



UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE FILOSOFIA Y HUMANIDADES
ESCUELA DE POSTGRADO



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 para optar al grado de Doctor en Estudios Latinoamericanos

Autor: Juan Carlos Poveda Viera
Directora de tesis: Dra. Alejandra Vega Palma
Cotutor de tesis: Dr. Leonel Ramón Delgado Aburto

Santiago de Chile
Diciembre de 2019

Dedico este esfuerzo a Eloísa, Manuela y Daniela, tres mujeres fuertes, creativas, inteligentes, valientes, lindas y sensibles que me acompañaron, aconsejaron y...

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

AGRADECIMIENTOS

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

Agradezco primeramente a mi profesora guía, Alejandra, por haber sido siempre, en su solidez y rigurosidad, un referente de admiración. Asimismo, doy las gracias al aporte de mi profesor cotutor, Leonel Delgado; a Marieta Alarcón y el equipo académico y estudiantil del Centro de Estudios Culturales Latinoamericanos (CECLA); y al personal de la Escuela de Posgrado de la Facultad de Filosofía y Humanidades por su diligencia, apoyo y amabilidad.

Agradezco a la Universidad Alberto Hurtado, 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 mi tesis.

Agradezco también al *Conservatorium* de la Universidad de Melbourne, por darme un generoso espacio de trabajo con la musicóloga y gran pedagoga Melanie Plesch, cuyo trabajo fue uno de los referentes para comenzar a configurar los inicios de este proyecto. De dicha institución, doy gracias también a Michael Cristoforiadis por sus consejos y erudición.

Agradezco a los amigos, colegas y académicos que en el camino me ayudaron con consejos, lecturas y aportes bibliográficos: Daniela Fugellie, Carol Hess, 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 y Kathryn Kalinak. Pido disculpas a todos los injustamente olvidados en esta lista.

Asimismo, agradezco también al trabajo dedicado y anónimo de cientos de coleccionistas, archivistas e investigadores 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 el desarrollo de una tesis como esta.

Ahora bien, más allá del desafío intelectual -y para muchos, también laboral y familiar- que compromete un ciclo de estudios de doctorado, hay una serie de personas sin las cuales un proyecto de esta envergadura sería prácticamente imposible. Aparte de Manuela y Daniela -a quienes va dedicado este trabajo-, va mi reconocimiento y eterna gratitud a María Angélica Rivas y Ana Camus, quienes en innumerables ocasiones contribuyeron con esta cruzada quedándose a cargo de la pequeña Eloísa.

Finalmente, cabe reconocer aquí a la Comisión Nacional de Investigación Científica y Tecnológica, CONICYT (Beca Doctorado Nacional/ 2013/ n° folio 21130105), cuyo apoyo fue fundamental, tanto para afrontar financieramente los años de estudio del programa, como para concretar la adquisición de materiales de estudio y la materialización de una estancia de investigación.

TABLA DE CONTENIDOS

RESUMEN	1
INTRODUCCIÓN	2
PRESENTACIÓN DEL OBJETO DE ESTUDIO	2
OBJETIVOS E HIPÓTESIS	13
DEFINICIÓN DE UN CORPUS FÍLMICO.....	17
PROPUESTA DE ANÁLISIS	18
MARCO BIBLIOGRÁFICO.....	25
<i>LO SONORO Y LO MUSICAL EN EL CINE</i>	<i>25</i>
<i>REPRESENTACIÓN Y “LO LATINO”.....</i>	<i>28</i>
<i>DIPLOMACIA CULTURAL, INDUSTRIA FÍLMICA Y REPRESENTACIÓN</i>	<i>32</i>
<i>LA REPRESENTACIÓN DE LO LATINO EN HOLLYWOOD.....</i>	<i>39</i>
DESCRIPCIÓN DE CAPÍTULOS	50
<u>I. APROXIMACIÓN PRELIMINAR: ANTECEDENTES Y REFLEXIONES SOBRE LA MÚSICA Y LAS REPRESENTACIONES DE LO LATINOAMERICANO EN LOS PRIMEROS FILMES CON SONIDO INCORPORADO (1927-1932)</u>	<u>55</u>
I.I LO “ESPAÑOL” PARA REPRESENTAR LO LATINOAMERICANO.....	60
I.II EL TANGO, LA “RUMBA” Y LO CORPORAL: LAS REPRESENTACIONES EROTIZADAS DE LO LATINO.....	73
I.III LA DEFINICIÓN DE ALGUNOS RECURSOS DE ‘BUENA VECINDAD MUSICAL’ EN <i>THE CUBAN LOVE SONG</i>	84
I.IV BALANCE	91
<u>II. LA MÚSICA Y LA REPRESENTACIÓN DE LO LATINOAMERICANO EN FILMES DE LOS PRIMEROS AÑOS DE LA POLÍTICA DEL BUEN VECINO (1933-1939)</u>	<u>95</u>
II.I EL CORRELATO MUSICAL DE LA BUENA VECINDAD.....	104
LA FUSIÓN Y ALTERNANCIA DE CULTURAS MUSICALES	104
LA MÚSICA EN EL DESARROLLO DE UNA PROMOCIÓN TURÍSTICA Y CULTURAL DE LATINOAMÉRICA.....	113
II.II EL “PODER SEXUAL” ATRIBUIDO A LA MÚSICA LATINA.....	137
II.III BALANCE	142
<u>III. GUERRA E INTENSIFICACIÓN DE LA BUENA VECINDAD: LA MÚSICA Y LAS REPRESENTACIONES DE LO LATINOAMERICANO EN FILMES DEL PERÍODO 1940-1945.....</u>	<u>145</u>

III.I DESCRIPCIÓN GENERAL DEL CORPUS	158
III.II EL CORRELATO MUSICAL DE LA SOLIDARIDAD HEMISFÉRICA.....	166
EL DIÁLOGO MUSICAL ENTRE VECINOS: DIFERENCIAS Y SIMILITUDES QUE UNEN.....	166
LA MÚSICA EN LA PROMOCIÓN TURÍSTICA Y CULTURAL DE LATINOAMÉRICA.....	182
III.III EL RITMO, LOS INSTRUMENTOS Y EL BAILE EN LA SEXUALIZACIÓN DE LO LATINO	203
III.IV EL UNIVERSO DE DISNEY COMO NUEVA HERRAMIENTA DE PROPAGANDA	217
<i>SALUDOS AMIGOS</i> : EL VIAJE Y LA PROMOCIÓN CULTURAL DE AMÉRICA LATINA	223
MÚSICA, SEXUALIZACIÓN Y CAOS EN <i>THE THREE CABALLEROS</i>	236
III.V BALANCE	247
<u>CONCLUSIONES</u>	<u>252</u>
<u>REFERENCIAS</u>	<u>256</u>
<u>ANEXOS</u>	<u>272</u>
I. CORPUS FÍLMICO	273
II. FICHAS DE ANÁLISIS POR FILME.	275
II.I PERÍODO 1933-1939.	275
II.II PERÍODO 1940-1945.	299
III. OTROS FILMES DE REFERENCIA (1927-1959)	339

IMÁGENES E ILUSTRACIONES

- Imagen 1.1:** Gaucho, bailarina y músico en *The Gallopin Gaucho*.....
- Imagen 1.2:** Patrón rítmico de una Habanera.....
- Imagen 1.3:** Minnie parodiando estereotipos de *Latin Woman* y *Latin Lover*.....
- Imagen 1.4:** Patrón rítmico de un Son
- Imagen 1.5:** Bailarina ‘latina’ en *The Kid from Spain*
- Imagen 1.6:** Músicos de la Orquesta de los Hermanos Palau en *The Cuban Love Song*.....
- Imagen 1.7:** Primeros planos a instrumentos musicales locales en *The Cuban Love Song*.....
-
- 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” en *Fiesta*...
- 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 retratadas....
- 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:** Afiches publicitarios de *Saludos Amigos* y *The Three Caballeros*...
- Imagen 3.20:** Walt Disney y parte de su equipo arribando a América Latina.....

- Imagen 3.21:** Detalle de permiso de entrada de Charles Wolcott a Ecuador....
- Imagen 3.22:** Discos de 10 pulgadas con la música de *Saludos Amigos*...
- Imagen 3.23:** Músico local retratado en *Saludos Amigos*.....
- Imagen 3.24:** Representación animada de músicos locales en *Saludos Amigos*.....
- Imagen 3.25:** Donald andino en *Saludos Amigos*.....
- Imagen 3.26:** Walt Disney en Chile y Los Cuatro Huasos.....
- Imagen 3.27:** Encuentro de Disney con el folclore argentino.....
- Imagen 3.28:** Equipo de Disney experimentando con el samba.....
- Imagen 3.29:** Discos de 10 pulgadas con la música de *The Three Caballeros*.....
- Imagen 3.30:** Recuadro ilustrativo y pedagógico de instrumentos de *samba*.....
- Imagen 3.31:** El nuevo y estridente personaje Pancho Pistolas.....
- Imagen 3.32:** Donald y Aurora Miranda en *The Three Caballeros*.....
- Imagen 3.33:** Los tres caballeros reaccionando frente a una mujer latina.....
- Imagen 3.34:** El trastorno de Donald y sus amigos con las bañistas de Acapulco.....
- Imagen 3.35:** Donald y Dora Luz.....
- Imagen 3.36:** El paraíso onírico de Donald en *The Three Caballeros*.....

PREFACIO

Un asunto que como latinoamericano siempre me ha llamado la atención, es el estereotipo generalizado que existe de América Latina en países como Estados Unidos o los pertenecientes a la Comunidad Europea. En particular, me resulta llamativa la forma en que somos representados en las producciones de los medios de comunicación, y como persona formada en el campo de la música, una de las cosas que más me intriga es el rol que esta cumple en dichas representaciones. Al respecto, bastaría un sondeo general por ejemplos de música de circulación masiva de las últimas décadas producidas por la industria musical estadounidense y europea -pienso aquí, entre innumerables ejemplos, en canciones como “La Isla Bonita” (Cicccone, Gaitsch, & Leonard, 1986), “Bailando salsa” (Cano, 1991), “Mi Chico Latino” (Halliwell, Watkins, & Wilson, 1999) o “Dance like this” (Jean, 2004)- para constatar una recurrencia a tópicos representacionales basados en lo festivo, tropical, colorido, caluroso, intenso, exótico, salvaje, exuberante, sensual y erótico.

De esta forma, antes de levantar un proyecto de investigación -en efecto, incluso antes de ingresar a un programa de doctorado-, las preguntas que me surgieron en aquel entonces fueron dos. Primero, ¿por qué en la actualidad, a pesar del evidente acceso a la información, aún persiste este tipo de estereotipos de lo latinoamericano? Y segundo, ¿qué rol ha cumplido la música en la construcción de estos estereotipos reconocidos por millones de

personas en el mundo? Lo que esta investigación me ha llevado a sostener, con los evidentes riesgos que conlleva una hipótesis, es que gran parte de las respuestas emergen del cine hollywoodense de los años 30 y 40.

RESUMEN

INTRODUCCIÓN

Presentación del objeto de estudio

América Latina, o una idea geográfico-imaginaria de la misma, ha sido caracterizada, evocada y, en definitiva, representada desde ‘afuera’ a través de la música europea o estadounidense en distintos momentos, espacios y géneros musicales. Al respecto, pensamos aquí, entre muchas otras posibilidades, en la composición de óperas, sobre todo en el siglo XVIII – previo a la configuración del concepto “América Latina”¹-, en torno a la temática de la Conquista de América (Birbili, 2015; Bost, 1987; Johnson, 1964; Jouve-Martín, 2010; Núñez Ronchi, 2014; Rice, 2011; Stevenson, 1977); en un sinfín de piezas breves, canciones, marchas o valeses, escritos y publicados a lo largo del XIX en Estados Unidos en alusión a diversos conflictos políticos de las jóvenes repúblicas latinoamericanas, entre las cuales se encontraban homenajes musicales a héroes independentistas como

¹ En relación al concepto, se sugiere consultar (Rojo, 2001), y, orientando la reflexión en el campo musical, el prólogo escrito por la musicóloga argentina Malena Kuss para la colección *Music in Latin America and the Caribbean: An Encyclopedic History* (2004).

Simón Bolívar, Bernardo O'Higgins o Jean Pierre Boyer (Hess, 1998; Stevenson, 1977); en composiciones de músicos viajeros como las del austríaco Sigismund von Neukomm (1778-1858) (Angermüller, 2001) o del virtuoso estadounidense Louis Moreau Gottschalk (1829-1869) (Lowens & Starr, 2001), quienes retrataron, música mediante, regiones, estampas o experiencias vividas en sus travesías por la región; o bien, en diversas obras concebidas en la imaginación de compositores como Anthony Phillip Heinrich (1781-1861) (Barron & Clark, 2001), quienes, hasta donde sabemos, nunca visitaron los territorios aludidos en sus creaciones.

No obstante, creemos que fue en 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. Al respecto, nuestro interés 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, a quienes atribuimos hasta

entonces la principal responsabilidad de materializar la dimensión sonora de las producciones fílmicas. De este modo, una de las consecuencias que más nos 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, instrumentación, ritmo, etc.- con las cuales caracterizar musicalmente estas representaciones en un soporte que, en principio, no permitiría cambios posteriores.

Si asumimos el estreno de *The Jazz Singer* (Crosland, 1927) – producido un 23 de octubre en la ciudad de Nueva York (Kemp, 2011, p. 78)- como un hito que da inicio a la era comercial del cine con sonido incorporado, debemos considerar que Estados Unidos lleva hasta 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 gobierno de dicha nación para desplazar al cine europeo,

hasta la Primera Guerra Mundial un protagonista sin contrapeso (Purcell, 2012). En esta operación, como se profundiza más adelante, la conquista del mercado latinoamericano fue un paso fundamental y para nosotros resulta ineludible pensar en el rol de la música en dichas estrategias.

Al respecto, si bien durante un período previo, de filmes sin sonido incorporado, la industria de Hollywood ya tenía definidos diversos estereotipos para representar lo latinoamericano (Berumen, 2014; García Riera, 1987; Ramírez Berg, 2002; Richard Jr., 1992; Woll, 1977), la transición hacia el tradicionalmente llamado “cine sonoro” nos enfrenta a preguntarnos entonces 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.

Como se constata en la revisión bibliográfica presentada más adelante, 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 estudio. 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 nuestro juicio, resultó ser uno de los más persuasivos y estratégicos de dicha industria para apelar a las emocionalidades en sus audiencias en pos de 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 “Política del buen vecino”, concepto que podemos entender, de manera preliminar, como una iniciativa de la política exterior estadounidense, la cual suponía 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, consideramos 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, creemos 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, hemos definido como objeto de estudio la música original de largometrajes de ficción producidos por la industria de Hollywood durante el período de la Política del buen vecino (1933-1945) que posean una destacada presencia de América Latina y su música en sus narrativas.

En relación con los criterios considerados, fundamentamos en primer lugar nuestra opción por trabajar principalmente con la música original² de estas producciones, dado que entendemos ese marco como el resultado de

² Por “música original” de un filme entendemos la música concebida para el mismo. Esta se diferencia de lo que denominaremos en esta investigación como “música preexistente”, es decir, la música utilizada en un filme que posee un origen previo y, por lo general, distinto al ámbito cinematográfico.

decisiones y negociaciones que suponemos enfrentaron directores, compositores y arreglistas de la industria fílmica al momento de definir su contribución a las representaciones legitimadas de lo latinoamericano. En este sentido, cabe añadir que esta investigación se centra en la producción de estas músicas más que en su circulación o recepción, ámbitos que, por su relevancia y complejidad, se asumen como un paso siguiente a la finalización de esta tesis.

Con respecto a la opción de trabajar con el llamado cine *mainstream* – entendido 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* (Kemp, 2011)-, consideramos en esta elección el dominio y alcance masivo de este tipo de producciones (Gomery, 1996; Vasey, 1996), y, en consecuencia, su capacidad de difundir y consolidar estereotipos y construcciones de alteridad a nivel global. En términos de producción, cabe especificar que estamos hablando aquí de corporaciones con elevados presupuestos destinados a la contratación de actores y actrices de moda –las denominadas *stars*-; disponer de recursos tecnológicos que permitieron desarrollar procedimientos técnicos

de avanzada –imagen en color, efectos especiales, equipamiento de filmación y edición, etc.-; contar con grandes planteles de artistas –actores, bailarines, artistas de variedades, orquesta, coro, compositores, arreglistas, letristas, entre otros-, así como numerosos equipos técnicos –vestuaristas, escenógrafos, técnicos, entre otros-. Incluso, estas producciones contaron con financiamiento para filmar escenas en locaciones lejanas a los estudios fílmicos.

En relación a lo recién expuesto, cabe especificar que hemos priorizado el análisis de las producciones de las llamadas *Majors*, es decir, compañías cinematográficas con capacidad para producir, distribuir y exhibir filmes a nivel internacional, las que en el período analizado por esta investigación formaban un grupo de cinco firmas, las denominadas *Big Five*: 20th Century Fox –hasta 1935 llamada Fox Film Corporation (Kemp, 2011, p. 17)-; Paramount; MGM (Metro-Goldwyn-Mayer)-Loew’s; Warner Bros; y RKO Radio Pictures. También hemos considerado las tres compañías denominadas por aquel entonces *Little Three* o *Minors*, Universal, Columbia y United Artists, consideradas ‘menores’ por no contar con salas de exhibición, pero no menos relevantes en términos de producción. Cabe indicar que tanto

Majors como *Minors* produjeron también una gran cantidad de filmes de bajo presupuesto, los cuales también son considerados por esta investigación.

Relacionado a lo anterior, cabe indicar que los filmes aquí analizados fueron producidos en inglés, contando con breves, aunque constantes intervenciones del castellano y portugués³.

Por otra parte, cabe considerar aquí que gran parte de los filmes aquí analizados pertenecen al género *Musical*, el “más costoso producto de Hollywood” que durante el período estudiado fue, además, el más popular (Altman, 1996). Fue tanta la popularidad del género y su incidencia en la producción musical estadounidense que, sobre todo en la década de los 30 y 40, este llegó a condicionar el funcionamiento de la industria musical de dicha nación (Altman, 1996, p. 301). En términos sociales y culturales, cabe añadir la influencia que este género tuvo sobre la sociedad estadounidense,

³ Al respecto, cabe indicar que no hemos considerado en nuestra selección los filmes de la Paramount en los que participó Carlos Gardel, dado que estas producciones fueron concebidas para un público de habla hispana, siendo, en efecto, producidas en castellano, lo que requeriría otro tipo de tratamiento en su análisis y problematización. No obstante, dejamos constancia de la existencia de dichas producciones en el Anexo 3 de este escrito. Asimismo, sobre este caso se recomienda la consulta de (Navitski, 2014).

constituyendo, según Altman, un instrumento tanto de “estabilización” de la misma, y según Knapp, un reflejo de una identidad estadounidense que el propio *musical* contribuyó a forjar (Knapp, 2005).

En cuanto al período elegido, cabe mencionar que este se enmarca en el período de la mencionada Política del buen vecino, tomando en cuenta como inicio su promulgación oficial en el discurso inaugural del primer gobierno de Franklin Delano Roosevelt -4 de marzo de 1933- y su final con dos hechos que se producen de manera muy cercana: la muerte de Roosevelt, producida un 12 de abril de 1945, y el fin de la Segunda Guerra Mundial, declarado el 8 de mayo de ese mismo año. Creemos que fue en dicho período, y a través de dicha política, que se consolida una forma de diplomacia cultural en la cual la cultura habría constituido, según autores como De Grazia (2005), Purcell (2012) o Salvatore (2006), una estrategia ‘pacífica’ y ‘atractiva’ para desarrollar desde inicios del siglo XX una hegemonía que ahora, en contexto de guerra, fortaleció el dominio continental de Estados Unidos, consagrando además a escala global el modelo de sociedad de consumo estadounidense 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, el cual 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, p. 6), ocupando este último un lugar protagónico como medio educativo, informativo y propagandístico para favorecer numerosos proyectos y reformas de gobierno.

Finalmente, cabe especificar que esta investigación trabajó principalmente con una categoría entendida como “música popular”. Si bien la definición de esta es un asunto en constante discusión⁴, hay tres elementos que González y Rolle reconocen en dicha categoría que resultan pertinentes en una reflexión como esta, centrada, como ya dijimos, en la producción. En primer lugar, estos autores plantean que estamos hablando de una música “mediatizada”, esto en las relaciones entre la música y el público, a través de la industria cultural y la tecnología, pero también entre la música y el músico, quien adquiere una práctica musical a través de grabaciones, de las cuales aprende y recibe influencias. Asimismo, se sostiene que la música popular es

⁴ Una primera entrada a esta discusión puede encontrarse en Middleton & Manuel (2015). También puede consultarse a Frith (2001), Hesmondhalgh & Negrus (2002) y, desde una perspectiva más latinoamericana, en Jordán y Smith (2011).

“masiva”, pues llega a millones de personas en forma simultánea, globalizando sensibilidades locales y creando alianzas suprasociales y supranacionales. Finalmente, González y Rolle añaden que esta es una música “moderna”, esto por su relación simbiótica con la industria cultural, la tecnología, las comunicaciones y la sensibilidad urbana, desde donde desarrolla su capacidad de expresar el presente, tiempo histórico fundamental para la audiencia juvenil que la sustenta y que al crecer, la atesora en la memoria (González & Rolle, 2005, p. 26).

