositores (música original):	
Letristas (música original):	
Arreglistas, orquestadores:	

Músicos y agrupaciones musicales latinas en escena:	Roberto Soto; Elvira Ríos; Tito Guízar; The Ascensio Del Río Trio (Emmi del Río, Sara Ascencio, Ofelia Ascencio); The San Cristóbal Marimba Band (La Lira de San Cristóbal, de los hermanos Domínguez)
Canciones originales:	
Canciones preexistentes:	“Guadalajara” (1937). Canción (Música y letra: José “Pepe” Guízar)
	Varias tonadas del Folclore mexicano (Jarabe Tapatio, etc.)
	“Tonight Will Live” [Original: “Oración Caribe”]. Canción (Música y letra: Agustín Lara/ Adaptación al inglés: Ned Washington)
	“My First Love” [Original: “Mujer”]. Canción (Música y letra: Agustín Lara/ Adaptación al inglés: Ned Washington)
	“Lamp on the Corner” [Original: “Farolito”] (?). Vals (Música y letra: Agustín Lara/ Adaptación al inglés: Ned Washington)
“On a Tropic Night” [Original: “Noche criolla”]. Canción (Música y letra: Agustín Lara/ Adaptación al inglés: Ned Washington)	

II.II Período 1940-1945

LA CONGA NIGHTS (1940)	
Dirección:	Lew Landers
Fecha y lugar de estreno:	31-5-1940, (Estados Unidos)
Estudios:	Universal
Género:	Música, Comedia
Aspectos técnicos:	70', Mono (Western Electric Microphonic Recording), Blanco y negro
Reparto de roles protagonistas:	Henry I. Dibble y hermanas (Hugh Herbert); Steve Collins (Denis O’Keefe); Helen Curtis (Constance Moore)
Presupuesto:	Sin información

Reseña argumental:	Extravagante comedia que trata la historia de Henry I. Dibble Jr, (Hugh Herbert), un millonario algo loco que ama la rumba. El conflicto surge cuando sus hermanas Faith, Hope, Charuty y Prudence -todas interpretadas por Herbert- le exigen a Dibble desalojar, por no pago del alquiler, a la bondadosa y despreocupada Mama O'Brien (Ferike Boros) -personaje 'latino'- y sus ruidosos y caóticos huéspedes. No obstante, Dibble se da cuenta que en dicho lugar se ejecutan rumbas, y apoya idea de convertir el lugar en un local nocturno, dejando a cargo a Steve Collins (Dennis O'Keefe), un taxista que quiere ser bailarín, y la novia de este, Helen Curtis (Constance Moore), una cantante cesante.
Relevancia mediática:	---
Información complementaria:	---
Bibliografía relacionada:	---
Dirección musical:	Charles Previn
Compositores (música original):	Frank Skinner
Letristas (música original):	Sam Lerner
Arreglistas, orquestadores:	Sin información
Músicos y agrupaciones musicales latinas en escena:	Armida, Trío Guadalajara;
Canciones originales:	"Carmenita Mc Coy". Rumba-Swing (Música: Frank Skinner/ Letra: Samuel Lerner)
	"Havana". Rumba (Música: Frank Skinner/ Letra: Samuel Lerner)
	"Chance of a Lifetime". Swing (Música: Frank Skinner/ Letra: Samuel Lerner)
Canciones preexistentes:	"La Cucaracha" (S. XIX [?]). Corrido [?] (Tradicional México)

ARGENTINE NIGHTS (1940)	
Dirección:	Albert S. Rogell
Fecha y lugar de estreno:	06-09-1940, (Estados Unidos)
Estudios:	Universal
Género:	Comedia, música

Aspectos técnicos:	70', Mono (Western Electric Microphonic Recording), Blanco y negro
Reparto de roles protagonistas:	The Ritz Brothers (Al, Harry y Jimmy Ritz), The Andrew Sisters (Maxene, Patty y Laverne Andrews), Bonnie Brooks (Constance Moore), Eduardo 'El Trigre' Esteban (George Reeves).
Presupuesto:	Sin información
Reseña argumental:	Al, Harry y Jimmy Ritz, directores de una empresa, están al borde de la bancarota. Para atenuar la rabia de sus acreedores y recuperar su confianza, el trío contrata a Bonnie Brooks, cantante y líder de una Big Band femenina, y al trío Andrew Sisters. Sin embargo, el plan fracasa y deben huir todos a Argentina.
Relevancia mediática:	---
Información complementaria:	---
Bibliografía relacionada:	---
Dirección musical:	Charles Previn
Compositores (música original):	Sammy Cahn, Hal Borne, Hugh Prince
Letristas (música original):	Saul Chaplin, Sid Kuller, Ray Golden, Don Raye
Arreglistas, orquestadores:	Frank Skinner, Vic Schoen
Músicos y agrupaciones musicales latinas en escena:	No
Canciones originales:	"Oh! He Loves Me". Género (Música: Sammy Cahn/ Letra: Saul Chaplin)
	"Amigo, We Go Riding Tonight". Género (Música: Sammy Cahn/ Letra: Saul Chaplin)
	"Once Upon a Dream". Género (Música: Sammy Cahn/ Letra: Saul Chaplin)
	"Spirit of 77 B". Marcha (Música: Hal Borne/ Letra: Sid Kuller, Ray Golden)
	"Brooklynonga". Género (Música: Hal Borne/ Letra: Sid Kuller, Ray Golden)
	"Hall of the Mountain Queen". Género (Música: Hal Borne/ Letra: Sid Kuller, Ray Golden)
	"Hit the Road". Género (Música: Hugh Prince, Vic Schoen/ Letra: Don Raye)
	"Rhumboogie". Género (Música: Hugh Prince, Vic Schoen/ Letra: Don Raye)

Canciones preexistentes:	No
---------------------------------	----

DOWN ARGENTINE WAY (1940)	
Dirección:	LeRoy Prinz
Fecha y lugar de estreno:	11-10-1940, (Estados Unidos)
Estudios:	Twentieth Century Fox
Género:	Comedia, Musical, Romance
Aspectos técnicos:	89', Mono (Western Electric Microphonic Recording), Color (Technicolor)
Reparto de roles protagonistas:	Don Ameche (Ricardo Quintana); Betty Grable (Glenda Crawford); Harry Stephenson (Don Diego Quintana); Charlotte Crawford (Binnie Crawford); J. Carro Naish (Casiano).
Presupuesto:	Sin información
Reseña argumental:	Glenda Crawford, una joven de la alta sociedad estadounidense aficionada a los caballos, viaja a Argentina y se enamora de Ricardo Quintana, joven argentino, proveniente también de una pudiente familia, en este caso hacendada, dedicada a la crianza y venta de caballos de raza. Lo que ambos jóvenes no saben, es que los padres de ambos tuvieron un problema en el pasado, lo cual va a entorpecer el inicio de la relación.
Relevancia mediática:	Nominada a 3 premios Oscar (Mejor cinematografía, mejor canción original -"Down Argentine Way"-, mejor dirección de arte). El filme fue un éxito comercial, llegando a recaudar \$2,000,000 USD (Lev, 2013, p. 90). Gran parte de las canciones del filme originales y preexistentes adquieren una gran popularidad en Estados Unidos, siendo versionada posteriormente por una diversa gama de intérpretes. En adición, siendo el filme musical más exitoso de 1940, este marca una pauta de lo que serían los "musicales ligeros" de la década, constituyendo un recurso de distracción para las audiencias durante el período de guerra. (Arton, s/f).

Información complementaria:	Primer filme musical en color con temática latina. A su vez, primer filme en recibir apoyo gubernamental para su realización, esto en pos de los objetivos de la <i>Política del buen vecino</i> (Macedo, ; Sttodard, 2006). En relación a este apoyo financiero, cabe indicar que la producción, de casi 10 meses de duración, contempló viajes de parte del equipo a Argentina, sur de California y el envió de un equipo técnico a Nueva York, para grabar las escenas de Carmen Miranda, quien debuta en Hollywood en este filme y por aquel entonces se encontraba cumpliendo un contrato en un club nocturno de dicha ciudad. Cabe mencionar que este es también el filme que lanza al estrellato a Betty Grable.
Bibliografía relacionada:	Arton, s/f; Lev, 2013, p. 87-90; Stoddard, 2006.
Dirección musical:	Emil Newman
Compositores (música original):	Harry Warren; Cyril J. Mockridge (Score. No acreditado en filme)
Letristas (música original):	Mack Gordon
Arreglistas, orquestadores:	Edward B. Powell, Conrad Salinger, Herbert W. Spencer
Músicos y agrupaciones musicales latinas en escena:	Carmen Miranda y Bando da Lua; The Flores Bros; Pepe Guízar
Canciones originales:	“Down Argentine Way”. Habanera-Rumba (Música: Harry Warren/ Letra: Mack Gordon. Letra en castellano: Carlos Albert)
	“Nenita”. Bolero (Música: Harry Warren/ Letra: Mack Gordon. Letra en castellano: Carlos Albert)
	“Sing to your Señorita”. (Música: Harry Warren/ Letra: Mack Gordon. Letra en castellano: Carlos Albert)
	“Two Dreams Met?”. Fox-trot (Música: Harry Warren/ Letra: Mack Gordon. Letra en castellano: Carlos Albert)

Canciones preexistentes:	“South American Way” (1939). (Música: Jimmy McHugh/ Letra: al Dubin. Letra en portugués: Aloysio de Oliveira, Carmen Miranda)
	“Bambu Bambu” (versión grabada en 1939). Embolada (Música: tradicional Brasil/ Letra para esta versión: Almirante, Valdo de Abreu)
	“Mamãe Eu Quero” (1937). Marchinha (Música y letra: Jararaca y Vicente Paiva)