Objetivos e Hipótesis

En virtud de lo planteado hasta ahora, esta investigación se propone, en términos generales, 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 de dicho fenómeno. De manera más específica, buscamos vislumbrar vínculos y antecedentes musicales en los primeros filmes analizados por esta investigación, determinar qué recursos y procedimientos musicales se utilizaron al representar lo latinoamericano y, finalmente,

construir una periodización que permita definir procesos de consolidación de estos recursos y procedimientos.

De este modo, sostenemos que la música fue probablemente el medio más persuasivo y estratégico utilizado por la industria fílmica 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 del gobierno estadounidense, se propuso primeramente revertir una serie de estereotipos que reforzaban ideas poco favorables sobre América Latina -promiscuidad, deshonestidad, sentimentalismo, flojera, salvajismo, entre otras que, paradójicamente, esta misma industria había ayudado a consolidar-, esto mediante la producción de representaciones que realzaban más bien aspectos particulares de la región - su cultura, geografía, flora, fauna, entre otros- que podían resultar interesantes y atractivos para las audiencias estadounidenses. Asimismo, junto con particularidades, se ensalzaron diversos puntos en común con la finalidad de consolidar un ideal de diálogo, cooperación y unión panamericana.

En esta operación, se recurrió a procedimientos tales como la inclusión de músicos y agrupaciones latinoamericanas en pantalla; el uso de repertorio musical latinoamericano de diversas tradiciones; el lucimiento de diversos instrumentos y conformaciones instrumentales latinoamericanas; o bien, al diálogo, alternancia y/o fusión de tradiciones y estilos musicales latinoamericanos y estadounidenses.

En los procedimientos recién enumerados, destacaron recursos tanto tímbricos⁵ 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 idiófonos⁶ de ascendencia aborígen afroamericana –tambores de diversa especie, güiro, quijada de equino, instrumentos con semillas, entre otros-, o a la instrumentación propia de conjuntos de bailes ‘tropicales’ –básicamente

⁵ Como lo señalamos más adelante, el aspecto tímbrico se refiere a la identidad, calidad o particularidad sonora de un instrumento, voz o la combinación de estos.

⁶ Término que designa a un instrumento que produce su sonido con la vibración de su cuerpo, sin necesidad de una cuerda, membrana o columna de aire. Esta designación tiene su origen en el sistema de clasificación de los instrumentos musicales propuesta hacia 1914 por Erich Mortz von Hornbostel y Curt Sachs.

bronces⁷ y percusiones-; y el segundo –el ritmo-, pensado como un recurso con connotaciones primitivistas, directamente relacionado con lo corporal y, en consecuencia, lo sexual, esto a través del tango o ritmos de origen afro tales como el son, conga o samba. Ambos recursos constituyeron, a nuestro juicio, un factor de novedad para las audiencias estadounidenses, contribuyendo a inscribir en la cultura de masas una idea de lo latinoamericano por lo general basada en lo festivo, tropical, sensual, intenso, salvaje y exuberante. Asimismo, creemos 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”.

Así entonces, asumimos aquí un rol activo de la música en la construcción de alteridad, entregando un contenido sonoro al proyecto de hegemonía estadounidense.

⁷ Con el término “bronces” se denomina a los instrumentos de viento fabricados con metal. En el caso de la música latina bailable y ‘tropical’, debemos considerar un predominio de trompetas y trombones.

Definición de un corpus fílmico

La búsqueda de largometrajes de ficción, producidos por la industria de Hollywood durante el período de la Política del buen vecino con una destacada presencia de América Latina y su música en sus narrativas, implicó la revisión general de casi un centenar de producciones. Como resultado de esta acción se definió un corpus fílmico compuesto de 17 producciones.

De este modo, una vez definido el corpus, se abordó información básica para facilitar la contextualización en el análisis de dichas 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 los autores -compositores y letristas- de la música original⁸.

Cabe indicar que en el mencionado proceso de búsqueda y corroboración de datos, resultaron de gran ayuda los catastros fílmicos ofrecidos en los trabajos de Alfred Charles Richard Jr. (1992, 1993) –

⁸ El mencionado corpus puede ser consultado en el Anexo 1 de este escrito.

orientado a las representaciones cinematográficas de América Latina y España- y Emilio García Riera (1987) –enfocado en las representaciones de México-, así como las plataformas *American Film Institute (AFI)*⁹, *Internet Movie Database (IMDb)*¹⁰ y *Turner Classic Movies (TCM)*¹¹.

Cabe indicar también que la definición de este corpus dejó afuera una gran cantidad de filmes revisados que en muchos casos contienen escenas o aspectos específicos relevantes para nuestra investigación. Algunos de estos filmes son enunciados en el relato de esta tesis y todos ellos son incluidos en el Anexo 3 de este escrito titulado “Otras referencias filmicas”.

Propuesta de análisis

Atendiendo a contrarrestar la débil o inexistente 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, esta tesis utiliza una metodología de abordaje de sus

⁹ <https://www.afi.com>

¹⁰ <https://www.imdb.com>

¹¹ <http://www.tcm.com>

materiales musicales que tiene como fin ser comprensible y, en consecuencia, dialogante con otras disciplinas.

Sin desconocer ni menos deslegitimar los beneficios que podría traernos la implementación de un análisis musical formal¹², la apuesta metodológica aquí se basa en un acercamiento desde lo que en textos didácticos de teoría musical se denomina comúnmente como “parámetros del sonido”. No obstante, debemos hacer una aclaración específica indicando que, en nuestro caso, hablaremos de parámetros del “sonido musical”, explicitando así nuestra focalización en un marco cultural llamado “música”, el cual constituye un espacio muy específico dentro del ámbito de lo sonoro.

El concepto de parámetro, entendido como una variable cuantificable, es un elemento primario dentro de cualquier análisis musical formal y

¹² Al hablar de un análisis musical “formal” –también conocido como “formalista”-, nos referimos a una metodología que trabaja tradicionalmente a partir de un soporte escrito -partitura-, centrandó 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 línea 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 interpretación técnica y teórica de una expresión musical.

tradicionalmente se establecen cuatro de ellos: Timbre, Altura, Duración e Intensidad.

El primero, timbre, podemos describirlo básicamente como la identidad, calidad o particularidad sonora de un instrumento, voz o la combinación de estos, la cual es resultante principalmente de la combinación de armónicos -frecuencias derivadas naturalmente de la ejecución de una nota- producidos por su ejecución. Es dentro de este parámetro que se encuentra un procedimiento clave en nuestra investigación: la instrumentación.

El segundo, altura, alude primariamente a la dimensión vertical de la música, es decir, a la ejecución de diversas frecuencias –“notas” musicales- que pueden ser de carácter agudo -a veces denominadas coloquialmente como “notas altas”, probablemente por su ubicación superior en el pentagrama-, medio, o bien, grave -“notas bajas”-. Es desde esta verticalidad que podemos reconocer alturas producidas por una sola nota -por ejemplo, la nota de una melodía- o por la superposición de varias de ellas y los acordes y texturas que estas forman. Esta escucha nos remite a pensar en términos

“armónicos”, esto 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.

Luego se nos presenta la duración, parámetro que dice relación con la sucesión y combinación de valores de tiempo que componen el discurso musical, configurando una dimensión horizontal de la música. Dentro de esta dimensión podemos 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, llegamos a la intensidad, parámetro que alude básicamente a la potencia con que es ejecutada una nota o pasaje musical.

De este modo, y en virtud de lo planteado por nuestra hipótesis, cabe indicar que nuestro análisis centra su atención en dos de los parámetros expuestos. El primero de ellos es el timbre, pensando específicamente en cómo a través de la instrumentación utilizada por los compositores de la

industria fílmica se buscó, recordemos, ofrecer sonoridades distintas a la de los instrumentos musicales del canon sinfónico europeo o la música popular estadounidense. El segundo parámetro prioritario en este análisis es la duración, en particular el ritmo, utilizado para evocar lo corporal y contrastar la personalidad rítmica de la música imperante en la industria musical de aquel entonces.

En términos metodológicos, habiéndose definido un *corpus* de largometrajes, el paso siguiente contempló revisar cada producción enfocando la atención en el aspecto musical, registrando el tiempo de cada aparición de canciones¹³ como de música incidental¹⁴, sus características generales y una breve descripción de la escena que musicalizan. Este primer paso resulta de gran utilidad tanto para determinar cómo se estructura la propuesta musical de cada filme como para ‘aislar’ los materiales musicales que serán analizados a continuación, teniendo como objetivo determinar qué

¹³ En el contexto de esta investigación, situada en la música popular, entendemos “canción” como un género consistente en una composición para voz y acompañamiento instrumental, estructurada generalmente en dos o tres secciones principales.

¹⁴ 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.

recursos y procedimientos musicales se utilizaron al representar lo latinoamericano. Cabe añadir que estas fichas de análisis –incluidas en el Anexo 2- permitieron desarrollar una mirada transversal y comparativa expresada en el relato del escrito.

Un punto importante que señalar aquí es que la canción es la unidad desde la cual se organiza y articula la propuesta musical de los filmes analizados y es, por ende, nuestra principal unidad de referencia dentro del análisis. Es en base a canciones que se articulan, por ejemplo, los *medleys*¹⁵, recurso muy propio en géneros fílmicos como el *musical*. Asimismo, cabe indicar que es de las canciones de donde provienen los materiales con los cuales se desarrolla la música incidental, espacio que, a diferencia de la canción, creemos ofreció una mayor libertad creativa 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 más tradicionales y conocidos por las audiencias. Es justamente en este nivel secundario de atención, “debajo del

¹⁵ Arreglo musical formado por la sucesión e interacción de fragmentos y materiales provenientes de varias canciones.

radar de la conciencia”, donde se intensifica el poder de la música para afectar emocionalmente al receptor (Kalinak, 2010, p. 6).

Otro aspecto para considerar con respecto de las canciones es que a través de sus líricas se transmiten, de manera explícita, tópicos e imágenes recurrentes en la representación de lo latino. Si bien no se ha realizado aquí un análisis en profundidad de estos discursos, sí se integró una mirada complementaria y general de dichos contenidos líricos.

A modo de cierre, cabe indicar que, acorde a nuestra propuesta de análisis, nuestra principal vía de aproximación a estos materiales se produjo desde un plano auditivo. No obstante, en los casos de canciones publicadas en partitura -las cuales circularon comercialmente en su época en ediciones reducidas para piano y voz-¹⁶, se procedió también, de ser posible, a una revisión complementaria por ese medio.

¹⁶ Al respecto, cabe considerar también que, en términos de circulación, en adición al formato fílmico, muchas de las canciones compuestas para estos filmes se comercializaron y distribuyeron en otros soportes y medios, tales como la radio, registros fonográficos (discos) y partituras, reforzando, a nuestro parecer, las nociones de lo latino construidas por la industria fílmica a través de la música.

Marco bibliográfico

La reflexión sobre la construcción y representación de imágenes, conceptos, nociones y consecuentes estereotipos de lo latinoamericano en la industria fílmica hollywoodense durante la primera mitad del siglo XX implica la consideración de distintos aspectos vinculados tanto al contexto cultural como al panorama teórico. A continuación, se realiza un recorrido bibliográfico por temáticas transversales al análisis del corpus que, dado el carácter interdisciplinar de la investigación, se vinculan tanto con el ámbito de lo cinematográfico -más específicamente con lo que entendemos como “cine sonoro”-, como con lo teórico -a través de conceptos clave como “representación” o “latino”-, y a su vez, con la integración de estos dos ámbitos pensando en trabajos que abordan las construcciones de lo latinoamericano en el cine de Hollywood, y los que abordan de manera más específica el uso de la música en dichas construcciones.

Lo sonoro y lo musical en el cine

Con relación al ámbito de lo cinematográfico, uno de los aspectos fundamentales de nuestra investigación emerge de la calidad sonora del

soporte fílmico. Pensando específicamente en lo musical, si bien se reconoce la importancia de dicho recurso en los resultados expresivos de una producción cinematográfica (Gorbman, 1987; Kalinak, 2010 y 2012), hasta inicios de la década del noventa Kalinak sostiene que su estudio no ha sido considerado en la formación académica, priorizándose la atención más bien en la imagen (1992). En este sentido, Chion afirma que este resulta un tema relativamente nuevo, no reconociéndose el hecho de que el componente sonoro estuvo presente desde la concepción misma de lo que entendemos como “cine” (1997 [1985]; 1993 [1990]). Ahora bien, como indica Cooke (2012), y como se constata en la bibliografía de esta investigación, el panorama advertido por Kalinak y Chion se ha revertido.

Desprendido de lo anterior, un proceso muy importante para nosotros es la incorporación y sincronización del sonido en el cine hacia finales de la década de 1920, así como la relevancia que este comienza a adquirir dentro del mismo. Con relación a este proceso, resulta muy frecuente el uso de categorías como “cine mudo” o “cine sonoro”. No obstante, en sintonía con autores como Chion, quien sostiene que debiese hablarse de un “cine con sonido grabado-sincronizado” (1997, 64), o Cooke, para quien “el cine nunca

ha sido silente” (2012), proponemos en esta investigación hablar simplemente de “cine con/sin sonido incorporado”. Esta opción se fundamenta en que, a nuestro parecer, hablar de cine mudo o sonoro invisibiliza la dimensión sonora de producciones cuya proyección implicaba generalmente un acompañamiento musical -a cargo de instrumentos solistas, conjuntos pequeños o grandes orquestas- que variaba según las posibilidades e intenciones de los administradores del recinto. En adición, este acompañamiento musical -que para Cooke era solo una opción de una amplia gama de “opciones sonoras disponibles para los recintos de proyección durante los primeros años del cine” (2012)- debía disputar un espacio de atención entre las manifestaciones sonoras del público -silbidos, gritos, carcajadas y similares- y las de las máquinas de proyección; logrando, en algunas ocasiones, un protagonismo incluso mayor al del filme proyectado (Abel & Altman, 2001; Altman, 2007; Cooke, 2012; Chion, 1997; González y Purcell, 2014).

En adición a lo recién mencionado, resulta interesante mencionar, en relación a Latinoamérica, el trabajo de Purcell (2012), el cual trata la influencia transformadora del cine de Hollywood en la sociedad chilena

durante la primera mitad del siglo XX. Este autor, apoyándose en el trabajo de González y Rolle (2005), señala que los espectáculos cinematográficos de inicios del siglo XX -muchos de ellos compuestos de producciones sin sonido incorporado- solían estar acompañados de una variedad de expresiones artísticas, entre las que se encontraba, por supuesto, la música. En consecuencia, en la medida que las películas hacían eco de las nuevas tendencias musicales en boga, el cine, aunque “mudo”, se transformó en un poderoso medio de divulgación de nuevos gustos musicales que terminaban siendo interpretados por músicos chilenos. De este modo, en una época en que la radio aún no hacía su estreno, fueron estos músicos los que popularizaron las nuevas tendencias musicales estadounidenses, tales como el *jazz*, *foxtrot*, *shimmy* o *charleston*, impactando así fuertemente a la sociedad.

Representación y “lo latino”

En un ámbito más teórico de nuestra 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 instaure como el “doble” de una presunta “realidad” o de un “original” (2009, p. 249).

Asimismo, cabe indicar que 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 de 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, nuestra 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 Oriente, Said evidencia este tipo de representaciones ‘ficticias’ en textos “verídicos” (historias, análisis filológicos, tratados políticos) y en otros denominados “artísticos” (Said, 2008 [1978], pp. 44–45). De este modo, esta idea de una representación ‘exótica’ -entendiendo como tal una representación producida de manera 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’- tributa perfectamente a la lógica del espectáculo y el entretenimiento de nuestros materiales de estudio, en los cuales, a partir de lo planteado por Scott (1998, p. 309), concluimos que 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”.

Un segundo concepto a tratar en esta sección es el de “latino”. Acorde a lo planteado 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. Al respecto, de sumo interés resulta para nosotros la consideración de este autor, para quien “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 (2014, p. 409)¹⁷.

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, utilizamos de manera indistinta la denominación “latinoamericano”, esto también en consideración a que Hollywood no diferenció entre aquellos dos grupos en sus “imágenes estereotipadas” (2002).

Diplomacia cultural, industria fílmica y representación

Un aspecto que resulta determinante para nuestra investigación es el rol estratégico que se le asignó a la cultura en la operatividad de la política

¹⁷ 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 (Olea & Kervandjian eds., 2012).

exterior estadounidense durante la primera mitad del siglo XX. Al respecto, podemos afirmar 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). Al respecto de esta idea de ‘diplomacia cultural’ –sobre la que Nye habla 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) concluimos 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 nuestra investigación, referentes de admiración y estereotipos de diversa índole –género, ‘raza’, clase social, edad, entre otras-, contruidos y divulgados en gran parte a través de la industria fílmica de Hollywood.

En 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, p. 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 hasta la Primera Guerra Mundial por

las producciones europeas (Pearson, 1996, p. 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, p. 12). No obstante, fue la Primera Guerra Mundial el evento que determinó el deterioro de la industria fílmica europea, dejando un espacio rápidamente ocupado por la estadounidense.

Cabe indicar que la colaboración directa del gobierno estadounidense resultó un componente esencial en el éxito de este mercado. Al respecto, 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 estadounidense 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).

Ahora bien, la apertura a mercados internacionales trajo consigo ciertos desafíos y tensiones relacionados a la caracterización de otras culturas y, en la era del cine con sonido incorporado, con el uso del lenguaje y su pronunciación por parte de actrices y actores¹⁸. En relación con las formas de representar a Latinoamérica, Bender sostiene que durante los años 20 y comienzos de los 30, las representaciones de América Latina dentro de la cultura popular no estaban en sintonía con el tono de las políticas gubernamentales, cada vez más conscientes de la importancia de la diplomacia cultural. Así, la constante estereotipación de Latinoamérica en el cine provocó una creciente tensión en las relaciones, provocando, en términos

¹⁸ 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, p.17-39).

externos, boicots y la suspensión de importaciones de filmes hollywoodenses en países como Cuba y México, y en términos de política interna, la obstaculización de algunas iniciativas de apoyo a la región (Bender, 2002, p. 23). La forma en que el gobierno estadounidense, industria fílmica mediante, afrontó y revirtió esta tendencia, forman parte del desarrollo de este escrito.

Respecto de lo musical en este contexto, pensándolo siempre en su relación con la industria fílmica, cabe entender la música popular no como una expresión independiente y asilada, sino como integrante de un sistema interconectado compuesto de la discografía, radiofonía y el cine sonoro, sintetizados en el llamado *star system*¹⁹. 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

¹⁹ 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 nuestra investigación, cabe indicar que esta producción hollywoodense de ídolos cinematográficos –las *Stars*– se potencia con el avènement del llamado cine sonoro (Basinger, 2007, p. 18).

culturales compartidos y, de algún modo, definiendo la naturaleza mediática y modernizante de la cultura popular de masas (González & Rolle, 2005, p. 173). Abordar la composición de todo este aparataje nos permite comprender la magnitud y eficacia de esta, valiéndonos de términos de Salvatore (2006), “máquina representacional”.

Ahora bien, 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 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, p. 13). No obstante, más allá de las discusiones que la significación de la música ha generado en diversos espacios y momentos históricos²⁰, nuestro 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.

La representación de lo latino en Hollywood

La construcción y representación de lo latinoamericano en la industria fílmica hollywoodense durante la primera mitad del siglo XX ha sido un tópico analizado por numerosos autores desde diversos enfoques y disciplinas. Desde una mirada panorámica e histórica, reconocemos trabajos como el de Woll (1977), quien realiza un recorrido de las representaciones de lo latino que se extiende desde los inicios del cine sin sonido incorporado -fines del siglo XIX- hasta mediados de la década del setenta, ofreciendo un texto pionero ampliamente citado en estudios posteriores. Como proyección del trabajo de Woll, podemos nombrar los monumentales catastros fílmicos

²⁰ 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).

de Richard Jr. (1992, 1993, 1994) y García Riera (1987), los cuales constituyen un invaluable insumo inicial para numerosas investigaciones, ofreciendo un arduo trabajo de recopilación con filmes en los que se representa lo latino o lo hispano, su información técnica y argumental, y un estudio que los contextualiza.

Desde una mirada más crítica, Ramírez Berg (1990, 2002) enfrenta en la conceptualización del término “estereotipo” principalmente desde la psicología, proponiendo además, lecturas desde el marxismo y los estudios de género, todo en función de vislumbrar y comprender las intenciones e implicancias hegemónicas contenidas en la construcción y perpetuación de los estereotipos de lo latino en el cine de Hollywood.

En una línea similar a la de Ramírez Berg, pero situándose en la comunidad *chicana*, contamos con investigaciones como las de Cortés (1997), la cual traza un bosquejo del desarrollo de la imagen de la mujer chicana en el cine estadounidense; o Noriega (1993, 1997), quien aborda los problemas de la representación cinematográfica de la comunidad mexicano-estadounidense en su calidad de ciudadanos estadounidenses.

Desde una perspectiva de los estudios de género, podemos citar algunos trabajos concebidos en torno a la construcción de estereotipos de mujer latina. Este es el caso de la colección de artículos editado por Mendible (2007), en cuyo preámbulo la autora reflexiona sobre la concepción del cuerpo de la mujer latina como una “ficción conveniente”, estereotipada, producida en masa a partir de una serie de elementos que, finalmente, inciden en consecuencias “reales” para las latinas en los Estados Unidos y en el extranjero. En otras palabras, el texto explora algunas de las formas en que se construye y representa una idea común de la sexualidad, la subjetividad y la diferencia de las latinas, lo cual constituye un aporte invaluable a nuestra investigación en términos de la construcción del recurrente estereotipo de *latin woman* y su correlato musical. Ahora, si bien la mayoría de los artículos incluidos en esta colección abordan casos provenientes de la década del noventa en adelante, su primera sección se posiciona en la primera mitad del siglo XX, tomando como referentes las primeras mujeres latinoamericanas que triunfaron en la industria de Hollywood, tales como la actriz mexicana Lupe Vélez (Fregoso, 2007).

En esta línea de reflexión sobre la construcción de una corporeidad de la mujer latina a través de Hollywood, podemos mencionar el trabajo de Peña Ovalle (2011), quien a partir de figuras como Dolores del Río, Carmen Miranda o Rita Hayworth –además de otras más contemporáneas, fuera de nuestro período de estudio, tales como Rita Moreno o Jennifer López– problematiza la naturalización de un mito del cuerpo de la mujer latina construido por Hollywood, el cual, con sus connotaciones racializadas y sexualizadas, opera en gran medida a través de lo dancístico, llegando a reemplazar, incluso, la noción colonial e imperial del cuerpo femenino latinoamericano.

Vinculado al estudio de las construcciones de estereotipos género, pero integrando el elemento racial bajo el influjo de la Política del buen vecino – sobre todo entre 1939 y 1947–, podemos citar los trabajos introductorios de Sol Glik (2010, 2012) y sobre todo los de Roberts (1993), quien articula su análisis desde la figura de Carmen Miranda, y el de López (1993, 2012), cuya mirada se articula a partir de referentes como Dolores del Río, Lupe Vélez y también Carmen Miranda, y aborda la figura de Hollywood como una “institución etnográfica” creadora, integradora y traductora de otredad.

Asimismo, interesante resulta la elección de estos tres íconos femeninos entendiendo a la mujer latinoamericana aquí como una “amenaza doble” - sexual y racial-, a la autoridad etnográfica y colonial de Hollywood.

De manera muy particular, intersectando estudios culturales y urbanísticos, nos encontramos con el trabajo de Freire-Medeiros (2002), el cual presenta una reflexión en torno a las relaciones entre espacio, identidad y representación cinematográfica, tomando como referente la representación de Rio de Janeiro en cuatro producciones musicales de Hollywood producidas entre 1933 y 1953. En esta línea, pero tomando en cuenta problemáticas vinculada a la diplomacia cultural entre Brasil y Estados Unidos, tenemos los trabajos de Mascarenhas-Mateus (2017), y más estrechamente vinculado a esta investigación, el de Gil Mariño (2017), quien se centra en los usos locales de las imágenes urbanas y modernas de lo brasileño con el advenimiento del cine sonoro por parte del Estado y los actores del sector, fortaleciéndose, en consecuencia, un entramado comercial y cultural entre el cine, el turismo y la diplomacia. Ahora bien, a modo de una contextualización más profunda de estas representaciones y

construcciones de Brasil, cabe nombrar los estudios de Sadlier (2008) y Tota (2009).

Desde la mirada de la historia política, los procesos de construcción y representación de imágenes, conceptos y consecuentes estereotipos de lo latinoamericano en la industria fílmica hollywoodense durante la primera mitad del siglo XX también han sido abordados en la tesis doctoral de Bender (2002). En este trabajo se ofrece un marco contextual de las décadas del 30, 40 y 50 en torno a entidades gubernamentales y políticas que ampararon la producción de propaganda con un mensaje de solidaridad hemisférica -muy propia de la Política del buen vecino- a través de medios de comunicación masiva tales como la radio, prensa, publicidad y, de manera especial, el cine. Al respecto, es importante comprender que, como indica Bender, si bien el principal foco de esta propaganda estaba dirigido hacia Latinoamérica –esto con la finalidad de lograr el apoyo de sus naciones en contexto de la Segunda Guerra Mundial-, paralelamente se hizo necesario generar una propaganda interna, con la finalidad de lograr apoyo y conseguir la aprobación de diversos programas de ‘ayuda’ -financieros, educacionales, de salud, entre otros- para América Latina. En la configuración de estos procesos, la

representación –en este caso positiva- de lo latinoamericano a través del cine –sobre todo el cine *mainstream*-, jugó un rol clave.

En la línea de Bender, se encuentra el trabajo de Sadlier (2012), el cual se centra en el período 1940-1945 y la labor de Nelson Rockefeller y la *Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos*²¹, responsable según el autor de ser “la más intensa y desarrollada” aplicación de “poder blando”²² en la historia de Estados Unidos. También podemos añadir aquí reflexiones que se articulan a partir del análisis de producciones fílmicas específicas producidas en el período de la Política del buen vecino. Así, podemos mencionar otro trabajo de Woll (1974); Swanson (2010); Adams (2007) o Pérez Melgosa (2012); además de Goldman (2013), Hess, 2017 y Lénart (2018), quienes toman como referente las producciones del período concebidas por los estudios Disney.

²¹ Entidad gubernamental clave en la producción, distribución y monitoreo de propaganda a través de diversos medios de comunicación, la cual tenía como finalidad apoyar la consolidación de una hegemonía hemisférica en el escenario de la Segunda Guerra Mundial. La entidad en cuestión fue creada en agosto 1940, funcionando bajo la tutela del Departamento de Estado y al mando de Nelson Rockefeller, cargo asignado de manera directa por el mismo presidente Roosevelt. La importancia de la OCIAA fue tal, que esta es profundizada y problematizada a lo largo de este escrito.

²² Sadlier hace alusión aquí al ya mencionado concepto *soft power*, acuñado por Joseph S. Nye (1990) en la década de los noventa atendiendo al rol de la cultura en las relaciones diplomáticas.

Finalmente, no podemos ignorar los trabajos académicos que se configuran desde un punto de vista más biográfico. Podemos destacar aquí las publicaciones de da Costa Garcia (2003), Nan (1978) o Shaw (2013) sobre Carmen Miranda.

En los trabajos mencionados, la dimensión sonora y musical del material fílmico analizado es ignorada, o bien, considerada mediante menciones menores -alusión a músicos, géneros o líricas de canciones- sin abordar la materia sonora (Ramírez Berg, 1990; Swanson, 2010), siempre en función de un análisis principalmente visual (Ramírez Berg, 2002) o, a lo sumo, performático (Peña Ovalle, 2011; Shaw, 2013).

Constatamos una mayor sensibilidad hacia el factor musical en ciertos autores que aluden al rol de la música en la operatividad de la Política del buen vecino. Ejemplo de esto último se evidencia en trabajos como los del historiador especializado en cine, Allen L. Woll y los investigadores Alfred Charles Richard Jr. (1992, 1993, 1994) y Emilio García Riera (1987), quienes incorporan géneros musicales, canciones y ritmos latinos en su lectura

política del fenómeno (Woll, 1977, 1983). También podemos mencionar el caso de la investigadora proveniente del campo de los estudios literarios, Karen S. Goldman (2013) y la alusión a un pasaje del filme *Saludos Amigos* (Jackson, Kinney, Luske, & Roberts, 1942), en la cual se hace hincapié al rol de la música en la “apropiación cultural no amenazante” del ‘otro’ exótico, en este caso, en un fragmento musical ‘inca’ que se ‘americaniza’ con ritmo de *Jazz*, convirtiéndose finalmente en un producto de consumo para las audiencias de Hollywood, esto a modo de simbología del sistema capitalista. Finalmente, citamos a la especialista en estudios de cine, Shari Roberts (1993), quien hace hincapié en el diálogo entre dos culturas –la latinoamericana y la estadounidense- a través de la lírica de ciertas canciones en producciones fílmicas del género musical, esto en torno a la idea de cierto ‘universalismo’ adjudicado a la música y el amor romántico.

Particular resulta el trabajo “Carmen Miranda’s Voice in Hollywood” (2017), de la académica británica especializada en estudios portugueses y brasileños, Lisa Shaw, el cual centra su atención en el uso de la voz -hablada y cantada- de Miranda en diversos filmes de su etapa en Hollywood. Específicamente, se hace hincapié en una serie de recursos fonéticos y

lingüísticos –intercalación del portugués y un inglés pronunciado de manera ‘particular’; evocación de “ritmos latinos percusivos” en el habla; onomatopeyas; repeticiones; aliteraciones exageradas; metonimias, etc.- aprovechados tanto por Miranda como por la industria para determinar una confusa pero atractiva caracterización sonora de la actriz, a la vez que se consagraba en Hollywood un estereotipo de mujer latina.

Ahora bien, desde el ámbito de la musicología podemos mencionar el libro *The Latin Tinge: The impact of Latin American Music on the United States*, del etnomusicólogo de origen británico, John Storm Roberts (1999). Constituyendo un texto pionero en desarrollar como objeto de estudio el impacto de la música latinoamericana dentro de la cultura estadounidense, Storm Roberts incorpora en su relato una nutrida mención a artistas y músicas latinoamericanas en producciones fílmicas de Hollywood, sobre todo durante los años cuarenta. Un segundo texto en este campo pertenece al musicólogo estadounidense Walter Aaron Clark, quien en “Doing the Samba on sunset Boulevard. Carmen Miranda and the Hollywoodization of Latin American Music” (2002) explora las formas en que los números musicales de ciertos filmes de Hollywood contribuyeron a configurar una imagen “híbrida” y

“fundamentalmente mitológica” de América Latina en los Estados Unidos. Como su título lo anuncia, el escrito contempla a Carmen Miranda como figura central del relato, coincidiendo con el planteamiento de Woll (1977) en términos de considerar que una imagen homogeneizada y estereotipada de América Latina en Estados Unidos es un resultado que se debe, en gran parte, a las representaciones construidas y difundidas por los medios masivos de comunicación, especialmente el cine. Finalmente, podemos mencionar a la musicóloga Melanie Plesch, quien en su artículo “Topics of Spanishness in Tango Scenes. A Postcolonial Reading of Mainstream Film” (2013) aborda, desde una perspectiva poscolonial que incorpora elementos musicales, una genealogía de la utilización de referentes culturales españoles – específicamente íconos andaluces- en representaciones de América Latina a través de escenas de tango producidas y difundidas en medios de comunicación masiva.

Un trabajo que posee una gran cercanía con nuestra propuesta es el de la musicóloga estadounidense Carol Hess, quien en *Representing the Good Neighbor: Music, Difference, and the Pan American Dream* (2013) estudia, desde una mirada interdisciplinar integrando tanto el análisis musical formal

junto con acotaciones desde la antropología, crítica literaria, psicología, arquitectura o la historia política, el rol que tuvo la música de arte latinoamericana -sobre todo a través de las figuras de los compositores Carlos Chávez (México), Heitor Villalobos (Brasil) y Alberto Ginastera (Argentina)- en la operatividad de la diplomacia cultural norteamericana. De esta misma autora, cabe destacar “Walt Disney’s *Saludos Amigos*. Hollywood and the Propaganda of Authenticity”, capítulo con el que aporta a *The Tide Was Always High*, colección de escritos sobre música latina en Los Angeles editado por Joseph Kun (2017). En el mencionado trabajo, Hess aborda la idea de ‘autenticidad’ ofrecida en la música de *Saludos Amigos*.

Para finalizar cabe indicar una vez realizada esta revisión bibliográfica que, por una parte, evidenciamos cierta disparidad entre la producción académica proveniente de áreas de estudio versus la concebida dentro del ámbito musicológico, la cual, a su vez, resulta más reciente.

Descripción de capítulos

Esta tesis 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 nuestro objeto de estudio, mediante una mirada 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 suponemos 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 en aquel entonces 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 resultaron recurrentes en producciones posteriores de la industria fílmica estadounidense, ya bajo los principios de la Política del buen vecino.

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 pensando de qué maneras la música de estas producciones contribuyó a las representaciones de lo latinoamericano delineadas por dicha política, y para aquello 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 de estas.

El tercer y último capítulo, “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 –vehículo reconocido por la OCIAA como el más efectivo para la divulgación de propaganda- 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, tratadas en un subcapítulo aparte por su especificidad, dos filmes producidos por los estudios de Walt Disney.

Cabe indicar que los fragmentos fílmicos analizados en cada uno de los tres capítulos de este escrito se encuentran disponibles para su consulta²³.

En términos de anexos, este escrito presenta tres. El primero de ellos corresponde al 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; y el nombre de los autores de la música original.

²³ Enlace de acceso: <https://1drv.ms/u/s!Ar-XSjgavuiiaa9wnB13BQhUCzsc?e=OUfBCS>

El segundo anexo ofrece las fichas con las cuales se analizaron los filmes 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 -originales y preexistentes-. Acto seguido, se presenta un registro detallado de cada aparición de música utilizada, indicando el tiempo de inicio y término de esta, la escena que musicaliza, la instrumentación utilizada, las características rítmicas del fragmento, una referencia somera a los tópicos líricos desarrollados -para el caso de las canciones- e información general que pueda resultar pertinente.

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 nuestro trabajo.

Se espera que cada uno de estos anexos sea de utilidad práctica para posibles investigadores, constituyendo un punto de partida para desarrollar sus propias interpretaciones.

**I. APROXIMACIÓN PRELIMINAR: ANTECEDENTES Y
REFLEXIONES SOBRE LA MÚSICA Y LAS
REPRESENTACIONES DE LO LATINOAMERICANO EN LOS
PRIMEROS FILMES CON SONIDO INCORPORADO (1927-1932)**

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 –pensemos aquí en la estereotipación de referentes culturales mexicanos, la “latinidad más próxima” a Hollywood (García Riera, 1987, p. 153)²⁴-, nuestro 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 atribuimos hasta entonces la principal responsabilidad de materializar la dimensión sonora de las producciones fílmicas. En este contexto, una de las consecuencias que más nos interesa abordar aquí es que la dimensión sonora, y más específicamente la musical, se convirtió en un

²⁴ Junto con el marco general de construcción de mexicanidad en el cine ofrecido por (García Riera, 1987), para el desarrollo del caso en el cine de Hollywood se sugiere la revisión de (Gunkel, 2015).

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.

Así entonces, a partir de este momento que consideramos fundacional para la construcción de la categoría “música latina” dentro de la industria musical estadounidense y su alcance global, nos 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, hemos escogido tres producciones que se enmarcan en el período que se inicia en 1927, año que asumimos como el inicio a 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 encuentra, 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 no constituye un largometraje, lo consideramos aquí por ser probablemente el registro más antiguo que conocemos de cine sonoro de ficción situado argumentalmente en Latinoamérica en el cual constatamos el uso de música latina para representarla²⁵.

²⁵ 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 especie de canción mexicana titulada “My Tonia”. Según García Riera, cabe atribuirle a Baxter la supuesta primera interpretación de una canción de ‘características latinas’ en un largometraje sonoro (1987, p. 149).

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 para esta investigación nada menos que el primer filme sonoro situado argumentalmente en América Latina en el cual reconocemos la implementación de una serie de recursos y procedimientos musicales que podemos considerar propios de las futuras producciones que tributaron a la Política del buen vecino (1933-1945). El segundo filme, *The Kid from Spain*, de Leo McCarey (1932), 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.

Cabe indicar que la musicalización de estas producciones estuvo a cargo de figuras que poco tiempo después serían relevantes dentro del ámbito de la música para filmes: Carl Stalling (1891-1972) en *The Gallopin' Gaucho*; Herbert Stothart (1885-1949) y Jimmy McHugh (1893-1969), 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.

I.I Lo “español” para representar lo latinoamericano

Un primer problema desde el cual quisiéramos abordar las producciones escogidas tiene que ver con la utilización de referentes culturales ‘españoles’ para representar lo latinoamericano. Para situar dicho problema, tomamos como primer ejemplo las escenas iniciales 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]²⁶. En este lugar, de ambiente rudo y masculino, un músico -un gato negro ejecutando lo que a primera vista parece un banjo- está interpretando “La Paloma”, popular 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 Habana²⁷, siendo una de las canciones en castellano más interpretada, difundida y grabada en la historia de la discografía (Faltin, 2008). “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 y sugeridas por el movimiento de las manos de la ‘ejecutante’. En adición,

²⁶ Con relación a esta herencia del universo simbólico del cine western y su tránsito al imaginario del *cabaret* en las representaciones de América Latina de Hollywood, se sugiere consultar Pérez Melgosa (2012).

²⁷ 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.-a).

podemos decir que 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*

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 producción²⁸- fue instrumentar “La Paloma” con castañuelas y una guitarra²⁹, esta última cumpliendo un rol de acompañamiento rítmico y armónico.

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,

²⁸ 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.

²⁹ Con respecto al uso de la guitarra, cabe indicar que nos referimos a una de tipo acústica y con cuerdas de nylon, la cual ofrecía una sonoridad que, creemos, durante las primeras décadas del siglo XX 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*.

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). En este sentido, podríamos aventurarnos a pensar en un uso quizás asentado de “La Paloma” para representar lo latinoamericano. También cabe pensar aquí en una asociación naturalizada entre dicha canción y una idea de América Latina, esto 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, culturas, etc., las cuales fueron sistematizadas en diversos manuales prácticos³⁰.

³⁰ Al respecto, consultar Altman (2007), Cooke (2012), Chion (1997), Kalinak (2012), González & Purcell (2014) y, tomando en cuenta la incidencia de estos manuales prácticos en la musicalización de cortos animados, Goldmark (2005). En adición, no podemos dejar de mencionar el trabajo del músico estadounidense de origen estonio Ernö 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 Artistry con *copyright* de 1911, de modo que ya circulaba entre el público neoyorquino al momento de publicarse en el manual de Rapée (González & Purcell,

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 una Habanera

Cabe añadir que el supuesto origen 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

2014). El segundo tango, brasileño, fue “Dengozo”, del pianista y compositor carioca Ernesto Nazareth (1863–1934). En complemento de lo anterior, 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.

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, resulta importante plantear que, a nuestro juicio, fue la particularidad rítmica que otorgaba 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’, lo cual resultó funcional para la evocación de temáticas, personajes o ambientes españoles o latinoamericanos. Al respecto de esta última idea, 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 Iradier –“máximo representante del

andalucismo lírico español” (Alonso et al., 2010, p. 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 escribiría 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.-b).

También 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, nos encontramos 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, p. 88)³¹. 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.

Creemos que este uso de la habanera dentro de diversas prácticas representacionales de lo latino, y sobre todo de lo español, hay que entenderlo dentro del proceso de construcción de hispanismo durante el siglo XIX en Europa (Alonso et al., 2010; Llano, 2013). Al respecto, cabe tener en cuenta aquí que, como plantea 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 –particularmente París-. De este modo -continúa Alonso-, a lo largo de la Edad Moderna,

³¹ Al respecto, se sugiere consultar a Llano (2013, pp. 161-191).

España pierde su condición de nación poderosa, imperio, baluarte de la Contrarreforma y de una cultura latina, para convertirse en un “país decadente”, posición marginal de la que se habría recuperado “a costa de convertirse en un país exótico en los márgenes de Europa”. En efecto, si la llamada Leyenda Negra ofrecía una visión de España como un país inerte, los románticos reaccionarían contra aquella imagen creando otras nuevas, también distorsionadas, “mostrando un país singular, pintoresco y exótico”, imagen que, en cierta forma, no ha sido superada aún en el contexto europeo (Alonso et al., 2010, p. 83).

En lo que respecta a un “hispanismo musical”, este 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 pintoresquismo, 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, p. 89).

Ahora bien, además de *The Gallopin' Gaucho*, podemos 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 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 podríamos considerar “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, y la dirección musical de Alfred Newman- de componer una habanera para formar parte de la música incidental del filme, específicamente para sus escenas románticas [Ver CLIP N°I.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, podemos evidenciar también 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 cadencias³² y conducciones melódicas frigias³³, adornos melódicos, alternancia de los modos mayor y menor, uso de géneros como el *Pasodoble*³⁴ o el ya

³² El término “cadencia” alude a una serie de acordes que conducen a una sensación de conclusión o pausa dentro del relato musical.

³³ 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.

³⁴ 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),

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.

En relación a lo anterior, 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*³⁵, 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 constituirá, a nuestro entender, el antecedente de un procedimiento que sería muy utilizado, poco tiempo después, en filmes del período de la Política del

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 *Ballroom dance*, donde figura como en la categoría de baile “latino” junto a géneros como el Samba, Cha-cha-chá, Rumba, Bolero o el Mambo.

³⁵ 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).

bien vecino, donde esta alternancia habría simbolizado, en clave musical, el diálogo e intercambio ‘amistoso’ y supuestamente horizontal entre la cultura estadounidense y otras culturas americanas [Ver CLIP N°I.3].

En definitiva, y según lo planteado hasta el momento, pensamos 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 pampino-; si se mostraba en escena un banjo 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 reconocemos la lectura de autores como Plesch (2013), Said (2008), Scott (1998) o Rojas Mix (2015)- 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 vemos 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).

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

Un segundo problema desde el cual articular nuestro análisis tiene que ver con las connotaciones sexuales de las representaciones de lo

latinoamericano. Para comenzar a situar el asunto, recurrimos 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. 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 habanera³⁶-, 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-, desconocemos 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°I.4].

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

³⁶ 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 nos desviaría de nuestros propósitos más prioritarios.

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 incorporado³⁷. 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, p. 23) de la imagen del baile 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, 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 (Plesch, 2013).