Six Lessons from Madame La Zonga (1941)	
Dirección:	John Rawlins
Fecha y lugar de estreno:	17-1-1941, (Estados Unidos)
Estudios:	Universal
Género:	Aventura, comedia, música
Aspectos técnicos:	62', Mono, Blanco y negro
Reparto de roles protagonistas:	Madame La Zonga (Lupe Vélez), Mike Clancy/ Papa Álvarez (Leon Errol), Rosie Clancy/ Rosita Álvarez (Helen Parrish),
Presupuesto:	Sin información
Reseña argumental:	La banda de country Rough Riders, dirigida por Steve Morrison (Charles Lang) prueba suerte en la ciudad de Nueva York, pero fracasa dado que lo que está de moda es la música latina (principalmente la Rumba y las agrupaciones cubanas). Debido a esto, la banda decide viajar La Habana -como empleados de un crucero-, donde conocen a Rosie Clancy (Helen Parrish), cantante que viaja a Cuba con la esperanza de presentarse en el famoso club nocturno de Madame La Zonga (Lupe Vélez), el cual, no obstante, se encuentra cerrado por problemas económicos. Luego de una serie de malos entendidos e intentos de estafa por parte de otros actores, los problemas se resuelven y el club de Madame La Zonga es reabierto con éxito y la contratación de los músicos aludidos.
Relevancia mediática:	---
Información complementaria:	---
Bibliografía relacionada:	---
Dirección musical:	Charles Previn

Compositores (música original):	James V. Monaco, Jimmy Wakely, Milton Rosen
Letristas (música original):	Charles Newman, Jimmy Wakely, Everett Carter
Arreglistas, orquestadores:	Sin información
Músicos y agrupaciones musicales latinas en escena:	No
Canciones originales:	“Six Lessons from Madame La Zonga” Género (Música: James V. Monaco / Letra: Charles Newman)
	“Rootin’ Tootin’ Cowboy” Foxtrot (Música y letra: Jimmy Wakely)
	“Mister Moon” (Música: Milton Rosen / Letra: Everett Carter)
	“She was the Matador’s Wife” (Música: Milton Rosen / Letra: Everett Carter)
	“Jitter Rhumba” (Música: Milton Rosen / Letra: Everett Carter)
Canciones preexistentes:	No

THAT NIGHT IN RIO (1941)	
Dirección:	Irving Cummings
Fecha y lugar de estreno:	11-4-1941, (Estados Unidos)
Estudios:	Twentieth Century Fox
Género:	Musical, Comedia
Aspectos técnicos:	91’, Mono (Western Electric Microphonic Recording), Color (Technicolor),
Reparto de roles protagonistas:	Alicia Faye (Baronesa Duarte), Don Ameche (Barón Manuel Duarte/ Larry Martin), Carmen Miranda (Carmen)
Presupuesto:	Sin información

Reseña argumental:	El comediante y actor Larry Martin (Don Ameche) viaja a Rio de Janeiro junto Carmen, su pareja, para presentar un show en el cual él personifica al Barón Manuel Duarte (Don Ameche), importante personalidad de Brasil. Impresionado el Barón por el parecido que logra el actor estadounidense, lo contrata para hacerse pasar por él en casa e interactuar con su esposa estadounidense, la Baronesa Duarte (Alicia Faye), generándose una serie de situaciones de amor y comedia.
Relevancia mediática:	---
Información complementaria:	---
Bibliografía relacionada:	Clark, 2010
Dirección musical:	Alfred Newman
Compositores (música original):	Harry Warren
Letristas (música original):	Mack Gordon
Arreglistas, orquestadores:	Walter Scharf; Herbert W. Spencer
Músicos y agrupaciones musicales latinas en escena:	Carmen Miranda; Bando da Lua;
Canciones originales:	“Chica Chica Boom Chic” Samba (Música: Harry Warren / Letra: Mack Gordon. Adaptación al portugués: Pedro Berríos)
	“The Baron is in Conference” Género (Música: Harry Warren / Letra: Mack Gordon)
	“The Conference” Recitativo (Música: Harry Warren / Letra: Mack Gordon)
	“They Met in Rio”. Género (Música: Harry Warren / Letra: Mack Gordon)
	“I, Yi, Yi, Yi, Yi (I Like you Very Much)” Samba (Música: Harry Warren / Letra: Mack Gordon)
	“Boa Noite (Good Night)”. Foxtrot (Música: Harry Warren / Letra: Mack Gordon)
Canciones preexistentes:	“Mamãe Eu Quero” (1937). Marchinha (Música y letra: Jararaca y Vicente Paiva)
	“Cai Cai” (Año). Género (Música: / Letra:)