³⁷ Al respecto, se sugiere consultar los trabajos de Mendible (2007); Peña Ovalle (2011); Ramírez Berg (2002) o Rodríguez (1997).

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 –pensemos 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 atinente 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 apogeo³⁸. Al respecto, Matallana 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 (Matallana, 2016). En adición, hay que entender aquí que el tango se hizo famoso mundialmente como danza más que como música (Ochoa, 2003, p. 28).

Antes de finalizar esta idea, cabría añadir que 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 siglo (Ochoa, 2003), y que su escenificación por parte de Hollywood en ambientes rudos, salvajes y masculinos resulta una construcción probablemente influenciada por el

³⁸ Sobre las construcciones del tipo de performance dancística aludida para el tango, junto con Matallana (2016) se sugiere consultar Garramuño (2007).

género *western*. Sin embargo, y como ocurre en *The Four Horsemen* y muchos otros casos, esta imagen salvaje, rural, popular y autóctona del tango, ha sido recurrentemente contrastada y complementada –manteniendo, no obstante, la música- con otra de carácter mas bien cívica, urbana, aristocrática y cosmopolita, tomando como escenario los circuitos de la elite bonaerense, la cual, por lo demás, habría sido la responsable de llevar el tango a París (Ochoa, 2003, p. 17).

Junto con esta doble representación sexualizada del tango, en una Argentina salvaje y gaucha o en un sofisticado club urbano de Buenos Aires, otro escenario latinoamericano sobre el cual la industria fílmica estadounidense pudo desarrollar el tópico de una sexualidad más desinhibida fue el trópico, configurando aquí una nueva construcción de lo ‘edénico’ además de un destino turístico relativamente posible para el ciudadano estadounidense, donde este podría descansar, ‘enamorarse’ y evadir momentáneamente la agitación y compromisos de la vida moderna³⁹. El país

³⁹ Para abordar la industria del turismo estadounidense en América Latina y sus connotaciones imperialistas durante el siglo XX, se sugiere consultar (Merril, 2009) y, a partir de las implicancias de la implementación del transporte comercial aéreo, (Schwartz, 2004).

latinoamericano elegido para concretar este imaginario en esta etapa inicial del cine con sonido incorporado fue Cuba, y el rótulo musical escogido para promocionarlo fue el de “Rumba”, término que si bien alude, entre otros usos coloquiales, a un complejo ámbito de danzas y ritmos afrocubanos de carácter principalmente profano y recreacional, nos atrevemos a afirmar que en lo que a industria musical estadounidense se refiere, el término fue acuñado de manera comercial para denominar, de manera funcional y simplificada, a composiciones escritas sobre la base rítmica 3+2, propia más bien del son⁴⁰:

Imagen 1.4: Patrón rítmico de un son

De este modo, cabe explicitar que en este escrito nos referiremos a la “rumba” desde una perspectiva estadounidense -quienes la llamaron *Rhumba*-, entendiéndola como una adaptación dancística norteamericanizada del son que guarda poca relación con la rumba afrocubana.

⁴⁰ Para una introducción más profunda al concepto, se sugiere consultar (Sublette, 2004, pp. 257–272), (Moore, 1995) y (Pérez Firmat, 2014).

Un filme que desde lo musical consideramos clave para instalar lo recién planteado es *The Cuban Love Song*, cuya trama está ambientada en 1917 y 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, es enviado de vuelta a Estados Unidos, luego de lo cual formaliza su matrimonio. Sin embargo, diez años después, invadido por la nostalgia –detonada al escuchar una canción cubana en Nueva York-, el veterano de guerra viaja a Cuba y busca a Nenita, pero se entera de que esta falleció años atrás por una enfermedad que azotó a su pueblo. No obstante, luego de la búsqueda, Terry conoce por casualidad a un niño que resultó ser su hijo, fruto de la relación con Nenita. Entonces, el soldado toma al niño y se lo lleva a vivir con él y su esposa a Estados Unidos.

En términos argumentales, cabe indicar que este tipo de historia obedece 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 también en óperas como *Madama Butterfly* o *Lakmé*, por nombrar algunos casos ampliamente tratados por estudios de exotismo musical y afines (Bellman, 1998; Born & Hesmondhalgh, 2000; Lee & 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 militares⁴¹-, constatamos que en la música con la cual se presenta a Cuba y

⁴¹ Al 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

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°I.5]. Este nuevo 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 show de una bailarina ‘latina’ –interpretada por la

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). Creemos 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 ‘evidente’ 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 “Dueto de los gendarmes” de la ópera *Geneviève de Brabant* de Jacques Offenbach (1859)-, utilizado en los créditos iniciales del filme.

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].

Imagen 1.5: Bailarina ‘latina’ en *The Kid from Spain*

Atribuimos aquí al factor rítmico, y, en consecuencia, 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, ‘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 ‘latinos’ y ‘latinas’- 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 –por la cual pasaron 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 música⁴².

I.III La definición de algunos recursos de ‘buena vecindad musical’ en *The Cuban Love Song*

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

En primer lugar, *The Cuban Love Song* es, a nuestro juicio, 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

⁴² Al respecto, consultar Reynoso (2006) y Mendivil (2013).

musical de su país durante el siglo XX- y los integrantes de la Orquesta Hermanos Palau -acreditada en el filme como “Palau Brothers Orchestra”-⁴³. 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 o Agustín Lara. Asimismo, y como veremos más adelante, este proceder se acentúa 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 otros. Constatamos que estas participaciones incidieron radicalmente no sólo en los resultados musicales de este tipo de producciones fílmicas, sino también en sus *performances*.

⁴³ Si bien no constatamos la presencia de Lecuona en escena, los músicos de la Orquesta lo hacen en tres ocasiones. La primera en este “guateque”, la segunda como músicos en escenas de tiempo de carnaval, y la tercera como orquesta de un exclusivo club en Nueva York.

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

Teniendo lo musical como prioridad, ejemplos de lo expuesto en el párrafo anterior pueden constatarse al relatar la partida del soldado Terry 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)⁴⁴. Cabe destacar que en este pasaje se incluyen unas claves, instrumento que se convertiría en un, por así decirlo, “ícono tímbrico” al momento de evocar Cuba⁴⁵.

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 [*sic*]”, canción que por su importancia abordaremos con mayor detalle más adelante.

No obstante, el fragmento más evidente que podemos evidenciar 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

⁴⁴ La habanera “Tú”, escrita por Sánchez de Fuentes con letra de su hermano Fernando, alias “Fernán”, gozó de una gran popularidad desde su ‘estreno’ en circuitos de la elite cubana, llegando a ser utilizada para retratar musicalmente la ciudad de La Habana en filmaciones muy posteriores, tales como *The Godfather II* (Coppola, 1974). Cabe indicar 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 elite europea y estadounidense, fue pionera en la generación de registros discográficos en Latinoamérica.

⁴⁵ Cabe mencionar que 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.

de ron, podemos apreciar a unos guajiros –encarnados, recordemos, 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”, 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 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, podemos especular, 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, donde mejor se puede gozar", de autor desconocido, y de la habanera "Tú", de Sánchez de Fuentes, también se incluye una 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). Nos referimos aquí a "El manisero [*sic*]", del compositor cubano Moisés Simmons (1889-1945).

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”⁴⁶, convirtiéndose rápidamente en un éxito de ventas, siendo versionada hasta nuestros días por diversos artistas⁴⁷.

Cabe señalar que, 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.

⁴⁶ 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).

⁴⁷ Consultar catastro de versiones en (Díaz Ayala, 1988).

I.IV 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 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 estadounidense⁴⁸ 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.

⁴⁸ 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, p. 126).

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; podemos reconocer 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, creemos que es 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 estereotipos sexualizados de *Latin Lover* o *Latin Woman*. Ambos recursos, instrumentación y ritmo, habrían constituido, a nuestro 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.

Finalmente, cabe agregar nuestra creencia en que la propuesta musical de los filmes abordados –principalmente *The Cuban Love Song*– contribuyeron 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.

II. 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 desafío de afrontar las consecuencias de la Gran Depresión. Así, existiendo la necesidad de abrir mercados internacionales para superar esta crisis (Purcell, 2012, p. 101), Roosevelt propuso, en el marco de su *New Deal*, un nuevo proyecto de relaciones diplomáticas con América Latina, el cual transitaba desde la llamada política del “gran garrote”, caracterizada por el intervencionismo de políticas coercitivas como la Doctrina Monroe (1823) o la Enmienda Platt (1901), a la formulación de la llamada *Política del buen vecino*, la cual más bien buscó estrechar lazos con la región. Así, Roosevelt presentaba dentro de su discurso inaugural la ya utilizada metáfora del “buen vecino”⁴⁹, planteando

⁴⁹ Al respecto de la utilización de dicha metáfora en la retórica panamericana previa a 1933, se sugiere consultar Hess (2013).

que entender 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 ofrecer⁵⁰.

De este modo, esta idea de referirse a los países ‘vecinos’ como unidades autónomas que deben respetarse y valorarse en pos de generar una red colaborativa continental, abría nuevas perspectivas al proyecto del Panamericanismo, generándose oportunidades y posibilidades de relaciones económicas, políticas y culturales más tangibles y coherentes con el mismo. No obstante, la finalidad rectora de esta política de ‘buena vecindad’ era establecer un dominio hemisférico de Estados Unidos, haciendo frente a un fascismo que se fortalecía en Europa y Asia, y que se temía ampliara sus dominios en Latinoamérica (P. Bender, 2002), escenario que obviamente minaba cualquier aspiración de hegemonía global.

⁵⁰ Documento disponible en: <https://millercenter.org/the-presidency/presidential-speeches/march-4-1933-first-inaugural-address>

En este escenario, como se desprende del capítulo anterior, la diplomacia cultural jugó un rol fundamental. En términos cinematográficos, la apertura a mercados internacionales trajo consigo ciertos desafíos y tensiones relacionados a la caracterización de otras culturas, así como también, ya en época de cine con sonido incorporado, con el uso de lenguajes y músicas asociadas a estas representaciones. Con relación a las formas de representar a Latinoamérica, la industria cinematográfica de los años 20 y comienzos de los 30 no estaba en sintonía con el tono de políticas gubernamentales cada vez más preocupadas de la diplomacia cultural. La constante estereotipación de Latinoamérica en el cine 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.

Contrarrestando la situación descrita, la industria fílmica, 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*, MPDDA) con la finalidad de fiscalizar con un mayor rigor el cumplimiento de las normas de censura contenidas en el *Código de producción cinematográfica (Motion Picture Production Code*, conocido también como el “Código Hays”), el cual rigió entre 1930 y 1968. La aprobación de la PCA constituía un requerimiento previo que debían cumplir los cineastas antes del estreno de sus producciones.

No obstante, a pesar del giro producido en las representaciones de América Latina, basta una revisión de los primeros filmes de nuestro corpus fílmico -pertenecientes al período 1933-1939- para constatar representaciones de América Latina que, si bien pudieron haber resultado graciosas e inofensivas para el humor estadounidense o incluso producidas con un ánimo educativo, estas resultaban igualmente ofensivas. Representaciones con referentes muy lejanos a la cultura aludida, o bien, materializadas en 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)⁵¹.

Para abordar el rol de la música en las construcciones y representaciones de lo latinoamericano durante los primeros años de la *Política del buen vecino*, hemos definido aquí un marco temporal que se inicia con la proclamación de esta política en el discurso inaugural de Franklin Delano Roosevelt y se cierra justo antes de la creación de la *Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos (Office of the Coordinator of Inter-American Affairs)* en agosto de 1940, hecho que inicia un segundo período, abordado en el siguiente capítulo de esta tesis. El sentido de este corte es la gran cantidad de material propagandístico sobre América Latina que produce esta agencia, motivada por el contexto de guerra, lo cual merece un tratamiento distinto.

De este modo, hemos escogido cinco largometrajes de ficción producidos durante este primer período (1933-1939), los cuales fueron analizados a partir de la siguiente pregunta: ¿De qué manera la música de

⁵¹ Situando el problema en casos más específicos, se sugiere consultar trabajos como el de Cecilia Gil Mariño (2017) para el caso brasileño, el de Purcell (2012) para el chileno o el de García Riera (1987) para México.

estas producciones contribuyó a las representaciones de lo latinoamericano delineadas por la *Política del buen vecino*?

El primero de estos largometrajes es *Flying Down to Rio* (1933), producción de Radio Keith Orpheum -en adelante RKO- dirigida por Thornton Freeland que consideramos, dentro del período oficial de ‘buena vecindad’, un hito de apertura en lo que respecta a filmes sobre América Latina. Para sustentar esta afirmación, basta con mencionar que en el momento que se produce el filme en cuestión, Nelson Rockefeller –como constatamos en el capítulo siguiente, actor clave en la dimensión cultural de la *Política del buen vecino* durante el período 1940-1945- asume el control de los estudios RKO, involucrándose en la forma de representar a América Latina dentro del filme y en el aumento del presupuesto original (Pérez Melgosa, 2012). Son razones de esta índole las que han convertido a *Flying Down to Rio* en un filme que cuenta con una considerable literatura (Freire-Medeiros, 2002; Gil Mariño, 2017; Henderson, 1981; Pérez Melgosa, 2012; Schwartz, 2004; Swanson, 2010).

Casi no mencionadas por la literatura académica –por lo menos en lo que a música respecta- son las siguientes cuatro producciones presentadas en este capítulo: *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 Film⁵² y, para finalizar, *Tropic [sic] Holiday* (1938) de Theodore Reed, concebida en los estudios Paramount.

Cabe indicar aquí que cada una de estas producciones contó con un equipo de destacados músicos de la industria fílmica y la escena del teatro musical de Broadway⁵³. Entre estos, podemos mencionar a Max Steiner

⁵² 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>).

⁵³ Para un mayor detalle en relación con los equipos de músicos de cada producción, consultar las Fichas de análisis presentadas en el Anexo 2.

(1888-1971)⁵⁴ y Vincent Youmans (1898-1946)⁵⁵ para el caso de *Flying Down to Rio*; a Ralph Rainger (1901-1942)⁵⁶ en *Rumba*; o a Allie Wrubel

⁵⁴ 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 fílmicas 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 del mismo. 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 & Bradford, 2001).

⁵⁵ 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).

⁵⁶ 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).

(1905-1973)⁵⁷ y Harry Warren (1893-1981)⁵⁸ en *In Caliente*. Caso particular es el de *Tropic Holiday*, para el cual los estudios RKO contratan al compositor Agustín Lara (1900-1970) –por entonces un artista ya consagrado en Latinoamérica-, quien parte de México a California a mediados de 1937. No obstante, como indican sus biógrafos Loeza y Granados, Lara vio anulada su inspiración y no pudo escribir una sola canción en Estados Unidos, utilizando finalmente para el filme creaciones que ya había lanzado en México (2012).

⁵⁷ 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.).

⁵⁸ 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. 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.

II.I 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 analizadas es la alternancia y/o fusión de estilos musicales estadounidenses y latinoamericanos con sus consecuentes danzas e idiomas. Nos referimos 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 rumba-. 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, otro recurso aquí es que la canción en cuestión es interpretada, de manera alternada o simultánea, por personajes estadounidenses y latinoamericanos, en sus respectivos idiomas.

Como ya lo hemos planteado, este procedimiento resulta, a nuestro juicio, parte de un correlato musical de ‘buena vecindad’ que comienza a gestarse, de manera algo experimental, en este período y que simboliza, en

clave musical, el diálogo e intercambio ‘amistoso’ y supuestamente horizontal entre la cultura estadounidense y la latinoamericana.

Un ejemplo de lo recién expuesto es la extensa secuencia, de más de doce minutos de duración, con la que se presenta la canción de Vincent Youmans con letra de Gus Kahn y Edward Eliscu, “Carioca”, en *Flying Down to Rio*. El filme en cuestión trata la historia de un aviador y director de banda estadounidense, Roger Bond (Gene Raymond), quien es despedido junto a su banda por coquetear con la brasileña Belinha de Rezende (Dolores del Río) en un espectáculo en Miami. Completamente enamorado, Roger persigue a Belinda hasta Rio de Janeiro, logrando finalmente convertirse en su esposo.

Es precisamente en esta última ciudad donde se desarrolla la secuencia aludida, específicamente cuando la banda de Roger Bond llega al llamado “Carioca Casino”. Ya en el lugar, son recibidos por un histriónico anfitrión que les presenta la mayor atracción del recinto, la agrupación musical *Turuna’s Band*⁵⁹: cuatro músicos, uno fumando, otro comiendo maní, un

⁵⁹ Como indica Gil Mariño, es probable que la participación en el filme del actor brasileño

tercero mirando aburrido su flautín, y el último durmiendo la “siesta” – término ocupado en innumerables filmes sobre América Latina-. Frente a esta imagen, los músicos estadounidenses exclaman algunas frases burlescas. Una vez que se sube un quinto músico al escenario, este se dirige al público y saluda de manera especial a los invitados “provenientes del continente hermano, Norteamérica”. Luego, a modo de camaradería, el presentador ofrece ejecutar un *fox-trot*, frente a lo cual el público abuchea por encontrarlo "aburrido", pidiendo con mucha ansiedad que se ejecute una "Carioca", rótulo inventado por la producción del filme para designar a una música supuestamente brasileña. Acto seguido, comienza a interpretarse dicha música, de manera algo vacilante, a través de la ejecución de una trompeta y el tradicional *ganzá*⁶⁰, provocando cierta socarronería en los músicos estadounidenses presentes en el espectáculo. No obstante, a medida que se van integrando otros integrantes de los Turuna, se produce una música y una

Raul Roulien y del cónsul brasileño en Nueva York Sebastião Sampaio en la producción –intervención que es abordada más adelante dentro de 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, p. 209).

⁶⁰ Instrumento musical tradicional brasileño, de apariencia cilíndrica y relleno de semillas u objetos similares. Su uso resulta muy frecuente en la ejecución del samba.

ejecución que genera la admiración de los visitantes, iniciando la aludida secuencia que podemos dividir en cuatro secciones.

La primera sección consiste en la presentación instrumental del llamado “ritmo carioca”, un particular estilo creado para el filme, con tímidas influencias de samba, *maxixe*⁶¹ y son, el cual es danzado por las parejas asistentes al Carioca Casino con pasos de baile también generados para la producción a partir de referentes como el tango o el *forró*⁶². Cabe destacar aquí el ingreso a la pista de baile, hacia el final de la sección, de dos integrantes de la banda de Roger Bond, la cantante Honey Hale (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 bien recibidos por los brasileños presentes en el lugar.

Luego de una breve pausa, se inicia una segunda sección cuando la canción es interpretada por la orquesta a una velocidad menor. Participan acá

⁶¹ 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.

⁶² Danza tradicional del noreste brasileño, la cual contempla bailes en pareja con una gran cercanía entre los cuerpos.

dos cantantes –las estadounidenses Alicia Gentle y Movita Castaneda– interpretando en inglés una lírica que indica que esto “no es un foxtrot ni una polca”, que “tiene un ritmo nuevo”, “una métrica complicada”, “un espíritu nuevo que suspira”. Las cantantes son acompañadas de un gran elenco de baile, el cual toma protagonismo hasta el final de la sección.

Así, después de una tercera sección breve, a cargo de los elencos de baile, se inicia una cuarta con la aparición del estereotipo de la *baiana* cantora, el cual, como podemos comprobar en el siguiente capítulo, fue inscrito de manera profunda en la cultura popular estadounidense pocos años después por Carmen Miranda. En este filme, este personaje es encarnado por la cantante afronorteamericana Etta Moten Barnett (1901-2004), quien realiza otra interpretación de “Carioca” en inglés. No obstante, aquí se evidencia de manera más clara el procedimiento musical aludido en un comienzo. 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 bronce y los solos de clarinete, todo esto con un elenco de nuevos bailarines, esta vez afronorteamericanos vestidos de *baianos*,

ejecutando pasos de *vodevil* y *tap*. Luego de este pasaje, que para nosotros constituye un paréntesis de racialización, 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 Honey Hale y Fred Ayres salen nuevamente a bailar, esta vez en un estilo completamente vinculado al *tap* [Ver CLIP N°II.1].

Otro caso en el que se utiliza el procedimiento de alternar o fusionar géneros musicales estadounidenses y latinoamericanos pertenece a *Rumba*, filme de carácter más bien dramático, el cual, si bien no obedece al género fílmico musical, sí contiene escenas musicales que resultan importantes para nuestra 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. Más adelante, estando este último sin trabajo, se muda a un pequeño pueblo alejado de La Habana donde conoce a Carmelita

(Margo⁶³), con quien acude a una fiesta campesina y conoce un ritmo llamado "Rumba" -que, como ya hemos indicado anteriormente, obedece al patrón rítmico del son-, 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 su espectáculo en Nueva York. No obstante, de hacerse el espectáculo allí, José corre el riesgo de ser asesinado, esto debido a la amenaza que recibe por un altercado del pasado con un gánster de dicha ciudad. Es precisamente en ese momento que se desarrolla el pasaje descrito a continuación.

En el contexto de un espectáculo de danza y música ofrecido en un elegante teatro de ópera y conciertos, se presenta el número especial de cierre, "The Birth of the Rumba", protagonizado por José y, en principio, Carmelita, quien finalmente no es capaz de salir a escena, siendo reemplazada por Diane. La música que acompaña el espectáculo es una composición de Ralph

⁶³ Seudónimo de la actriz mexicana Maria Margarita Guadalupe Teresa Estella Castilla Bolado y O'Donnell.