A WEEK-END IN HAVANA (1941)	
Dirección:	Walter Lang
Fecha y lugar de estreno:	17-10-1941 (Estados Unidos)
Estudios:	Twentieth Century Fox
Género:	Musical, Comedia, Romance
Aspectos técnicos:	81', Mono (Western Electric Microphonic Recording), Color (Technicolor),
Reparto de roles protagonistas:	Alicia Faye (Nan Spencer); Carmen Miranda (Rosita Rivas); John Payne (Jay Williams); César Romero (Monte Blanca).
Presupuesto:	Sin información
Reseña argumental:	La estadounidense Nan Spencer (Alicia Faye), vendedora de la tienda por departamento Macy's, logra reunir el dinero para tener "las vacaciones de su vida" en La Habana. En dicha ciudad, termina enamorándose de Jay Williams (John Payne), ejecutivo de la empresa donde Spencer adquiere su viaje en crucero.
Relevancia mediática:	---
Información complementaria:	---
Bibliografía relacionada:	---
Dirección musical:	Alfred Newman
Compositores (música original):	Harry Warren
Letristas (música original):	Mack Gordon
Arreglistas, orquestadores:	---
Músicos y agrupaciones musicales latinas en escena:	Carmen Miranda, Bando da Lua, Trío Guadalajara
Canciones originales:	"A Week-End in Havana". Rumba (Música: Harry Warren/ Letra: Mack Gordon)
	"When I Love I Love". (Música: Harry Warren/ Letra: Mack Gordon)
	"Tropical Magic". Bolero (Música: Harry Warren/ Letra: Mack Gordon. Letra en castellano: Ernesto Piedra)
	"Romance and Rhumba". Rumba (Música: James V. Monaco/ Letra: Mack Gordon)
	"The Man with the Lollypop Song". Vals (Música: Harry Warren/ Letra: Mack Gordon)
	"The Ñango (Nyango)". (Música: Harry Warren/ Letra: Mack Gordon)

Canciones preexistentes:	“Rebola a Bola”. (Música: Aloysio de Oliveira, Nestor Amaral / Letra: Francisco Eugênio Brant Horta)
---------------------------------	--

FIESTA (1941)	
Dirección:	LeRoy Prinz
Fecha y lugar de estreno:	28-11-41, (USA)
Estudios:	Hal Roach Studios, United Artists
Género:	Comedia, Música, Romance
Aspectos técnicos:	45', Mono (Western Electric Microphonic Recording), Color (Technicolor)
Reparto de roles protagonistas:	Jorge Negrete (José), Ann Ayars (Cholita), George Givot (Fernando Gómez), Armida (Cuca).
Presupuesto:	Sin información
Reseña argumental:	Cholita regresa a su pueblo natal en compañía de un interesado Fernando, su nuevo prometido, causando los celos de José, quien tenía intenciones de casarse con ella.
Relevancia mediática:	---
Información complementaria:	---
Bibliografía relacionada:	Riera, 1987
Dirección musical:	---
Compositores (música original):	Edward Ward (score y canciones), Nilo Melendez
Letristas (música original):	Chet Forrest, Bob Wright
Arreglistas, orquestadores:	---
Músicos y agrupaciones musicales latinas en escena:	Armida; Jorge Negrete; José Arias “and his Mexican Típica Orchestra”; Trío Guadalajara
	“Never Trust a Jumping Bean”. (Música: Edward Ward / Letra: Chet Forrest, Bob Wright)
	“Quien [<i>sic</i>] sabe”. Género (Música: Edward Ward / Letra: Chet Forrest, Bob Wright)
	“I’ll never forget Fiesta”. Género (Música: Nilo Meléndez/ Letra: Chet Forrest, Bob Wright)
	“título”. Género (Música: / Letra:)

Canciones preexistentes:	“El relajo”. Género (Música y letra: Lamberto Leyva, Jesús Castellón, Oscar Félix)
	“La Golondrina”. Habanera (Música y Letra: Narciso Serradel Sevilla)

BRAZIL (1944)	
Dirección:	Joseph Stanley
Fecha y lugar de estreno:	30-11-1944 (EEUU)
Estudios:	Republic
Género:	Comedia, musical, romance
Aspectos técnicos:	91'; Mono (RCA Sound System); Blanco y Negro
Reparto de roles protagonistas:	Tito Guízar (Miguel Soares); Virginia Bruce (Nicky Henderson); Edwadt Everett Horton (Everett St. John Everett); Robert Livingstone (Rod Walker).
Presupuesto:	Sin información
Reseña argumental:	La escritora Nicky Henderson (Virginia Bruce) viaja a Brasil para adentrarse en su cultura. En el proceso, conoce al compositor Miguel Soares (Tito Guízar), quien se encontraba escribiendo una canción para presentarla en un concurso del Carnaval de ese año. Ambos se enamoran, y la canción resultante, que por lo demás gana el concurso, es reflejo de aquello.
Relevancia mediática:	El filme cuenta con tres nominaciones al Óscar: Sonido (Republic Studio Sound Department y su director Daniel J. Bloomberg); Música, por canción “Rio De Janeiro” (Ary Barroso); y <i>Score</i> (Walter Scharf)
Información complementaria:	---
Bibliografía relacionada:	---
Dirección musical:	Walter Scharf
Compositores (música original):	Walter Scharf (no acreditado en filme. Música incidental), Ary Barroso
Letristas (música original):	Ned Washington, Aloysio Oliveira
Arreglistas, orquestadores:	George Parrish (arreglos orquestales), Walter Scharf (dirección orquestal).
Músicos y agrupaciones musicales latinas en escena:	Tito Guízar. Aurora Miranda. Agrupaciones brasileras no acreditadas en el filme.