Rainger para orquesta sinfónica, de más de diez minutos de duración⁶⁴, la cual es ejecutada por músicos de orquesta vestidos con un estilo ‘latino’ - franjas brillantes y camisas con pliegues-. Así entonces, en un determinado momento -luego de la 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 ‘nativos’ como las claves, maracas, bongós y guitarra-, interviene un clarinete ejecutando una frase con una rítmica *jazzística* y con un acento en la nota *blue*⁶⁵, lo cual cambia totalmente el carácter que la obra presenta hasta ese momento. Acto seguido, la música mantiene el material melódico, ejecutado con los mismos instrumentos –sinfónicos y ‘nativos latinoamericanos’- pero interpretado como *swing*⁶⁶. La coreografía, por su parte, mantiene la ejecución de los ‘pasos latinos’, pero al ritmo del mencionado estilo estadounidense. Acto

⁶⁴ Cabe mencionar que esta es la única pieza de tales características compuesta por Rainger para Hollywood (Hemming, 1999, p. 196).

⁶⁵ Al hablar de una nota *blue* nos referimos a una nota particular del estilo *Blues* dentro de una escala musical.

⁶⁶ 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.

seguido, el estilo rítmico será el *foxtrot*, aunque incorporando las claves con el patrón rítmico de ‘rumba’ [Ver CLIP N°II.2].

Ejemplos similares se encuentran en otras dos producciones de nuestro corpus, *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)- podemos apreciar cómo se alterna el ritmo de habanera con el del *foxtrot* en el extenso número de la canción de Allie Wrubel y Mort Dixon “The Lady in Red” [Ver CLIP N°II.3]. 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-, al interpretar 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 o actores de ambas nacionalidades [Ver

ejemplo en CLIP N°II.4]. 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 constatamos que la música latina juega siempre un rol catalizador en estas vinculaciones- se componen de parejas compuestas de ambas nacionalidades.

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

Un aspecto clave dentro de la propaganda de la ‘buena vecindad’ estuvo puesto en mostrar a las audiencias estadounidenses aspectos locales de América Latina, tales como su geografía, costumbres, monumentos, pueblos y ciudades, festividades, etc., aspecto que, aunque fue aplicado con mayor profundidad e interés documental a través de una gran cantidad de corto y medimétrajes educativos producidos por el gobierno estadounidense, también fue utilizado en la producción de filmes de ficción, medio más efectivo, como ya lo planteamos en nuestro primer capítulo, para transmitir mensajes propagandísticos.

En relación con lo anterior, cabe indicar que la música fue uno de los recursos considerados para promocionar representaciones que realzaban aspectos positivos de América Latina, siendo, a nuestro juicio, uno de los más persuasivos y estratégicos para apelar a las emocionalidades del público estadounidense y latinoamericano en pos de consagrar un discurso panamericanista. Como diría el personaje Ken Warren en *Tropic Holiday* al asomarse por la ventana de su hotel y contemplar un paisaje con luna llena, playa y palmeras, escuchando, además, la música local –ejecutada en marimbas- que se escucha desde la calle: “Mira eso... México... tan acogedor; una luna más grande que una pieza de oro de un millón de dólares, flores silvestres por donde eres capaz de mirar, música... ¿cómo podría escribir sobre todo esto? ¿cómo podría hacerlo alguien?”.

Ahora bien, uno de los mayores desafíos que a nuestro parecer debió asumir la industria filmica estadounidense del período de ‘buena vecindad’ fue revertir estereotipos que reforzaban ideas poco favorables sobre América Latina que, paradójicamente, esta misma industria llevaba décadas inscribiendo 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. Para la efectividad de dichas escenas, creemos que la música jugó un rol muy importante.

Ejemplos de lo anterior se manifiestan, de una u otra manera, en todos los filmes de nuestro corpus, aunque de manera más evidente en dos de ellos. En el primero de ellos, *Rumba*, se incluyen dos escenas que resultan de nuestro interés. La primera, se desarrolla en “El pueblo de San Rafael” – según indica un rústico cartel que antecede la escena-, donde se presenta una niña cantando en la calle, acompañada de un guitarrista. Esta escena resulta única dentro de nuestro 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 música de baile, fiesta y conquista amorosa [Ver CLIP N°II.5].

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

Asimismo, el filme también incluye una secuencia de un “guateque” - fiesta campesina cubana que es presentada aquí a través de un afiche callejero que anuncia una “Grandiosa fiesta típica”-, la cual fue producida de manera muy similar al guateque de *The Cuban Love Song* analizado en el capítulo anterior. En esta secuencia puede apreciarse una fiesta nocturna, al aire libre, iluminada por antorchas y la luz de 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-, y 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 N°II.6].

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

Caso similar es la secuencia inicial de *Tropic Holiday*, desarrollada en una rústica taberna, la “Posada del Farolito”, en la que puede verse a un gran número de ‘mexicanos’ caracterizados teniendo como referente la cultura *Chontal* -con pantalones y camisas blancas, faja oscura y sombrero en el caso de los hombres y con *huipiles*, aros grandes, pañuelos en la cabeza y trenzas en las mujeres- interpretar el vals “Farolito” de Agustín Lara en castellano, su idioma original. A medida que la cámara ingresa y ‘recorre’ el lugar, se detiene un momento encuadrando en un primer plano a un grupo de músicos ejecutando marimba (rol encarnado por 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 tacos, y unos segundos después, a una mesera (la cantante mexicana Elvira Ríos) cantando un pasaje solista. Finalmente, la escena se cierra con la llegada de Ramón, hijo del dueño y *Latin Lover* del filme (rol a cargo del cantante y actor, también mexicano, Tito Guízar), 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 que recrean una boda, la cual se muestra primeramente con una procesión que va por las calles del pueblo camino a la iglesia cantando a coro, acompañada de violines, guitarras y marimba, una adaptación de otra canción de Lara, “Mujer”. Esta adaptación simplifica, tanto para la versión en castellano como para la inglesa, el carácter poético del texto original. Así, mientras el texto original de 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 en castellano, cantada ahora por Elvira Ríos inmediatamente después del mencionado pasaje coral y cambiada para el filme teniendo como referencia la versión de Ned Washington, quedó de la siguiente manera: “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 luego es interpretada en inglés por el personaje local Manuela, a cargo de la actriz y cantante estadounidense de rasgos considerados ‘exóticos’ para los códigos de la industria, Dorothy Lamour. Ahora bien, más allá de una breve intervención de estridentes gritos de alegría emitidos por los lugareños que se encuentran festejando la boda, cabe poner atención en la instrumentación utilizada -orquesta de cuerdas y el toque vernáculo de la marimba-, el 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 continua su desarrollo desde la salida de la iglesia hasta la llegada al lugar de la fiesta, desplegando una secuencia coreográfica y musical basada en danzas tradicionales mexicanas principalmente a través de una versión instrumental de “Farolito” y un arreglo de “Jarabe Tapatío”, cuyo baile del sombrero es, en clave de buena vecindad, ejecutado también por el personaje estadounidense Midge Millers (Martha Raye), asistente del 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 de Guatemala y la zona meridional de México, zona de donde también provienen algunos referentes del vestuario de los personajes ‘locales’. Si bien este instrumento 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 observado en un filme de ficción anterior, figurando, asimismo, en los créditos iniciales del filme a través de la mención de la agrupación Lira de San Cristóbal, acreditada, como ya dijimos, como *The San Cristobal Marimba Band*.

Siempre en sintonía con esta promoción turística y cultural de América Latina, estas producciones fílmicas presentan también rápidos tránsitos entre la aludida cara afable e ingenua de lo ‘nativo’, ‘popular’ y ‘autóctono’, y otra cara vinculada más bien a lo moderno, aristocrático y cosmopolita de la región. Al respecto, podemos volver a mencionar la secuencia final de *Rumba*, la cual, como ya dijimos, presenta el número de cierre con la ejecución de la composición sinfónica de Ralph Rainger *The Birth of the Rumba*. Concebida para orquesta sinfónica con materiales temáticos de “The

Rhythm of the Rumba”, la obra contempla en términos de instrumentación – recordemos- la participación de instrumentos 'nativos' tales como un par de claves, uno de maracas y 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 ‘nativo’ con la tradición sinfónica europea para aludir a lo latinoamericano, es un recurso que podemos constatar en obras sinfónicas de compositores estadounidenses como Louis Moreau Gottschalk en su primera sinfonía *La Nuit de Tropiques* (1858-9), donde en una activa sección de percusión el compositor incorpora una *bamboula*⁶⁷. Así también, más próximo a la época y contexto de Rainger, el recurso es ‘observado’ en la *Cuban overture* (1932) -originalmente titulada *Rumba* (Schneider, Carnovale, & Crawford, 2001)- de George Gershwin, quien incluye en la instrumentación claves, maracas y bongós.

⁶⁷ 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.

No obstante, lo que resulta de nuestro interés en el caso de *The Birth of the Rumba* es, por una parte, el tinte exotista de incorporar dentro del espectáculo estas sonoridades ‘nativas’ y ‘salvajes’ dentro del formato sinfónico europeo; y 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 la *Política de buena vecindad*-, estos instrumentos son tratados como “uno más” dentro del universo orquestal de la obra, asignándole a la “rumba” un nuevo espacio dentro de lo cosmopolita, moderno y aristocrático.

Otro ejemplo de este tránsito entre lo ‘nativo’, ‘popular’ y ‘autóctono’, y lo moderno, aristocrático y cosmopolita se presenta en *Under the Pampas Moon*, producción de “categoría b” de la hasta entonces Fox Film Corporation que desarrolla la historia de un gaucho a quien un miembro de la elite bonaerense le roba su caballo para ganar dinero con el animal en el hipódromo⁶⁸. Este gaucho -Cesar Campo [*sic*] (Warner Baxter)-, de modales

⁶⁸ 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 espacio recurrentemente recreado en los filmes ambientados en Argentina.

toscos y aspecto naturalmente rural, genera rechazo e hilaridad en los circuitos de la elite, a los cuales llega en busca de su caballo “Chico lindo”. No obstante, el gaucho en cuestión se convierte automáticamente en objeto de deseo en una escena en la 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”, ubicado en el barrio de La Boca y el conjunto del lugar ejecuta un tango luego de lo que se presenta como una supuesta *Zamba*⁶⁹ [Ver CLIP N°II.12] nos recuerda, de algún modo, la producción citada en el capítulo anterior, *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.

⁶⁹ Danza tradicional argentina de carácter pausado y melancólico, vinculada al imaginario gaucho.

Ejemplo distinto al anterior es el de *Flying Down to Rio*, en el cual el tango –específicamente una de las canciones originales del filme escrita por Vincent Youmans, Gus Kahn y Edward Eliscu, “Orchids in the Moonlight”- se presenta únicamente en un espacio de elite, en este caso un exclusivo Club de Aviadores en Rio 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 ‘positivos’ y ‘en común’ 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, p. 203). En relación con las producciones de nuestro corpus, esta operación no se realizó con Cuba o México, las cuales fueron retratadas de manera más bien ‘rural’ y ‘pintoresca’; pero sí con Argentina –a través, como ya vimos, de Buenos

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 capital de dicha nación.

Deteniéndonos un momento en la construcción hollywoodense de Brasil, cabe 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, p. 208).

En adición a lo recién expuesto, clave resulta considerar aquí la injerencia de Nelson Rockefeller en la producción de *Flying Down to Rio*. Como miembro de una familia con importantes inversiones e injerencia política en América Latina, Nelson Rockefeller asume el mando de los estudios RKO hacia 1933. Nos atrevemos a suponer que este fue el primer paso de un recorrido que lo llevaría, pocos años después (1940), a ser designado por el mismo presidente Franklin Delano Roosevelt como director de la ya mencionada *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) y Pérez Melgosa (2012), 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 los ciudadanos estadounidenses de que aceptaran la narrativa oficial de una asociación cercana con ‘vecinos’ que habían sido, desde épocas coloniales, representados como 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 al filme que, por lo demás, tendría una buena apreciación de la prensa⁷⁰.

⁷⁰ No está de más indicar para quienes no somos especialistas dentro del ámbito cinematográfico 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.

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 –sus músicos, compositores, instrumentos, etc.- 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 consular la voz de la organización *Touring Club*, de 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 ‘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 proponía al compositor y educador brasileño Hekel Tavares (1896-1969) como el indicado para componer la partitura de la película, así como de organizar el conjunto de músicos nacionales y todo lo relativo a las costumbres y ambientes brasileños, 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 tornar conocido en el exterior al país, la mejor propaganda de turismo que el Brasil podía tener y 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, p. 209).

Sin embargo, los esfuerzos fueron en vano ya que finalmente la producción desarrollo para el filme una propuesta musical con referentes lejanos a las tradiciones musicales brasileñas. Al respecto, el número principal, “Carioca”, descrito ya al inicio de este subcapítulo, dista mucho de reflejar una música ‘típica’, siendo 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”, dos *foxtrots*, “Music Makes me” y “Flying Down to Rio”, y un tango, “Orchids in the Moonlight”, el cual, inclusive, tuvo que ser interpretado por Roulien en inglés. Estas canciones, que circularon con gran éxito una vez estrenado el filme⁷¹, distaban mucho de la realidad musical brasileña, y, por tanto, de las expectativas diplomáticas y culturales de Sampaio y Roulien.

En relación a todo el proceso mencionado, interesante resulta citar los comentarios de Gilberto Souto, corresponsal en Hollywood de la revista brasileña *Cinearte* –definida a sí misma como una “intermediaria” entre el

⁷¹ 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, p. 74).

mercado cinematográfico brasileño y el estadounidense (Dennison & Shaw, 2004, p. 45)-. En la nota “Louis Brock va a producir un filme sobre Rio de Janeiro” del nº368 de junio de 1933 citada en (Gil Mariño, 2017, pp. 211–213), Souto señala que 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 Souto, 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 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”.

Con relación al hecho de que para filmar las escenas de la capital la productora envió 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, sauvages*, etc.! 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 comfortable!”.

De este modo, el samba y el *maxixe* –ejecutados en elegantes casinos y hoteles- se convertían en una moderna promoción de Brasil para el exterior, a pesar de 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 hemos visto (y escuchado), 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* publicitaban el filme refiriéndose a la “Carioca” como una “tentadora” y “fascinante” danza brasileña de moda, que pronto sería una

tendencia en la música estadounidense, esto en el contexto de un espectáculo con “ritmo”, lleno de belleza, humor, canciones y baile (Conde & Shaw, 2005, p. 285), Brock se disculpaba, ante la prensa brasileña por las representaciones resultantes. Al respecto, cabe indicar que, si bien esta no es una investigación centrada en la recepción de este tipo de producciones, resulta pertinente 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 hollywoodense. Así, 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.

Así entonces, y ya finalizando este aspecto relacionado con las representaciones de música local –independiente de su nivel de ficción-, cabe mencionar la propuesta desarrollada hacia 1937 por la producción de *Tropic 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 ya había debutado en Hollywood tres años antes con una aparición en *Under the Pampas Moon*–, se contemplaron figuras como las de la actriz y cantante Elvira Ríos (1913-1987); el Trío Ascencio del Río, formado por las hermanas Sara y Ofelia Ascencio junto a Emilia del Río; o el ensamble de marimba Lira de San Cristóbal, del cual formaba parte el renombrado compositor Alberto Domínguez Borrás⁷². En adición, junto con la inclusión de “Guadalajara” 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.

⁷² Para dimensionar la relevancia de Domínguez Borrás (1906-1975), cabe mencionar solamente dos de sus canciones, “Perfidia” y “Frenesí” –ambas de 1939–, las cuales constituyeron éxitos de circulación internacional interpretados por artistas como Artie Shaw, Ray Charles, Lucho Gatica, Nat King Cole y muchos otros.

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

II.II El “poder sexual” atribuido a la música latina

“¿Qué tienen estas sudamericanas debajo del 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 de estas. En relación con 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 de “Veredita”, escrita para la producción por el inglés Cyril J. Mockridge con letra en castellano del español Miguel de Zárraga. Dicha canción, de carácter ágil y más bien folclórico, similar al estilo de una *Chacarera*⁷³, es interpretada por Guízar acompañándose de una guitarra, provocando un cambio inmediato en el rígido personaje Madame La Marr (Anne Codee) –madre de uno de los protagonistas del filme, la cantante Yvonne La Marr (Ketti Gallian)-, quien apenas escucha la voz del *Latin Lover* en cuestión, lo mira embelesada, comenzando a acariciar sugerentemente la mano del hombre sentado a su lado –el manager de su hija-, quien la rechaza enfáticamente [Ver CLIP N°II.14].

Otro ejemplo similar se produce en *Rumba*, en el momento en el que la potentada estadounidense Diana Harrison (Carole Lombard) acude una noche a la casa del bailarín José Martínez (George Raft) 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 su debilidad cada vez que el gramófono reproduce una versión orquestada de la rumba (son) “The Magic of You” –una de las canciones originales del filme escritas

⁷³ Género tradicional argentino, originario de la zona de Santiago del Estero.

por Ralph Rainger-, esto a pesar de que “es tarde” y debe “volver a casa” [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”)

Retomando 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 las bailarinas ‘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 ‘permitido’ 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 -más que a la música misma- de “Carioca” contenidas en la larga secuencia ya descrita en este capítulo. A este baile, de gran popularidad entre el público brasileño dentro de la trama del filme, se le asignó una connotación sexual que provocó la sorpresa de los músicos estadounidenses de paso esa noche por el Casino Carioca. Al respecto, la cantante de la banda, Honey Hale (Ginger Rogers) -quien al inicio del filme canta en “Music Makes Me”

que se asume como una “pecadora” a quien la música la hace perder su “dignidad” y “aplomo”- llega a preguntarle ruborizada al anfitrión del recinto si el público pedía bailar la “Carioca” “en público”, a lo que este contesta: “Sí señorita, todos en Río”.

Con una coreografía que intensifica gradualmente su erotismo, la secuencia llega a su punto de mayor erotismo 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. Cabe 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 *farró*. 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, p. 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 constatamos 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 Guízar en *Under the Pampas Moon* -provocando la excitación de Madame La Marr-, y sobre todo, la rumba, como constatamos en el filme del mismo nombre.

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 fílmica 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, como podemos constatar en el guateque de *Rumba*, o en la realidad evocada por *In Caliente* –la de espacios de ‘esparcimiento’ ofrecidos en el lado mexicano de la frontera-, estaba permitida la desinhibición sexual y el consumo de alcohol, ambas cosas muy restringidas en la sociedad estadounidense, la primera por el conservadurismo imperante, y la segunda, por una ley seca que recién se deroga en marzo de 1933⁷⁴.

II.III 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 todas las naciones del continente americano. En términos de la música contenida en estas producciones, esto se tradujo, por ejemplo, en presentar de manera alternada o fusionada estilos musicales

⁷⁴ 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 América Latina, se sugiere consultar el trabajo de Pérez Melgosa (2012).

estadounidenses y latinoamericanos con sus consecuentes danzas e idiomas. Dicho procedimiento habría representado, a nuestro juicio, parte de un correlato musical de 'buena vecindad' que comienza a gestarse, de manera algo experimental, en este período y que simboliza, 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 los 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 ficticias, como la '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 los turistas estadounidenses-, agobiantes – como el fotógrafo que ofrece insistentemente su trabajo-, embusteros y con una amabilidad supeditada a la propina estadounidense. También podemos recordar aquí la infantilización del gaucho protagonista de *Under the Pampas Moon*. Incluso, cuando las representaciones resultan ‘positivas’, como ocurre en *Flying Down to Rio* –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 “mimetismo colonial” (Bhabha, 2002 [1994]), en el sentido de la creación de la imagen de un 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 nuestro 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 ésta.

**III. GUERRA E INTENSIFICACIÓN DE LA BUENA VECINDAD:
LA MÚSICA Y LAS REPRESENTACIONES DE LO
LATINOAMERICANO EN FILMES DEL PERÍODO 1940-1945**

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 el 1º de 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 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 nuestro 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 1941⁷⁵, pocos meses antes de incorporarse Estados Unidos a el 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. El elegido aquí fue el político republicano Nelson Rockefeller, cuya familia, estrechamente ligada al gobierno, ya había

⁷⁵ Documento disponible en: <https://www.presidency.ucsb.edu/node/209811>

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 contemplaba 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 con 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 se proponía que los ciudadanos de América Latina aceptaran que sus mejores 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 fijaron ideas rectoras que debían transmitirse al ciudadano estadounidense, como la necesidad de convencerlo que Latinoamérica tenía mucho que ofrecer a los Estados Unidos en términos económicos, sociales, estéticos y espirituales; 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, pp. 81–82).

Ahora bien, entendiendo que la OCIAA tuvo una serie de ámbitos de desarrollo declarados en sus objetivos, tales como artes, ciencias, educación, viajes, radio, prensa y cine, cabe indicar que este último tuvo un lugar privilegiado, contando incluso con un departamento especializado a cargo de

censurar –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 errada de la sociedad estadounidense. Asimismo, la entidad se dedicó a promover la idea de solidaridad hemisférica, producir cortometrajes que facilitaran el entendimiento interamericano y estimular la presencia de temáticas y música latinoamericana en las producciones hollywoodenses.

Respecto de lo anterior, en términos de Bender 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 –bien escaso en la región hacia fines de la década del treinta-. Sobre este último punto, un aspecto a favor fue la red de distribución ya existente en la región para proyectar películas y noticieros producidos por Hollywood. Sin embargo, quizás lo mas gravitante en términos estratégicos fue la popularidad ya consolidada de la industria hollywoodense, lo cual facilitaba tanto la

confianza de las audiencias como el disimulo del subtexto de propaganda de estas producciones, al ser vistas como un entretenimiento administrado por privados y no como una herramienta oficial y/o gubernamental (P. Bender, 2002, p. 82).

Ahora bien, entendemos que 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 utilizaría para contrarrestarlas. Al respecto, había que afrontar más de cuatro décadas de producciones fílmicas con estereotipos de la cultura latinoamericana⁷⁶, 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, esto 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).

⁷⁶ 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).

De este modo, 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)*⁷⁷. Las primeras tareas de esta división fueron evitar la exhibición en América Latina de filmes producidos por los países pertenecientes o simpatizantes con el Eje; persuadir a la industria fílmica estadounidense de mejorar la imagen de América Latina en sus películas; evitar la exportación de imágenes negativas de Estados Unidos a Latinoamérica; así como 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 destinado al medio fílmico estaba orientado a las audiencias tanto estadounidenses como latinoamericanas (P. Bender, 2002, p. 90).

⁷⁷ 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 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.

Ahora bien, más allá del interés y fe puestos 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 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 distribuidas en idioma castellano y portugués, para su distribución en América Latina, aunque, como señala Bender, setenta y siete fueron realizadas para audiencias estadounidenses. 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 llevarían 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, p. 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 estaban 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 harían las películas de ficción, noticieros o cortometrajes de Hollywood. Como ya se puede concluir, estos géneros ofrecieron al gobierno estadounidense un enorme potencial como vehículo de propaganda. Al respecto, el mismo Rockefeller llegaría a mencionar en una carta dirigida a Whitney (documento citado en Bender, 2002, pp. 92-93) 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, continúa “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 añade, llamando la atención de este potencial bélico, “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”.

En definitiva, la OCIAA podía llevar a cabo su plan de guerra psicológica evitando críticas al disimular su campaña mediante un medio de apariencia, por así decirlo, ‘no oficial’, limitando, por otra parte, los gastos al utilizar una infraestructura y una mano de obra ya organizada, de 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, además de apoyar producciones de ficción, de la gestión de las producciones más alejadas de esa industria –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 haber gestionado la producción y distribución de 722 documentales (Rowland, 1947).

Otra entidad formada dentro de la OCIAA muy importante para nuestra 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, p. 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. Esta 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 nosotros, 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 que, junto con la irrupción de noticieros realzaron la figura de algunos líderes latinoamericanos que apoyaban la causa estadounidense, o la proyección de documentales sobre viajes a naciones latinoamericanas – exhibidos a millones de estudiantes y ciudadanos- que enfatizaban los puntos en común -históricos, culturales y económicos- de estas con Estados Unidos, en lo que refiere a la industria del entretenimiento, este fue el período de consagración para la irrupción de *Latin Stars* musicales como Carmen Miranda, Xavier Cugat o Desi Arnaz.

III.I 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, hemos 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, podemos definir un primer conjunto que contiene lo que entendemos como los “grandes filmes musicales”. Hablamos aquí de 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 20th Century Fox

Suponemos que estas fueron las producciones de nuestro corpus que implicaron 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 aquí con financiamiento para filmar escenas en locaciones lejanas a los estudios fílmicos.

Como es de suponerse, cada una de estas producciones contó con un equipo de destacados músicos del medio cinematográfico⁷⁸, entre los que podemos mencionar a Alfred Newman (1900-1970)⁷⁹, Harry Warren -ya mencionado en el capítulo anterior-, Walter Scharf (1910-2003)⁸⁰ o Herbert W. Spencer (1905-1992)⁸¹.

⁷⁸ 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.

⁷⁹ 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 & Steiner, 2001).

⁸⁰ 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).

⁸¹ 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).

Con relación a los músicos latinos que aparecieron en escena en estas tres producciones, la figura que adquirió mayor relevancia mediática fue la de Carmen Miranda (1909-1955), quien figura como una *star* más sobre todo en *That Night in Rio* y *Week-end in Havana*, donde asume roles con mayor protagonismo. Cabe añadir que Miranda 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 Amaral⁸².

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

⁸² 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.).

Moraes Eboli “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 por William A. Seiter y producida por Columbia Pictures, y *Fiesta* (1941), de Le Roy Prinz y los estudios HRE/United Artists. La primera de estas 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, recordemos, 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 a través de su orquesta y desde su llegada a Estados Unidos en 1915, diversos ritmos latinos en lugares tan exclusivos como el Hotel Waldorf Astoria, lugar donde trabajó entre 1933 y 1949 como director

de la orquesta estable de dicho establecimiento⁸³.

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

La segunda producción mencionada en el párrafo anterior, *Fiesta*, resulta muy particular dentro de nuestra selección, básicamente por ser un mediometraje a color que tiene por protagonista al cantante y actor mexicano Jorge Negrete (1911-1953), figura emblemática de la industria cinematográfica mexicana y, además, en la industria musical latinoamericana. Es por esta última razón que, a pesar de la duración del filme -45 minutos- la hemos considerado dentro de un corpus compuesto más bien de largometrajes.

⁸³ 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. Así entonces, comenzando el último cuarto de *Mighty Manhattan, New York's Wonder City*, se muestra el hotel en cuestión, 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 el violinista de origen catalán. Así, puede apreciarse a Cugat y su orquesta por un par de minutos, ejecutando una 'rumba' (que no identificamos), 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 sobre su figura, se sugiere consultar (Bakhtiarova, 2014).

Un tercer grupo que puede definirse dentro de nuestra selección se compone de producciones de menor presupuesto que obedecen a lo que se llamó la 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), dirigida por John H. Auer y concebida en RKO. Si bien el bajo presupuesto de estas 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 *Latin Lover* mexicano Tito Guízar – quien figura, como ya vimos, en filmes de nuestro corpus producidos en los años treinta *Under the Pampas Moon* y *Tropic Holiday*- así como del músico brasileño Ary Barroso para la composición de la música original del filme.

Para terminar, cabe mencionar la inclusión de dos filmes muy particulares dentro de nuestra selección. Nos referimos a las producciones del género animación *Saludos Amigos* (1942) y *The Three Caballeros* (1944),

ambas producidas por 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 los que se encontraban 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), incluyéndose 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 como “Brasil” y utilizada en cuatro filmes de nuestro *corpus*.

Ahora bien, tomando en cuenta la particularidad técnica del género animación, el cual en términos creativos otorga a nuestro juicio un mayor control y libertad para la invención representacional; al perfil de las audiencias de este tipo de producciones, el cual poseía un rango etario más amplio; y, finalmente, una cantidad no menor de literatura académica dedicada exclusivamente al análisis de *Saludos Amigos* y *The Three Caballeros*, es que estas producciones son tratadas en un subcapítulo aparte.

III.II 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* [mal pronunciado]. It is your native music.

(Fragmento de diálogo entre la periodista estadounidense Nicky Henderson -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 –donde se abordan las producciones del período 1933 a 1939- es la alternancia y/o fusión de estilos musicales estadounidenses y latinoamericanos, con sus consecuentes danzas e idiomas. Como ya lo hemos mencionado, creemos que este procedimiento constituyó

un correlato del mensaje de ‘solidaridad hemisférica’ promovido por la propaganda de la buena vecindad.

En el período aquí abordado (1940-1945) encontramos una mayor recurrencia del procedimiento mencionado, siendo este identificado en prácticamente todos los filmes escogidos. Es así como podemos mencionar numerosos gestos -algunos más sutiles que otros- de este “diálogo musical”, tales como la alternancia de rumba y *swing* en “Carmenita 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*⁸⁴ y rumba. En efecto, es la rumba, ritmo favorito del dueño del edificio, la que salva a estos personajes de ser expulsados por morosos [Ver CLIP N°III.1]. También cabe indicar el protagonismo del género milonga⁸⁵ en la canción de Hal Borne y letra de Sid Kuller y Ray Golden, “Brooklynonga”, y sobre todo la mezcla de rumba y *boogie woogie*⁸⁶ en el

⁸⁴ Término con el que se designa a un estilo más acrobático e inquieto de bailar *swing* durante los años 30 y 40.

⁸⁵ Género musical y dancístico rioplatense.

⁸⁶ Estilo de *blues* rápido yailable 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

“Rhumboogie” de Hugh Prince, Vic Schoen y letra de Don Raye cantado por The Andrew Sisters en *Argentine Nights*, esto en el marco de un evento musical que 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 los furiosos inversionistas, huyendo finalmente a Argentina [Ver CLIP N°III.2]. Asimismo, evidenciamos 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 Lupe Vélez, quien 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 ejecutando música latina, esto luego de fracasar con el *country*. Así, en el número en el que se ejecuta “Jitter Rhumba”, la sonoridad por así decirlo “híbrida” del conjunto –compuesto por 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’,

los bajos, utilizando para este fin patrones rítmico-melódicos generalmente basados en saltillos, octavaciones o doble línea de bajo.

relacionado más bien con el mundo del *jazz* estadounidense e intérpretes como Lionel Hampton. En adición, “Jitter Rhumba” es interpretada por un conjunto vocal –nos atrevemos a afirmar que 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 N°III.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 de 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 podemos mencionar a *Down Argentine Way*, filme musical emblemático de la Política de buena vecindad, el cual marcó la pauta a seguir para las siguientes producciones del género (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 argentino proveniente también 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 cuarta⁸⁷, generando una sonoridad utilizada precisamente por Hollywood para denotar una idea de arcaísmo [Ver CLIP N°IV.5].

Otro momento significativo de *Down Argentine Way* en el que podemos reconocer 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 las maracas en su performance, baila una versión que

⁸⁷ 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).

transita desde la rumba al *swing* y posteriormente al *foxtrot* [Ver CLIP N°III.6].

Antes de pasar al siguiente filme, exponemos 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 unos músicos ‘gauchos’ contratados por Ricardo para ofrecerle una serenata a su compañera. Estos músicos –personificados por José “Pepe” Guízar⁸⁸, un trío de boleros acreditado como “The Flores Bro” y dos solistas 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].

⁸⁸ 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*.

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 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 una serie de situaciones de romance y comedia.

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 fílmico –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”⁸⁹-, 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 nos consta la utilización de subtítulos para este tipo de extranjerismos, cabe pensar aquí 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 industria⁹⁰. 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:

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”

⁸⁹ Término relacionado a la religiosidad afrobrasileña, que alude a una reunión ritual.

⁹⁰ Al respecto, se sugiere consultar el trabajo de Shaw (2017).

Esta frase, “Chica, Chica Boom Chic” es utilizada de manera insistente, cerrando cada línea de la estrofa, y de manera aun 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 bronces 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 ligadas⁹¹ 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

⁹¹ 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.

Miranda, si no un atractivo y resuelto *marine* estadounidense (Don Ameche) que llega en un auto descapotable de carácter presidencial, el cual se detiene en medio de la multitud de ‘latinoamericanos’ 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 saludos⁹²
y antes de regresar, hay una cosa que pueden hacer...

Este mensaje propagandístico de prosperidad y buenos deseos panamericanistas, fue compuesto por Warren y Gordon con un carácter de *recitativo*⁹³. 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*

⁹² Población estadounidense hacia inicios de la década del 40. Fuente: <https://datosmacro.expansion.com/demografia/poblacion/usa?anio=1941>

⁹³ 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 entonces la representación de Latinoamérica a través de la fiesta, exuberancia, belleza femenina y el samba de la primera sección, y el dominio, raciocinio y masculinidad estadounidense en la segunda, pasamos 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 por nosotros: 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 evidenciamos en el segundo capítulo de esta tesis, 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 medimétrajes 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 lo podemos encontrar 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, lo tenemos en la supuesta fiesta gaucha de *Down Argentine Way*. En esta secuencia, podemos ver inicialmente 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”.

Imágen 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 filmico 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 México⁹⁴. 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, el extranjero Fernando Gómez. En este, Gómez manifiesta su intención de alejar a Cholita de este “país salvaje”, “lleno de bandidos” y “animales salvajes” –Gómez dice 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

⁹⁴ Entre la abundante cantidad de literatura dedicada a la construcción de estereotipos de lo mexicano por parte de Hollywood, se recomienda la mirada integral y panorámica de García Riera (1987). 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.

explica que se trata simplemente de nativos de Oaxaca realizando la “danza de la pluma”.

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].

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

En 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 significante 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 & Stam, 2002, p. 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 nos 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, creemos, 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*

En relación con esta idea de América Latina como un producto de la industria turística del período –idea, como ya hemos visto, 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 –como ya dijimos, personificada por la *star* 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* [sic]”, 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 podemos suponer, 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”, como ya sabemos, de Moisés Simons. También podemos mencionar 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 Hollywood⁹⁵.

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 de esta tesis. Entre estos recursos reconocemos la persistencia a utilizar referentes musicales andaluces, el encuadre por así decirlo pedagógico, esto mediante primeros planos a instrumentos musicales

⁹⁵ Cabe recordar aquí 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.

locales, o bien, la inclusión de músicos latinoamericanos en la producción del filme. No obstante, y siguiendo la tónica de este segundo período, dichos recursos fueron intensificados. En el caso del retrato de los instrumentos musicales locales, podemos constatar 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 retratadas

Asimismo, no podemos 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*⁹⁶, 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 N°III.15].

En relación con la inclusión de músicos latinoamericanos en la producción de los filmes de este período, junto con las *stars* Carmen Miranda

⁹⁶ 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>

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”⁹⁷; el pianista y director Chuy Reyes y su orquesta⁹⁸; 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”⁹⁹ en *Down Argentine Way*; el ya mencionado Jorge Negrete, el Trío Guadalajara y José Arias “and his Mexican Tipica 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

⁹⁷ 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).

⁹⁸ No hemos podido acceder a información biográfica precisa sobre este artista.

⁹⁹ No hemos podido acceder a información biográfica precisa sobre este conjunto.

media: Las Hermanas Padilla, Trío Guadalajara, Nestor Amaral, Chuy Reyes. Franja inferior: Jorge Negrete, “Lina” Romay y “Miguelito” Valdés, “Pepe” Guízar

De índole más propagandística, 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 *cowboys*, 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 N°III.16].

En adición a lo anterior, cabe destacar la invitación a compositores populares 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.

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

Dentro del capítulo anterior de este escrito abordamos 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 afirmamos que esta sexualización no era más que un desarrollo, ahora en clave de ‘buena vecindad’, de representaciones que se venían desarrollando con anterioridad, reconocíamos 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 reconocemos, 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 podemos abordar lo recién planteado es cómo se abordan 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 intervenciones de Tito Guízar-, las escenas de interacción romántica entre personajes protagónicos en este período –las cuales presentan un largo y estático beso en la boca que constituían para su época una considerable dosis de erotismo que, incluso, provocó la reacción de la censura¹⁰⁰- conllevará 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 más el mismo “Cugie” -apodo informal y amistoso utilizado en

¹⁰⁰ Interesante resulta consultar el trabajo de Purcell en relación a las reacciones de la sociedad chilena –civil y eclesiástica- frente a este tipo de escenas durante el período, los mecanismos de censura que estas generaron y las implicancias en términos de diplomacia cultural con Estados Unidos (Purcell, 2012, pp. 75–98).

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-¹⁰¹. Este ‘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, como ya dijimos anteriormente, una personalidad muy

¹⁰¹ Cabe recordar que estamos hablando de guitarras con cuerdas de nylon. Ahora bien, cabe indicar que igualmente se añaden breves intervenciones con una guitarra de cuerdas de metal (probablemente ejecutada por un guitarrista del estudio fílmico).

importante en el Brasil del filme-, 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 el actor 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 a la anterior 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 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 del filme, cuando también en un exclusivo recinto de especátulos se interpreta “The Ñando (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 producirá 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 invitará 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 fílmico 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, cabe 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, podemos citar 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 ésta 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, p. 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, p. 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, pp. 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 -la cual citamos aquí por su legitimidad en la academia musical, espacio de formación de gran parte de los músicos aludidos en esta tesis, podemos encontrar durante la primera mitad del siglo XX una estilización 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, podemos reconocer 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 -pensemos 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 –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 comenzar a revivir dicha relación [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].

III.IV El universo de Disney como nueva herramienta de propaganda

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 felicidad.

(Lírica de “Saludos Amigos”, canción principal del filme homónimo, en su versión para las audiencias estadounidenses y la traducida para su distribución en Latinoamérica).

A inicios de la década del cuarenta, la OCIAA emprendió uno de sus más significativos proyectos: la alianza con los estudios del dibujante y empresario fílmico Walter Elias “Walt” Disney (1901-1966). A partir de este lazo, se produciría una serie de cortometrajes animados explícitamente propagandísticos en contra del Eje¹⁰² y, más en el tono de la ‘buena vecindad’, tres producciones sobre América Latina, los filmes de animación *Saludos Amigos* (1942) y *The Three Caballeros* (1944), y el documental *South of the Border with Disney* (1942).

Imagen 3.19: *Walt Disney Goes South America*. Afiches publicitarios de *Saludos Amigos* y *The Three Caballeros*

¹⁰² Como indica Purcell, Walt Disney empezó a producir filmes propagandísticos, en asociación con entidades gubernamentales de Estados Unidos y Canadá, desde antes del ingreso de los primeros a la Segunda Guerra. Así, entre 1941 y 1946 los estudios de Disney produjeron 28 “filmes educativos” y 80 destinados al entrenamiento militar, además de 6 grandes producciones para la industria del entretenimiento. A esto hay que añadir 70 cortometrajes, de los cuales 6 fueron nominados al Oscar y dos lo obtuvieron (*Der Fuhrer's Face* y *Lend a Paw*, ambos disponibles en la plataforma *Youtube*). Purcell destaca aquí que varias de las producciones destinadas a las salas de espectáculo fueron, a la vez, proyectos de propaganda producidos en conjunto con agencias gubernamentales, como fue el caso de 3 de los 6 largometrajes estrenados durante los años de guerra: *Victory Through Air Power* y, aún de mayor interés para nosotros, *Saludos Amigos* y *Three Caballeros* (Purcell, 2010, p. 510).

En lo que respecta a nuestra revisión de literatura académica dedicada a estas producciones¹⁰³, cabe indicar que el tratamiento de lo musical en esta resulta en algunos casos inexistente (Adams, 2007), o bien, se limita a la mención de la importancia del género *musical* en el ‘Hollywood del buen vecino’, así como de unos pocos músicos latinoamericanos participantes en estas producciones (Lénárt, 2018). Más cercano a nuestro trabajo resulta la propuesta de Galm (2008), quien junto con describir la propuesta musical de *The Three Caballeros* se detiene en un profundo análisis de las líricas de las canciones allí incluidas. También podemos mencionar a Purcell (2010), quien a partir de su mirada histórica de las mencionadas producciones, incorpora en su relato la importancia de la música como un recurso dentro de los filmes del período de la buena vecindad, citando documentos que avalan su aporte a la efectividad de la propaganda contenida en los mismos. Por su parte, Goldman (2013) estudia en estas producciones de Disney las representaciones y construcciones de identidad de América Latina, resultando interesante para nosotros la incorporación de lo musical a través del análisis de una escena particular de *Saludos Amigos*, en la que se hace

¹⁰³ No podemos dejar de mencionar acá el invaluable aporte del texto del historiador de cine J. B. Kaufman (2009), el cual entrega una generosa fuente de referencia y contexto para estudiar estas producciones.

hincapié en el rol de la música en la “apropiación cultural no amenazante” del ‘otro’ exótico. Finalmente, y ya en directa sincronía con esta tesis, mencionamos el trabajo de Hess (2017), el cual se desarrolla a partir de la idea de ‘autenticidad’ ofrecido en las aludidas producciones de Disney, poniendo el foco en lo musical.

En relación con cómo asumimos y abordamos nosotros estas producciones, cabe indicar que, si bien mantenemos la tónica del relato desarrollado a lo largo de los tres capítulos de este escrito, procuramos, no obstante, tener presente algunas particularidades del género de animación en el contexto histórico y cultural estudiado. Al respecto, creemos necesario considerar tres puntos. Primero, se contó aquí con una serie de nuevas posibilidades técnicas –imagen en color, contándose con una gama de colores distinta a la evidenciada en la ‘realidad’; combinación de animación con imágenes ‘reales’; etc.- y expresivas –mayores posibilidades para desarrollar ternura, humor y simpatía; libertad para desarrollar la fantasía; experimentación con el movimiento; etc.- que dotaron de nuevos matices a la labor representacional y propagandística. Segundo, la llegada a nuevas

audiencias, con un género que aún constituía una novedad para estas¹⁰⁴. Y como tercer punto, la cara amigable del formato de animación, lo cual solapaba aun de mejor forma el mensaje propagandístico que estas producciones contenían.