Canciones originales:	“Rio de Janeiro” (Música y Letra: Ary Barroso. Adaptación al inglés: Ned Washington)
	“Tonight, You’re Mine” [Original: “Quando a noite e serena”] (Música y Letra: Ary Barroso. Adaptación al inglés: Ned Washington)
	“Moonlight Fiesta” (Música y Letra: Ary Barroso. Adaptación al inglés: Ned Washington)
	“Upa Ups” (Música y Letra: Ary Barroso. Adaptación al inglés: Ned Washington)
	“Vaquero Song” (Música y Letra: Ary Barroso. Adaptación al inglés: Ned Washington)
	“Cafe” (Música y Letra: Ary Barroso. Adaptación al inglés: Ned Washington)
	“Choro Song” (Música y Letra: Ary Barroso. Adaptación al inglés: Ned Washington)
Canciones preexistentes:	“Hands Across the Border” (Música: Hoagy Carmichael/ Letra: Ned Washington)
	“Brazil” (Año). Género (Música y Letra: Ary Barroso. Adaptación al inglés: Bob “S.K.” Rusell)

PAN-AMERICANA (1945)	
Dirección:	John H. Auer
Fecha y lugar de estreno:	22-3-1945, New York City
Estudios:	RKO
Género:	Musical
Aspectos técnicos:	84'; Mono (RCA Sound System); Blanco y Negro
Reparto de roles protagonistas:	Phillip Terry (Dan Jordan); Audrey Long (Jo Anne Benson), Robert Bencheley (Charlie Corker), Eve Arden (Helen “Hoppy” Hopkins)
Presupuesto:	Sin información

Reseña argumental:	El equipo de la revista <i>Western Hemisphere</i> -compuesto por la periodista Jo Anne Benson (Audrey Long), el fotógrafo Dan Jordan (Phillipe Terry) y los editores Helen Hopkins (Eve Arden) y Charlie Corker (Robert Bencheley)- viajan a Sudamérica buscando representantes de cada nación para un certamen de belleza panamericano. Asimismo, en cada lugar que visitan documentan aspectos de la cultura local. En el transcurso de la historia, Jo y Dan se enamoran, lo cual genera ciertas complicaciones ya Jo está comprometida, y en la gira en cuestión ella tiene planificado encontrarse con su novio, el cual vive en Brasil.
Relevancia mediática:	---
Información complementaria:	Película muy propagandística,
Bibliografía relacionada:	---
Dirección musical:	Constantin Bakaleinifoff
Compositores (música original):	Leigh Harline (no acreditado)
Letristas (música original):	Mort Greene
Arreglistas, orquestadores:	Constantin Bakaleinifoff (dirección de orquesta), Gene Rose (arreglos orquestales)
Músicos y agrupaciones musicales latinas en escena:	Rosario and Antonio; Miguelito Valdés; Harold and Lola; Louise Burnette; Inez “Chinita” Marin; Chuy Castellón; Padilla Sisters; Chuy Reyes and his Orchestra; Nestor Amaral and his Samba Band
Canciones originales:	“Rumba Matuba”. Género (Música: Bobby Collazo/ Letra: Mort Greene)
Canciones preexistentes:	“Guadalajara” (1937). Género (Música y Letra: Pepe Guízar)
	“Babalú”. (Música y Letra: Margarita Lecuona)
	“Negra Leono” (Música y Letra: Antonio Fernández)
	“La morena de mi copla” (Música y Letra: Carlos Castellanos Gómez)
	“Stars in your eyes” (Música: Gabriel Ruiz/ Letra: Ricardo López Méndez. Letra en inglés: Mort Greene)
	“No taboleiro da bahiana” (Música y letra: Ary Barroso. Letra en inglés: Mort Greene)