En virtud de lo recién planteado, quisiéramos cerrar la presentación de estas producciones fílmicas citando las ideas de R. S. Carr, ejecutivo de los estudios Disney que en febrero de 1942 elaboró un documento de 40 páginas titulado “Ideas para un nuevo programa fílmico en Sudamérica”. En dicho informe, Carr señalaba que las películas de Disney para el Cono Sur debían ser “completamente diferentes respecto de los otros tipos de propaganda que están siendo enviadas a Sudamérica”. Más adelante, añade que la animación,

¹⁰⁴ Respecto de esta idea de novedad, cabe considerar aquí que hasta la fecha de producción de *Saludos Amigos* –la cual si bien fue producida entre 1941 y 1942, esta es estrenada primeramente en Brazil el 24 de agosto de 1942 y en Estados Unidos el 6 de febrero de 1943 (Fuente: imbd.com)-, el formato predominante en el mundo de animación era el cortometraje, siendo el largometraje animado una apuesta pionera que se inicia con Disney pocos años antes, en 1937, con el exitoso estreno de *Snow White and the Seven Dwarfs*. A esta producción le siguieron, con distinto grado de éxito, *Pinocchio* (1940), *Fantasia* (1940), *Dumbo* (1941) y *Bambi* (1942), siendo *Saludos Amigos* un formato distinto, tanto en términos de tiempo –el cual califica más bien para un medimetraje-, temática –difiere totalmente del imaginario desprendido de los cuentos populares europeos o de la inventiva libre de *Fantasia*- y formato –si bien el hilo conductor es un viaje por América Latina, técnicamente la producción está formada por una sucesión de cortometrajes.

siendo un “medio mágico”, 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 de audiencia pasiva –que quizás fue acertado tomando en cuenta el asombro que deben haber producido estas producciones-, Carr entendía la importancia de la música, esto debido a la “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, p. 515).

Estas ideas, aplicadas a filmes como *Saludos Amigos* y *The Three Caballeros* (Purcell, 2010, p. 515), fueron las que normaron la música de

estas producciones –a cargo de Edward “Ed” Plumb (1907-1958)¹⁰⁵, Paul J. Smith (1906-1985)¹⁰⁶ y Charles Wolcott (1906-1987)¹⁰⁷, este último como director musical-, generando, creemos, un impacto mucho más profundo e intergeneracional que la música de las producciones que hemos abordado hasta ahora.

Saludos Amigos: El viaje y la promoción cultural de América Latina

Nos gustaría iniciar este análisis indicando que *Saludos Amigos* resulta, para nosotros, una especie de ‘documental de entretenimiento’, un *TravelTalk* que, a través de la mirada de un turista estadounidense – encarnado en el Pato Donald-, experimenta con las nuevas posibilidades que

¹⁰⁵ Compositor estadounidense. En 1930 se traslada a California para trabajar como músico en la industria filmica. En sus años como compositor en los estudios de Walt Disney, participa como director musical de *Fantasia* (1940), y como compositor en *Bambi* (1942), entre otras.

¹⁰⁶ 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) o *Cinderella* (1950).

¹⁰⁷ Compositor estadounidense. Hacia mediados de los años treinta se radica en 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), *Pinnocchio* (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.

podía ofrecer una producción de animación distribuida a gran escala. En efecto, *Saludos Amigos* es un testimonio fílmico del viaje que, con apoyo financiero y logístico gubernamental¹⁰⁸, Walt Disney, su esposa y un equipo de 16 profesionales -técnicos, productores, publicistas, encargados de negocios y artistas- realizan 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, p. 510), tuvo como objetivo, muy en el tono de las producciones fílmicas de la buena vecindad, registrar costumbres, festividades locales, danzas y cualquier otra impresión que pudiera servir de material para la producción de *Saludos Amigos* y, finalmente, también para *The Three Caballeros*. Asimismo, el recorrido de esta gira es retratado en la producción documental *South of the Border* (1942), dirigida por Jack Cutting y Norman Ferguson¹⁰⁹.

¹⁰⁸ Cabe añadir aquí que, en ese momento, Walt Disney se enfrentaba a una facción importante de sus trabajadores que le reclamaban el derecho a sindicalizarse, generando una huelga que marcó un antes y un después dentro de la historia de la empresa.

¹⁰⁹ Desde la actualidad, una relectura del viaje en cuestión es retratada en el documental *Walt & El Grupo* (2008), del director Theodore Thomas.

Cabe añadir aquí que el gobierno estadounidense no solo asumía, como parte de su apoyo, el riesgo financiero de ambas producciones ofreciendo garantías y compensaciones en caso de pérdidas, sino que, incluso, el mismo Nelson Rockefeller –recordemos, director de la OCIAA- se vio estrechamente relacionado a la producción de estos filmes, participando en reuniones con guionistas, ilustradores, animadores (P. Bender, 2002, p. 110) y, suponemos, también con los músicos aquí involucrados.

Imagen 3.20: 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 and Frank Thomas. Autor desconocido

De sumo interés para nosotros resulta la presencia del compositor Charles Wolcott dentro de “El Grupo” –denominación coloquial dada al equipo de profesionales que acompañó a Disney- ya que, como único músico, fue 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 de ambas producciones.

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

En relación con la labor de Wolcott, cabe indicar que en cada una de las regiones representadas en el filme –Perú y Bolivia, a través del lago Titicaca y sus habitantes; Chile, mediante la Cordillera de Los Andes en la zona central; Argentina, a través de su región pampeana; y Brasil, mediante su entonces capital, Rio de Janeiro- la música constituyó un papel fundamental. De hecho, el filme tuvo tres nominaciones al Óscar en las categorías mejor música original, mejor canción (“Saludos Amigos”) y mejor sonido¹¹⁰. Además, como ya empezaba a ser habitual en las estrategias de marketing de Disney, en 1944 lanza comercialmente una producción con las principales canciones y música instrumental del filme.

Imagen 3.21: Otros medios de circulación de lo que se ofrecía como ‘música latinoamericana’ en *Saludos Amigos*: música ‘del lago Titicaca’; música ‘chilena’; música tradicional ‘argentina’ y música brasileña –la única genuinamente local de la producción-. Decca Records, n°A-369. Presentación en tres discos de 10 pulgadas (78 rpm)

De este modo, la propuesta musical del filme se inicia presentando su faceta más propagandística -la cual se atenúa a lo largo del filme- a través de

¹¹⁰ <https://www.oscars.org/oscars/ceremonies/1944>

“Saludos amigos”, *foxtrot* de Charles Wolcott –que en nosotros evoca más bien a una marcha- con una letra de Ned Washington que en manos de la sonoridad de una orquesta de estudio y un coro masculino presenta las metáforas de una amistad panamericana y de un nuevo día que está por comenzar, al cual hay que estar atentos y recibir con alegría. Las imágenes que acompañan este inicio, exponiendo los créditos iniciales, son una ilustración del hemisferio oeste –sin la región occidental de África ni la península ibérica-; luego otra del sur de América del Norte, América Central y América del Sur con el título del filme -que no está de más recordar que está en castellano-; y finalmente, una dedicatoria firmada por el mismo Walt Disney: “Con sincero aprecio por la cortesía y cooperación demostrada por artistas, músicos y nuestros abundantes amigos de Latinoamérica” [Ver CLIP N°III.20].

Luego de la explícita “Saludos Amigos”, el recurso musical de buena vecindad más utilizado a lo largo de esta producción, como es de suponerse, es el relacionado con promocionar aspectos culturales propios de la región aludida tales como sus costumbres, festividades populares, vestuario, economía, entre otros aspectos. En términos musicales, esto significó la

mención de géneros musicales, sus características generales, danzas y la participación de músicos locales. En este sentido, cabe advertir que el tono de las tres primeras estaciones del viaje priorizan un retrato de la faceta más bien rural.

De este modo, “buscando evitar las ciudades modernas” con el fin de buscar la “descendencia de la antigua civilización Inca” -como indica el narrador del filme-, se llega al Lago Titicaca, momento en que imágenes ‘reales’ y una narración educativa son musicalizadas con una versión instrumental de “Saludos Amigos” que evoca lo ‘incaico’ a través de lo tímbrico –utilizando en este pasaje lo que creemos son dos flautas traversas emulando con éxito el sonido de la quena y acompañadas por una guitarra- y lo melódico, adaptando la melodía de “Saludos Amigos” a una escala pentáfona, recurso recurrente en las representaciones sonoras de lo que se asume como ‘música incaica’¹¹¹. Luego de la intervención de las cuerdas, un flautín ejecuta la melodía –también pentáfona- de “Llama Serenade”, composición instrumental que junto a “Inca Princess” forman parte de la *Inca*

¹¹¹ Respecto a la pentafonía y su rol en las construcciones y representaciones de lo andino, consultar (Mendivil, 2012).

Suite, escrita por Wolcott para el filme. Así, junto con la imagen de un músico local, el relato del narrador indica que la música de esta cultura es “extraña y exótica”, con melodías “heredadas de sus ancestros incas” [Ver CLIP N°III.21].

Imagen 3.23: Músico local retratado en *Saludos Amigos* en el paso por el lago Titicaca

Imagen 3.24: Representación –ya animada- de músicos locales en *Saludos Amigos*

Ya en un contexto de ficción animada, interesante resulta la escena en que se muestra a un niño de la región, que ‘domina’ a su llama a través del toque de una “*home-made flute*”. Así, la escena juega con el material melódico de “Llama Serenade”, provocando llamativos movimientos en el animal. Luego, en una variante del recurso de fusión o alternancia de estilos musicales estadounidenses con latinoamericanos, el turista estadounidense, Donald, vestido con el poncho y sombrero que intercambió con su ‘amigo’ andino, ejecuta fallidamente la quena, provocando el malestar de la llama. El panorama cambia cuando de improviso 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 amenazante” 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, Donald termina dominando no solo el instrumento, sino a la llama con la que continuará su aventura en la escena siguiente [Ver CLIP N°III.22].

Imagen 3.25: El turista estadounidense vistiendo el atuendo local, ejecutando un instrumento local y dominando al animal local en *Saludos Amigos*

El breve paso por Chile en “Saludos Amigos” es representado mediante la animación, sin la inclusión de imágenes ‘reales’¹¹². En términos musicales, se utiliza en este pasaje la composición instrumental “Pedro from Chile” –en alusión al personaje que representa la zona, un pequeño avión que atraviesa los Andes repartiendo el correo entre Chile y Argentina-, escrita por

¹¹² Para profundizar en la polémica surgida en Chile por la no inclusión de imágenes ‘reales’ en el filme, consultar (Purcell, 2012).

Paul J. Smith sobre el esquema rítmico de la tonada y utilizando la guitarra y el contrabajo en la base rítmica, pero entregando la melodía a los violines y trompetas, instrumentos muy lejanos a la sonoridad de la tradición musical del Chile Central. Dado que Smith no estuvo en el viaje por América Latina, asumimos que compone “Pedro from Chile” con los apuntes y sugerencias de Wolcott. 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 de ‘huasos’¹¹³ en un fundo particular [Ver CLIP N°III.23].

Imagen 3.26: 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*

¹¹³ Si bien el relato del filme indica que el encuentro se sostuvo con Los Huasos Quincheros, una corroboración fotográfica más un documento de la prensa de la época (El Mercurio de Santiago, 3-10-1941, p. 11) nos lleva a pensar que, en realidad, el conjunto con el que se agasajó a Disney fue Los Cuatro Huasos.

Luego de unas breves y adulatorias imágenes de una moderna Buenos Aires –donde, entre diversos íconos de la ciudad se muestra el Teatro Colón, “*home of the Opera*” como dice el narrador- musicalizadas con una versión de “Saludos Amigos” con influencias de milonga y la participación de un acordeón, se retoma el interés por lo rural y el relato se enfoca a 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 por Wolcott a partir del encuentro, en la hacienda de Molina Campos, con “un grupo de diestros bailarines actuaron para ellos. No el tango moderno de Buenos Aires, sino las danzas folclóricas de Argentina. Las mismas melodías que bailaron sus abuelos” como indica el narrador.

Así, luego de hacerse hincapié en la supuesta similitud de dichas danzas tradicionales argentinas con antiguos bailes norteamericanos, se persiste en la homologación del gaucho argentino con el *cowboy*

estadounidense, representado por el perro *Goofy*. Musicalizando la explicación de esta similitud con una versión libre de la canción mexicana tradicional “La Cucaracha” por parte de la orquesta del estudio y, una vez trasladando a *Goofy* a las pampas y vestirlo de ‘gaucho’, se muestra a este cantando en castellano bajo la luna de las pampas, y luego bailando chacarera, malambo y pala pala, todas estas mencionadas y explicadas, insistiendo en una supuesta similitud con bailes estadounidenses.

Para la documentación de las danzas tradicionales del país, fundamental fue a nuestro parecer el encuentro sostenido en el Alvear Palace Hotel con la Compañía de Arte Nativo, dirigida por el legendario folclorista Andrés Chazarreta (1876-1960). Este encuentro no se incluye en el filme, mas sí en *South of the Border* [Ver CLIP N°III.24].

Imagen 3.27: Registros del encuentro de Disney con algunos representantes del folclore musical y dancístico argentino. Fila superior: músicos del conjunto que agasaja 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, recordemos, 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 “Saludos Amigos” en su versión original, aunque instrumental.

En términos musicales, Rio de Janeiro -primera parada del viaje- ofreció a Walt Disney y su equipo lo que creemos esperaban: alegría, baile, carnaval, ritmos festivos y seductores e instrumentos llamativos. Es así como podemos ver en el filme al “Grupo” recibiendo lecciones de cómo ejecutar y bailar samba, un primer plano con los instrumentos locales utilizados para ejecutar dicha música, escenas del Carnaval con la explicación de que todos los años se componen cientos de canciones para dicha festividad, siendo el sueño de todo compositor resultar elegido como la más exitosa [Ver CLIP N°III.25].

Imagen 3.28: Imágenes de *South of the Border* que retratan al equipo de Disney experimentando el samba con Wolcott al piano, oportunidad para unos primeros plano al *reco reco* y a lo que el narrador denomina como una *cabasa*

Para finalizar con *Saludos Amigos*, abordamos la gran secuencia de cierre, en la cual, por primera y única vez en el filme, la animación artística se pone al servicio de una canción latinoamericana. Nos referimos aquí a la exitosa “Aquarela do Brasil”, de Ary Barroso, canción presente ya en otras producciones aquí analizadas.

La mencionada secuencia se inicia con la presentación de la canción, su autor y el cantante que la interpreta para el filme, Aloysio Oliveira, miembro en estos años, como ya vimos en subcapítulos anteriores, de la agrupación Bando da Lua. Acto seguido, se acredita otro éxito, “Tico Tico no Fubá”, de Zequinha de Abreu –también acreditado-, canción que, una vez terminada “Aquarela do Brasil” se presenta en formato 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 a través del baile [Ver CLIP N°III.26].

Música, sexualización y caos en *The Three Caballeros*

Como se mencionó anteriormente, luego de *Saludos Amigos* los estudios Disney producen dos años después otro filme con América Latina como protagonista. Este es el nacimiento del largometraje de animación y combinación de realidad con animación (*Live Action*) *The Three Caballeros*.

La trama aquí se desarrolla a partir de los regalos de cumpleaños que Donald recibe “de sus amigos en Latinoamérica”, como puede leerse en la tarjeta del correo –primero en castellano, luego en inglés-, mientras suena un tambor a modo de música incidental. Así, a medida que Donald va abriendo estos regalos –proceso que se inicia con una versión instrumental de “Saludos Amigos” haciéndose así un guiño y una marca de continuidad con dicha producción y lo que ella simboliza-, interactúa de manera cada vez más intensa con cada uno de ellos, fusionándose el plano de la ‘realidad’ del filme con el de la fantasía e, incluso, la sicodelia.

En relación con la propuesta musical, podemos decir, en primera instancia, que esta es un reflejo de las características que presenta aquí el desarrollo dramático, uno muy distinto a *Saludos Amigos*: intensidad,

velocidad, contrastes abruptos, caos, ruido, extensión temporal, sicodelia, sexualización y complejidad. Como es de suponerse, la producción contempló una mayor cantidad de música, músicos y géneros latinoamericanos. No obstante, la música original estuvo a cargo del mismo equipo de la producción antecesora –Charles Wolcott, Edward Plumb y Paul J. Smith, estando el primero nuevamente a cargo de la dirección musical del filme-, siendo el aspecto sonoro y musical –y no otro- el nominado nuevamente a los Premios Óscar en las categorías mejor música original y mejor sonido¹¹⁴.

Imagen 3.29: Al igual que con *Saludos Amigos* –y todas las producciones de Disney-, *The Three Caballeros* contó con la comercialización de un registro fonográfico con gran parte de las canciones originales y preexistentes contenidas en la producción. Decca Records, n°A-373. Presentación en tres discos de 10 pulgadas (78 rpm).

Imagen 3.30: Recuadro ilustrativo y pedagógico de instrumentos utilizados en la ejecución de *samba* incluido en el cuadernillo de la producción fonográfica de *The Three Caballeros*.

¹¹⁴ <https://www.oscars.org/oscars/ceremonies/1946>

Si bien *The Three Caballeros* utiliza algunos de los recursos narrativos de buena vecindad ya vistos en *Saludos Amigos* y otros filmes del período, en los que la música resulta muy importante –recreación de fiestas populares, intercambio cultural de estilos musicales, participación de músicos latinoamericanos-, nuestro interés está puesto esta vez más bien en dos aspectos que, a nuestro juicio, presentan la diferencia más radical de *The Three Caballeros* con su antecesora *Saludos Amigos*. En primer lugar, el uso del recurso de sexualización, que, en esta producción gira en torno a la mujer latina expuesta como un constante objeto de deseo y conquista, sobre todo para Donald. Y, en segundo lugar, el ‘caos’ como un recurso expresivo que se va intensificando en el transcurso del filme y que constituye un referente –con su correlato sonoro y musical- para significar lo latino, principalmente a través del nuevo personaje de la producción, el ‘tercer caballero’ Pancho Pistolas.

Imagen 3.31: El nuevo personaje de *The Three Caballeros*, Pancho Pistolas, y su ‘marca sonora’, un estridente grito, exageración caricaturizada de los gritos característicos de la música tradicional mexicana

Si bien, y como ya hemos señalado, sexualización y caos son recursos narrativos que no se encuentran en la propuesta de *Saludos Amigos*, ambos sí están presentes de manera recurrente en los filmes de ficción de Hollywood sobre América Latina, y ambos también reciben, desde lo sonoro y musical, un refuerzo expresivo que incide en su impacto en las audiencias.

Con relación al primer tópico –sexualización–, podemos indicar que la aparición más evidente de este recurso comienza a aparecer poco antes de la mitad del filme, momento en el Donald es invitado por José Carioca a conocer *Bahia* ingresando en un libro mágico –regalo que le llega desde Brasil– que los transporta a una representación animada de dicha ciudad¹¹⁵. En estas escenas se escucha desde un comienzo una voz femenina que entona el samba-canción “Os Quindis de Yayá”, de Ary Barroso. A los pocos segundos, se advierte que dicha voz pertenece a *Yayá*, una alegre y atractiva *baiana* -rol ejecutado por Aurora Miranda, hermana de Carmen– que carga sobre su cabeza una bandeja con *quindis* -golosina tradicional de la zona-, y

¹¹⁵ A diferencia del *TravelTalk* animado *Saludos Amigos*, *The Three Caballeros* incluye imágenes ‘reales’ de algunas localidades de México.

que, a lo largo de la secuencia, es acosada por numerosos *malandras*¹¹⁶ 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” –y 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 para nosotros la conclusión de este pasaje de la acción, el cual concluye cuando Donald, aprovechando que la *baiana* se queda sola, le ofrece un ramo de

¹¹⁶ 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.

flores, gracias a lo cual recibe un beso que lo deja en un estado de placer, musicalizado nuevamente con instrumentos de percusión –que además figuran ilustrados, bailando- ejecutando un ritmo de samba [Ver CLIP N°III.27].

Imagen 3.32: Donald en *The Three Caballeros*, viviendo su primer encuentro con una mujer latina, la *baiana* Yayá (Aurora Miranda).

Luego de abrir el regalo proveniente de Brasil, Donald abre el 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 del filme, el ‘tercer caballero’, Pancho Pistolas, el cual retomará la canción principal del filme, ya presentada en sus créditos iniciales: “¡Ay, Jalisco, ¡no te rajes!”. Este corrido de Manuel Esperón fue popularizado en 1941 por Jorge Negrete, al interpretarla en un filme mexicano con el mismo nombre. Considerando el éxito de la canción, Disney la ocupa principalmente con una adaptación 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 aquí adaptado gira en

torno a la amistad de los “tres caballeros”, “tres tipos felices, con fuertes sarapes”, y 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 cuenta” (“When Latin baby says yes, no or maybe/ Each man is for himself”).

Imagen 3.33: Los tres caballeros reaccionando frente a lo que denominan en su canción principal 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, en lo que es el inicio de esta, podemos ver 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 3.34: El trastorno de Donald y sus amigos con las bañistas de Acapulco en *The Three Caballeros*.

Luego del desarrollo de algunos juegos de las bañistas locales con Donald –entre ellos persecuciones con los ojos vendados-, Pancho Pistolas se lleva, no sin el reclamo de Donald, a sus dos amigos de Acapulco, esto para mirar otra página del libro con estampas de México que forma parte del regalo hecho a Donald. En esta otra página se muestra una representación animada y sonora de una noche en Ciudad de México. No obstante, 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 (1918-2018), causando, como es de suponerse, el 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 nuevamente una sobrerreacción en el aludido plumífero. Esta vez, eso sí, Donald se transporta a un mundo onírico y de carácter cada vez 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.

Sin poder dejar de pensar en la flor como un símbolo de fecundidad, vemos cómo precisamente la flor que finalmente Donald escoge es la que tiene en la zona de sus pistilos el rostro de Dora Luz, cantando nuevamente la melodía de Lara, pero con un acompañamiento orquestal en el que se destaca una celesta y los violines desarrollando 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 tomamos en cuenta el contexto estrictamente tonal del filme.