III. Otros filmes de referencia (1927-1959)

AÑO	FILME	GÉNERO	DIRECTOR	ESTUDIOS	COMENTARIOS GENERALES
1929	<i>Rio Rita</i>	Musical, Romance, Western	Luther Reed	RKO	Probablemente el primer largometraje del género musical con temática latina. Siendo una adaptación de un musical de Broadway, el filme disfrutó de un gran éxito, en el cual, si bien no se utiliza música original con características que podamos considerar 'latinas', en las líricas de sus canciones -y en el filme general- podemos encontrar una gran cantidad de tópicos representacionales recurrentes.
1931	<i>Luces de Buenos Aires</i>	Romance, drama, música	Adelqui Millar	Paramount	Las primeras producciones de Paramount en las que participó Gardel quedaron fuera de nuestro análisis por haber sido rodadas en Francia y estar de destinadas al público de habla hispana. No obstante, su mención resulta pertinente aquí por haber sido producida por Paramount y por contener música argentina y la participación de músicos de dicha nación.
1933	<i>Esperame (andanzas de un criollo en España)</i>	Romance, drama, música	Luis Gasnier	Paramount	Las primeras producciones de Paramount en las que participó Gardel quedaron fuera de nuestro análisis por haber sido rodadas en Francia y estar de destinadas al público de habla hispana. No obstante, su mención resulta pertinente aquí por haber sido producida por Paramount y por contener música argentina y la participación de músicos de dicha nación. Asimismo, cabe mencionar la participación del cubano Don Aspiázu y su orquesta.

1933	<i>Melodía de Arrabal</i>	Romance, drama, música	Luis Gasnier	Paramount	Las primeras producciones de Paramount en las que participó Gardel quedaron fuera de nuestro análisis por haber sido rodadas en Francia y estar de destinadas al público de habla hispana. No obstante, su mención resulta pertinente aquí por haber sido producida por Paramount y por contener música argentina y la participación de músicos de dicha nación.
1934	<i>Cuesta abajo</i>	Romance, drama, música	Luis Gasnier	Paramount	Las primeras producciones de Paramount con Gardel filmadas en Estados Unidos quedaron igualmente fuera de nuestro análisis por estar de destinadas al público de habla hispana. No obstante, su mención resulta pertinente aquí por haber sido producida por Paramount y por contener música argentina y la participación de músicos de dicha nación.
1934	<i>El tango de Broadway</i>	Romance, drama, música	Luis Gasnier	Paramount	Las primeras producciones de Paramount con Gardel filmadas en Estados Unidos quedaron igualmente fuera de nuestro análisis por estar de destinadas al público de habla hispana. No obstante, su mención resulta pertinente aquí por haber sido producida por Paramount y contener música argentina y la participación de músicos de dicha nación.
1935	<i>The big broadcast of 1936</i>	Musical	Norman Tauog y Theodore Reed	Paramount	Participación de Carlos Gardel con dos canciones

1935	<i>El día que me quieras</i>	Romance, drama, música	John Reinhardt	Paramount	Las primeras producciones de Paramount con Gardel filmadas en Estados Unidos quedaron igualmente fuera de nuestro análisis por estar de destinadas al público de habla hispana. No obstante, su mención resulta pertinente aquí por haber sido producida por Paramount y contener música argentina y la participación de músicos de dicha nación.
1935	<i>Tango Bar</i>	Romance, drama, música	John Reinhardt	Paramount	Las primeras producciones de Paramount con Gardel filmadas en Estados Unidos quedaron igualmente fuera de nuestro análisis por estar de destinadas al público de habla hispana. No obstante, su mención resulta pertinente aquí por haber sido producida por Paramount y contener música argentina y la participación de músicos de dicha nación.
1940	<i>Strike up the band</i>	Musical	Busby Berkeley	Metro Goldwyn Mayer	Musical protagonizado por Mickey Rooney y Judy Garland. Se incluye número latino "Do the La Conga".
1941	<i>They met in Argentina</i>	Comedia, Musical, Romance	Leslie Goodwins, Jack Hively	Radio Keith Orpheum	Filme musical de alto contenido estereotipado y propagandístico, lo cual en términos musicales se evidencia en las letras de sus canciones originales -escritas por la famosa dupla Richard Rodgers y Lorenz Hart- más no en su música. Interesante para nosotros resulta la representación de una 'fiesta gaucha', a la cual llegan "los indios" (54): sujetos con poncho, aspecto amenazador, tocando tambores de aspecto afro y entonando a coro una melodía también de 'estilo afro'. Dichos tambores asumen una gran presencia en la danza posterior.

1942	<i>Springtime in the Rockies</i>	Comedia, musical	Irving Cummings	Twentieth Century-Fox	Desarrollo argumental ambientado en Canadá, lo que nos da indicios de evidenciar un panamericanismo más extenso. Figura acá un tango, y el personaje brasilero Rosita Murphy, a cargo de Carmen Miranda, quien se hace acompañar de Bando da Lua. El cierre, “Pan American Jubilee”, posee un carácter explícitamente propagandístico.
1942	<i>Moonlight in Havana</i>	Comedia, Música, Deporte	Anthony Mann	Universal	Filme que si bien desarrolla el tópico del crucero a La Habana, no presenta mayor interés en cuanto a música latina se refiere. Se incluye un número de música latina con bailarina. La orquesta del barco viste la indumentaria ‘latina’ utilizada en este tipo de filmes.
1943	<i>The Gang’s All Here</i>	Comedia, Musical, Romance	Busby Berkeley	Twentieth Century-Fox	Apotecósico musical con un llamado de apoyo a las tropas norteamericanas. Participa Carmen Miranda y Bando da Lua, y en términos de música latina resulta muy interesante el número musical que abre el filme, con la canción “Brazil”.
1944	<i>Greenwich Village</i>	Musical	Walter P. Lang	Twentieth Century-Fox	Musical ambientado en 1922, con la participación de Carmen Miranda y Bando da Lua en tres números musicales, en los cuales se aprecia la alternancia entre swing y samba. De estas, destaca el número que forma parte del cierre, “Give a Band and a Bandana” (Nació Herb Brown, con letra de Leo Robin).
1944	<i>Something for the Boys</i>	Comedia, Musical	Lewis Seiler	Twentieth Century-Fox	Musical con trama relacionada a la Guerra. Si bien no posee temática ni ambientación latina, caben destacar los números de Carmen Miranda y Bando da Lua interpretando “Batuca Negro” (Ary Barroso) y el cierre con “Samba-Boogie” (música: Jimmy McHugh, letra: Harold Adamson).

1944	<i>Bathing Beauty</i>	Comedia, Musical, Romance	George Sidney	Metro Goldwyn Mayer	Dentro de la intensa producción de musicales de la Metro Goldwyn Mayer, <i>Bathing Beauty</i> no posee temática latina pero contiene, no obstante, una importante presencia de su música. Cabe destacar aquí la actuación de Xavier Cugat y su orquesta (con Lina Romay como cantante), del barítono mexicano Carlos Ramírez. Cabe mencionar también la participación de la organista Ethel Smith interpretando “Fico tico”. Entre otras piezas latinas, se destaca la inclusión del joropo “Alma llanera”. Al igual que muchas producciones del período, esta difundió un mensaje de apoyo a las tropas estadounidenses en guerra.
1946	<i>If I'm Lucky</i>	Comedia, Música, Romance	Lewis Seiler	Twentieth Century-Fox	Carmen Miranda swing junto a músicos como el cantante Perry Como o el trompetista Harry James. De nuestro interés resultan los números “Bet Your Bottom Dollar”, donde desde el swing se incluye una sección de samba -interpretada por Miranda-, y “Botocudo” -ambas composiciones de Josef Myrow y textos de Edgar De Lange-, samba interpretado con un gran desplante de baile, el cual contempla intervenciones de swing.
1946	<i>Doll Face</i>	Comedia, Musical, Romance	Lewis Seiler	Twentieth Century-Fox	Musical con un número de características “latinas” a cargo de Carmen Miranda y Bando da Lua: “Chico Chico” (Jimmy McHugh, letra: Harold Adamson).
1946	<i>Holiday in Mexico</i>	Comedia, Musical	George Sidney	Metro Goldwyn Mayer	Filme ambientado en México, con la participación de Xavier Cugat y algunos números de música de influencia latina con la participación del músico puertorriqueño Norro Morales.

1947	<i>Fiesta</i>	Comedia Musical Romántica	Richard Thorpe	Metro Goldwyn Mayer	Filme con escenas filmadas en México -se incluyen agradecimientos en los créditos iniciales- en el que debuta el actor de dicho país, Ricardo Montalbán, quien actúa aquí como el torero Mario Morales, quien deja ese oficio para dedicarse por completo a la música. Se incluye la obra <i>El salón Mexico</i> de Aaron Copland, adaptada aquí como <i>Fantasia mexicana</i> (obra compuesta por Morales). Se incluyen también arreglos de música tradicional mexicana como “El jarabe tapatío”, “La bamba” o “La barca de oro”, los cuales interactúan con música flamenca española.
1947	<i>Copacabana</i>	Comedia, musical	Alfred E. Green	Beacon Productions	Filme musical protagonizado por el actor cómico Groucho Marx y Carmen Miranda, esta última con cinco intervenciones musicales, una de ellas en francés.
1947	<i>Carnival in Costa Rica</i>	Musical, Comedia, Romance	Georgy Ratoff	Twentieth Century-Fox	Filme con una gran cantidad de escenas rodadas en Costa Rica, las cuales adquieren un valor histórico debido a la destrucción dejada en la ciudad por la Guerra Civil del año siguiente de la producción. En términos musicales, la música del filme fue encargada a Ernesto Lecuona, quien apuesta aquí por variados estilos (incluidos los inevitables españolismos). Participan en escena músicos como Aloysio de Oliveira o los Lecuona Cuban Boys.
1947	<i>Road to Rio</i>	Comedia, musical	Norman Z. McLeod	Paramount	Capítulo de la saga “Road to...” ambientado en Río de Janeiro, en la cual se utiliza música brasileña en los créditos iniciales -arreglo de “Brazil”, de Ary Barroso- y en algunos pasajes.

1948	<i>On a Island with You</i>	Musical, Comedia, Romance	Richard Thorpe	Metro Goldwyn Mayer	Filme con destacada participación del actor mexicano Ricardo Montalbán como <i>latin lover</i> -que también canta guitarra en mano- y de Xavier Cugat, su chihuahua y orquesta, quien figura actuando a lo largo del filme interpretando música original y composiciones preexistentes como “El cumbanchero” (Rafael Hernández). Cabe destacar que la latinidad musical aquí se inserta en un imaginario polinésico y primitivo, que fue muy popular en la década de los cincuenta y en el género de música ambiental <i>Exotica</i> .
1948	<i>A Date with Judith</i>	Musical, Comedia, Romance	Richard Thorpe	Metro Goldwyn Mayer	Musical que cuenta con la participación de Carmen Miranda y Xavie Cugat por primera vez juntos. Cabe indicar que este filme presenta el debut de Miranda en MGM, sin Bando da Lua y con un vestuario muy distinto a sus filmes anteriores.
1948	<i>Luxury Liner</i>	Musical, Comedia, Romance	Richard Whorf	Metro Goldwyn Mayer	Musical que cuenta con la participación de Xavier Cugat y su orquesta. Se interpreta música de diversas tradiciones, entre ellas, latina (se interpreta “The Peanut Vendor”).
1949	<i>Neptune's Daughter</i>	Musical, Comedia, Romance	Edward Buzzell	Metro Goldwyn Mayer	Nuevamente destaca acá la estrella latina de MGM Ricardo Montalbán. Xavier Cugat y su orquesta ejecutan un meddley que se inicia con “Al Carnaval de Oriente me voy, donde mejor se puede gozar”. Luego, destaca la ejecución de la canción “I Love those Men” (Frank Loesser), llena de estereotipos de lo latino (elementos españoles, instrumentos afrocaribeños, etc.). De sumo interés resulta el número musical con la composición “Jungle Rhumba” (Toni Beaulieu), llena de referentes exóticos: cánticos afro, percusiones, uso de quijadas equinas, ambientación con bananas y monos, uso de gritos, deidades ‘paganas’ polinésicas y afrocaribeñas (47’41”).

1949	<i>Holiday in Havana</i>	Comedia, Musical	Jean Yarbrough	Columbia	Producción que tiene al músico cubano Desi Arnaz como personaje principal. Incluye algunos números musicales de Arnaz.
1950	<i>Nancy Goes to Rio</i>	Comedia, Musical	Robert Z. Leonard	Metro Goldwyn Mayer	Filme con inclusión de música brasilera.
1953	<i>Sombrero</i>	Musical, Romance	Norman Foster	Metro Goldwyn Mayer	Musical a color en el que se utilizan las canciones “Ufemia” (Rubén Fuentes y Rubén Méndez), “Solamente una vez” y “Mi viejo amor” (Alfonso Esparza Oteo) adaptadas al inglés. La ambientación en México incluye el rodaje de escenas en dicho país, incluyendo escenas de fiestas y costumbres populares (con su respectiva música).
1953	<i>Latin Lovers</i>	Comedia, Música, Romance	Mervyn LeRoy	Metro Goldwyn Mayer	Música principal contempla el uso de trompeta en la melodía principal y una especie de samba como ritmo protagonista (el filme está ambientado en Brasil). Se contempla también un pasaje de guitarra solista, el cual figura en algunos pasajes del filme.
1954	<i>Secret of the Incas</i>	Aventura	Jerry Hooper	Paramount	Participación de Yma Sumac en escenas musicales que evocan una supuesta música ‘inca’. Lo latinoamericano se emparenta aquí con lo ‘arcano’ y con el ícono indígena de Machu Pichu.
1956	<i>Cha Cha Cha Boom</i>	Musical, Comedia, Romance	Fred F. Sears	Columbia	Participación de Dámaso Pérez Prado y su conjunto en diversas escenas del filme, justo en un período de auge del Mambo y el Chachachá.

HELLO FRIENDS, CANTEMOS

Durante las décadas del 30 y 40 la industria de Hollywood, con el apoyo del Departamento de Estado estadounidense, produjo una enorme cantidad de cine propagandístico con temáticas en torno a Latinoamérica. En estas producciones la música tuvo un rol fundamental, siendo uno de los recursos más persuasivos y estratégicos con los que contó dicho gobierno y la industria fílmica para apelar a las emocionalidades en sus audiencias, esto en pos de favorecer un proyecto de hegemonía. Asumiendo como un problema la débil presencia de la dimensión sonora –y dentro de esta, la musical– dentro la literatura académica que aborda este fenómeno, esta investigación propone una relectura, desde lo musical, de un fenómeno representacional que significó, entre otras cosas, la configuración de lo que a partir de entonces se entiende en la industria musical global como “música latina”.

MENCIÓN
HONROSA EN
I PREMIO DE TESIS
IASPM-AL
2022

www.ariadnaediciones.cl