Imagen 3.35: Donald embelesado, esta vez con la cantante mexicana Dora Luz en *The Three Caballeros*.

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 3.36: 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 CLIP N°III.28].

Cabe indicar que, con posterioridad a esta secuencia, se inicia la sección de cierre del filme, la cual se inicia con un baile de Carmen Molina y la animación de unos cactus danzantes, quienes, Donald incluido, bailan una versión instrumental de la polka “Jesusita en Chihuahua”, escrita por Quirino Mendoza y Cortés hacia 1916, convirtiéndose en una de las canciones emblemáticas de la Revolución. Luego, la intensidad se retoma, representándose una corrida de toros con golpes de piñata incluidos, los que da un fin al filme sin mayor cierre argumental.

III.V 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 *Oficina de Coordinación de Relaciones Comerciales y Culturales entre las Repúblicas Americanas*, cuyo nombre, estructura y relevancia cambiarían, como ya vimos al inicio de este capítulo, 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 –director de la ahora *Oficina del Coordinador de Asuntos Interamericanos* (OCIAA)-, quien como vimos en el capítulo anterior, ya contaba con experiencia en asuntos de diplomacia cultural y propaganda

dentro de la industria fílmica desde 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 nuestro parecer, caracterizó de manera transversal este período. En este sentido, y ya situados en lo que a música se refiere, podemos pensar en el recurso de alternar y/o fusionar tradiciones musicales estadounidenses y latinoamericanas a modo de correlato musical de la buena vecindad, el cual adquirió en este período una mayor espectacularidad e impacto, contemplando la participación en pantalla de grandes planteles de músicos y bailarines, y fuera de pantalla de grandes orquestas y conjuntos musicales especializados, arreglistas capacitados para fusionar estilos latinoamericanos con estadounidenses, coreógrafos y un considerable plantel técnico para hacer posible estas secuencias musicales.

Desprendido del recurso anterior, constatamos una ampliación del repertorio musical latinoamericano utilizado en estas producciones. 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, *marchinhas*, 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, aunque, por lo general, se mantuvo 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, más bien rústica. Junto con esto, se sumaron nuevas conformaciones instrumentales, tales como las propias del mariachi; conjunto jorocho (requinto, jarana, arpa y, en el caso de *The Three Caballeros*, también un contrabajo); trío de boleros, conjuntos de marimbas –ya presentados en *Tropic Holiday* en 1938-; orquestas tropicales; conjuntos de *choros*; etc.

Dentro de estos procesos, cabe pensar 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 o “Cuggie”, o bien, Desi Arnaz, famoso también en el ámbito televisivo por su participación en *I Love Lucy*¹¹⁷. Acá 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.

En adición a lo anterior, cabe mencionar que la representación de la música latinoamericana fue desarrollada en espacios rurales, o bien en exclusivos espacios de esparcimiento, los cuales, volvemos a sostener, 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 nos conecta con otro

¹¹⁷ Al respecto de la figura de Arnaz en la cultura popular estadounidense, se sugiere la revisión de (Beltrán, 2009, p. 40-61).

tópico muy recurrente en las representaciones abordadas, a saber, la sexualización, para lo cual resultó de suma utilidad la música de ritmos tropicales, con una gran presencia de instrumentos de percusión y vinculada a danzas que comprometieron cercanía corporal.

En términos de propaganda, si bien esta es una tesis enfocada en la producción más que en la recepción, constatamos que la evidente intensificación en los mensajes de la ‘buena vecindad’ se produjo aprovechando los códigos de esparcimiento ofrecidos por la industria de Hollywood, lo cual atenuó en gran medida la doble intención de estas producciones.

Para finalizar, cabe indicar que, si bien hasta el momento nos hemos 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 etárea, constituyó un vehículo de propaganda multigeneracional y más ‘amable’ que la ficción del musical, que proveyó a la OCIAA 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.

CONCLUSIONES

Esta investigación tuvo como propósito identificar el uso de la música en representaciones de lo latino producidas por Hollywood durante el período de la Política del buen vecino, intentando, de este modo, aportar a la integración de lo musical y lo sonoro en las lecturas y debates de dicho fenómeno. Para este fin, procedimos a definir un corpus de filmes a partir de

los cuales buscamos vislumbrar vínculos y antecedentes musicales, determinar qué recursos y procedimientos musicales se utilizaron al representar lo latinoamericano y, finalmente, construir una periodización que permita definir procesos de consolidación de estos recursos y procedimientos.

En este tránsito, creemos haber reforzado la hipótesis de que la música fue uno de los recursos más persuasivos y estratégicos utilizados por la industria fílmica de Hollywood, en coordinación con el gobierno estadounidense, para desarrollar representaciones de lo latinoamericano que tributaron al proyecto de hegemonía implícito en la Política del buen vecino. No obstante, son muchas las preguntas y proyecciones que se han formado en este recorrido.

En cuanto a trabajar con un corpus amplio (ventajas y desventajas de corpus ampliado, qué se ganó y qué se perdió, posibles proyecciones.

análisis permite demostrar que lo que ví en corpus, está presente, re refleja en un universo más amplio (, el cual puede consultarse en Anexo 3), trabajo aún pendiente en producción

En relación con nuestra intención de determinar recursos y procedimientos musicales se utilizaron al representar lo latinoamericano, Seguimos manteniendo que (ritmo y timbre). No obstante, podría aplicarse (a futuro, proyección) mayor profundidad en el análisis musical, determinando con ayuda, por ejemplo, de teoría tónica,

En cuanto a la periodización definida por esta investigación, (antecedentes, primer y segundo período), resulta inevitable querer abordar lo que sucede en el período de posguerra con las representaciones de lo latino en el cine. Mambo, Chachachá, corte con revolución Cubana, -presencia en cine que,

por lo que hemos podido comprobar, resulta bastante menor que en el período estudiado-; identificar qué usos/ cómo se construye lo latino en la música del cine posterior, si se relaciona con las escenas de las comunidades latinas en la década de los sesenta -salsa-, con la ‘reinvención’ de lo latino por parte del productor Emilio Estefan y su agrupación Miami Sound Machine o con el llamado *boom latino* de fines de los años noventa

finalmente, (aporte conciencia de la dimensión sonora dentro de ... señalar aporte -lo sonoro, ver apuntes- de tesis al objeto de estudio, reforzando idea de lo sonoro. ¿qué ha ocurrido con desplazamiento de lo sonoro?

REFERENCIAS

Libros

- Abel, Richard, y Rick Altman, eds. *The Sounds of Early Cinema*. Bloomington: Indiana University Press, 2001.
- Alonso, Celsa, Julio Arce, Teresa Fraile, Ángel Medina, Laura Miranda, Julio Ogas, Ana Pozo, Javier Suárez-Pajares, y Eduardo Viñuela. *Creación musical, cultura popular y construcción nacional en la España contemporánea*. Madrid: ICCMU, 2010.
- Altman, Rick. *Silent Film Sound*. New York: Columbia University Press, 2007.
- Aparicio, Frances R., y Susana Chávez-Silverman, eds. *Tropicalizations. Transcultural representations of Latinidad*. Hanover & London: Dartmouth, 1997.
- Basinger, Jeanine. *The Star Machine*. New York: Alfred A. Knopf, 2007.
- Bellman, Jonathan, ed. *The Exotic in Western Music*. Boston: Northeastern University Press, 1998.
- Beltrán, Mary C. *Latina/o Stars in U.S. Eyes. The Making and Meanings of Film and TV Stardom*. Urbana & Chicago: University of Illinois Press, 2009.
- Bender, Steven W. *Greasers and Gringos. Latinos, law, and the american imagination*. New York & London: New York University Press, 2003.
- Berríos-Miranda, Marisol, Shannon Dudley, y Michelle Habell-Pallán. *American Sabor. Latinos and Latinas in US Popular Music. Latinos y Latinas en la música popular estadounidense*. Seattle & London: University of Washington Press, 2018.
- Bhabha, Homi. 2002 [1994]. *El lugar de la cultura*. Buenos Aires: Manantial.
- Born, Georgina, y David Hesmondhalgh, eds. *Western Music and Its Others*. Berkeley: University of California Press, 2000.
- Carpentier, Alejo. *La música en Cuba*. La Habana: Ediciones Museo de la Música, 2012.
- Carredano, Consuelo, y Victoria Eli, eds. *Historia de la música en España e Hispanoamérica*. Vol. 8. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 2015.
- Chion, Michel. *Le Son au Cinéma*. Paris: Cahiers, 1985.
- . *La audiovisión. Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Barcelona: Paidós, 1993.
- . *La música en el cine*. Barcelona: Paidós, 1997.

- Clark, Walter Aaron, ed. *From Tejano to Tango: Latin American Popular Music*. New York: Routledge, 2002.
- Cooke, Mervyn. *A History of Film Music*. New York: Cambridge University Press, 2012.
- Cooke, Mervyn, y Fiona Ford, eds. *The Cambridge Companion to Film Music*. Cambridge: Cambridge University Press, 2016.
- Copland, Aaron. *Cómo escuchar la música*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1996.
- Costa García, Tânia da. *O "it verde e amarelo" de Carmen Miranda (1930-1946)*. Sao Paulo: Annablume/FAPESP, 2004.
- Cugat, Xavier. *Yo Cugat. Mis primeros 80 años*. Barcelona: Dasa Edicions, 1981.
- Dennison, Stephanie, y Lisa Shaw. *Popular cinema in Brazil, 1930-2001*. Manchester & Nueva York: Manchester University Press, 2004.
- Díaz Ayala, Cristóbal. *Si te quieres por el pico divertir: historia del pregón musical latinoamericano*. San Juan: Cubanacán, 1988.
- Fregoso, Rosa Linda. *The Bronze Screen. Chicana and Chicano Film Culture*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993.
- Fubini, Enrico. *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*. Madrid: Alianza, 2005.
- García Berumen, Frank Javier. *Latino Image Makers in Hollywood. Performers, Filmmakers and Films Since the 1960s*. Jefferson: McFarland & Company, 2014.
- García Riera, Emilio. *México visto por el cine extranjero*. 6 vols. México D.F.: Ediciones Era; Universidad de Guadalajara, 1987.
- Gilderhus, Mark T. *The Second Century. U.S.-Latin American Relations since 1889*. Wilmington: Scholarly Resources, 2000.
- Goldmark, Daniel. *Tunes for 'Toons. Music and the Hollywood Cartoon*. Berkeley, Los Angeles, London: University of California Press, 2005.
- González, Juan Pablo. *Pensar la música desde América Latina. Problemas e interrogantes*. Santiago: Universidad Alberto Hurtado, 2013.
- González, Juan Pablo, y Claudio Rolle. *Historia Social de la Música Popular en Chile, 1890-1950*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Católica de Chile y Casa de las Américas, 2005.
- Gorbman, Claudia. *Unherad Melodies. Narrative Film Music*. Bloomington & Indianapolis: BFI Publishing & Indiana University Press, 1987.
- Grazia, Victoria de. *Irresistible Empire. America's Advance through 20th-Century Europe*. Cambridge: Harvard University Press, 2005.
- Groppa, Carlos G. *The Tango in the United States*. Jefferson: McFarland & Company, 2004.
- Gunckel, Colin. *Mexico on Main Street. Transnational Film Culture in Los Angeles before World War II*. New Brunswick, New Jersey, and London: Rutgers University Press, 2015.
- Habell-Pallán, Michelle, y Mary Romero, eds. *Latino/a Popular Culture*. New York & London: New York University Press, 2002.
- Hall, Stuart. *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*. Editado por Eduardo Restrepo, Víctor Vich, y Catherine Walsh. Instituto de estudios sociales

- y culturales Pensar, Universidad Javeriana; Instituto de Estudios Peruanos; Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador; Envió Editores., 2010.
- Hall, Stuart, y Paul Du Gay, eds. *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu, 1996.
- Hemming, Roy. *The Melody Lingers On*. New York: Newmarket Press, 1999.
- Hesmondhalgh, David, y Keith Negus. 2002. *Popular Music Studies*. Londres: Hodder Arnold.
- Hess, Carol. *Representing the Good Neighbor: Music, Difference, and the Panamerican Dream*. New York: Oxford, 2013.
- Johnson, H. Earle. *Operas on American Subjects*. New York: Coleman-Ross, 1964.
- Johnson, John J. *Latin America in Caricature*. Austin: University of Texas Press, 1980.
- Joseph, Gilbert M., Catherine C. LeGrad, y Ricardo D. Salvatore, eds. *Close Encounters of Empire. Writing the Cultural History of U.S.-Latin American Relations*. Durnham & London: Duke University Press, 1998.
- Kalinak, Kathryn. *Film Music. A Very Short Introduction*. New York: Oxford University Press, 2010.
- . *Settling the Score. Music and the Classical Hollywood Film*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1992.
- Kaufman, J. B. *South of the Border with Disney. Walt Disney and the Good Neighbor Program, 1941-1948*. New York: The Walt Disney Family Foundation, 2009.
- Kemp, Philip. *Cine. Toda la historia*. Santiago de Chile: Contrapunto, 2011.
- King, John, Ana M. López, y Manuel Alvarado, eds. *Mediating Two Worlds. Cinematic Encounters in the Americas*. London: BFI Publishing, 1993.
- Knapp, Raymond. 2005. *American Musical and the Formation of National Identity*. Princeton & London: Princeton University Press.
- Kun, Josh, ed. *The Tide was Always High. The Music of Latin America in Los Angeles*. Oakland: University of California Press, 2017.
- Kuss, Malena, ed. *Music in Latin America and the Caribbean: An Encyclopedic History*. Vol. I. Austin: University of Texas Press, 2004.
- Laó-Montes, Agustín, y Arlene Dávila, eds. *Mambo Montage. Tha Latinization of New York*. New York: Columbia University Press, 2001.
- Lee, Hyunseon, y Naomi Segal, eds. *Opera, Exoticism and Visual Culture*. Bern: Peter Lang, 2015.
- Lev, Peter. *Twentieth Century Fox. The Zanuck-Skouras Years, 1935-1965*. Austin: University of Texas Press, 2013.
- Lie, Nadia, Silvana Mandolessi, y Dagmar Vandebosch, eds. *El juego de los estereotipos. La redefinición de la identidad hispánica en la literatura y el cine postnacionales*. Bruselas: P.I.E. Peter Lang, 2012.
- Llano, Samuel. *Whose Spain? Negotiating "Spanish Music" in Paris, 1909-1929*. Oxford: Oxford University Press, 2013.
- Loaeza, Guadalupe, y Pável Granados. *Mi novia, la tristeza*. México D.F.: Océano, 2012.
- Locke, Ralph P. *Musical Exoticism: Images and Reflections*. Cambridge: Cambridge University Press, 2009.

- López, Ana M. *Hollywood, Nuestra América y los Latinos*. La Habana: Ediciones Unión, 2012.
- Mason, Peter. *Representations of the Exotic*. Londres: John Hopkins University Press, 1998.
- Matallana, Andrea. *El Tango entre dos Américas. Representaciones en Estados Unidos durante las primeras décadas del siglo XX*. Buenos Aires: Eudeba, 2016.
- Mazor, Barry. *Ralph Peer and the Making of Popular Roots Music*. Chicago: Chicago Review Press, 2014.
- Mendible, Myra. *From Bananas to Buttocks. The Latina Body in Popular Film and Culture*. Austin: University of Texas Press, 2007.
- Merril, Dennis. *Negotiating Paradise. U.S. Tourism and Empire in Twentieth-Century Latin America*. Chapel Hill: University of North Carolina Press, 2009.
- Morales, Ed. *Guía de la música latina*. Barcelona: Ma non Troppo, 2010.
- Noriega, Chon A., y Ana M. López, eds. *The Ethnic Eye. Latino Media Arts*. Minneapolis & London: University of Minnesota Press, 1996.
- Nowell-Smith, Geoffrey, ed. *The Oxford History of World Cinema*. New York: Oxford University Press, 1996.
- Nye, Joseph S. *Bound to Lead. The Changing Nature of American Power*. New York: Basic Books, 1990.
- Ochoa, Pedro. *Tango y cine mundial*. Buenos Aires: Ediciones del Jilguero, 2003.
- 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.
- Peña Ovalle, Priscilla. *Dance and the Hollywood Latina. Race, Sex, and Stardom*. Editado por Rutgers University Press. New Brunswick, New Jersey, and London, 2011.
- Picke, Fredrick B. *FDR's Good Neighbor Policy. Sixty Years of Generally Chaos*. Austin: University of Texas Press, 1995.
- . *The United States and Latin America*. Austin: University of Texas Press, 1992.
- Pullen, Kirsten. *Like a Natural Woman. Spectacular Female Performance in Classical Hollywood*. New Brunswick, New Jersey, and London: Rutgers University Press, 2014.
- Purcell, Fernando. *¡De película! Hollywood y su impacto en Chile. 1910-1950*. Santiago: Taurus, 2012.
- Ramírez Berg, Charles. *Latino Images in Film. Stereotypes, Subversion & Resistance*. Austin: University of Texas, 2002.
- Rapée, Erno. *Motion Picture Moods. for Pianists and Organists*. New York: G. Schirmer, 1924.
- Reynoso, Carlos. *Antropología de la Música. De los Géneros tribales a la globalización. Volumen I: Teorías de la simplicidad*. Buenos Aires: sb, 2006.
- Richard Jr., Alfred Charles. *Censorship and Hollywood's Hispanic Image. An Interpretative Filmography, 1936-1955*. New York: Greenwood Press, 1993.
- . *Contemporary Hollywood's Negative Hispanic Image. An Interpretative Filmography, 1956-1993*. New York: Greenwood Press, 1994.

- . *The Hispanic Image on the Silver Screen. An Interpretative Filmography from Silents into Sound, 1898-1935*. New York: Greenwood Press, 1992.
- Rodríguez, Clara E. *Heroes, Lovers, and Others. The Story of Latinos in Hollywood*. Washington: Smithsonian Books, 2004.
- , ed. *Latin Looks. Images of Latinas and Latinos in the U.S. Media*. Boulder: Westview Press, 1997.
- Rojas Mix, Miguel. *América Imaginaria*. Barcelona: Lumen, 1992.
- . *América Imaginaria*. Santiago de Chile: Pehuén, 2015.
- Rowland, Donald W. *History of the Office of the Coordinator of Inter-American Affairs*. Washington: U.S. Government Printing Office, 1947.
- Sadlier, Darlene J. *Americans All. Good Neighbor Cultural Diplomacy in World War II*. Austin: University of Texas Press, 2012.
- . *Brazil Imagined*. Austin: University of Texas Press, 2008.
- Said, Edward. *Orientalismo*. Barcelona: Debolsillo, 2008.
- Salvatore, Ricardo. *Imágenes de un imperio. Estados Unidos y las formas de representación de América Latina*. Buenos Aires: Sudamericana, 2006.
- Sandoval-Sánchez, Alberto. *José, Can You See? Latinos On and Off Broadway*. Madison: The University of Wisconsin Press, 1999.
- Schultz, Margarita. *¿Qué significa la música? Del sonido al sentido musical*. Santiago: Dolmen, 1993.
- Segalen, Victor. *Essay on Exoticism. An Aesthetics of Diversity*. Editado por Yaël Rachel Schlick. Durham & London: Duke University Press, 2002.
- Segrave, Kerry. *American Films Abroad. Hollywood's Domination of the World's Movie Screens*. Jefferson: McFarland & Company, 1997.
- Shaw, Lisa. *Carmen Miranda*. London: Palgrave - Macmillan, 2013.
- Shohat, Ella, y Robert Stam. *Multiculturalismo, cine y medios de comunicación*. Barcelona: Paidós, 2002.
- Shuker, Roy, ed. *Popular Music. The Key Concepts*. 2ª ed. New York: Routledge, 2005.
- Shull, Michael S., y David Edward Wilt. *Hollywood War Films, 1937-1945*. Jefferson: McFarland & Company, 1996.
- Soluri, John. *Banana Cultures*. Austin: University of Texas Press, 2005.
- Stavans, Ilan, ed. *Latin Music: Musicians, Genres, and Themes*. California: Greenwood Press, 2014.
- Storm Roberts, John. *The Latin Tinge. The Impact of Latin American Music on the United States*. Oxford & New York: Oxford University Press, 1999.
- Sublette, Ned. *Cuba and Its Music. From the First Drums to the Mambo*. Chicago: Chicago Review Press, 2004.
- Szurmuk, Mónica, y Robert Mckee Irwin, eds. *Diccionario de Estudios Culturales Latinoamericanos*. México D.F.: Siglo XXI - Instituto Mora, 2009.
- Taylor, Timothy. *Beyond Exoticism: Western Music and the World*. Durham: Duke University Press, 2007.
- Tota, Antonio Pedro. *The Seduction of Brazil. The Americanization of Brazil During World War II*. Austin: University of Texas Press, 2009.

- Vega, Carlos. *Estudios para los orígenes del tango argentino*. Buenos Aires: Universidad Católica Argentina-Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”, 2016.
- Woll, Allen L. *Songs from Hollywood Musical Comedies, 1927 to the Present: A Dictionary*. New York & London: Garland Publishing, 1976.
- . *The Hollywood Musical Goes to War*. Chicago: Nelson-Hall, 1983.
- . *The Latin Image in American Film*. Los Angeles: University of California, 1977.

Secciones de libros

- Adorno, Theodor, y Max Horkheimer. “Industria Cultural. Ilustración como engaño de masas”. En *Dialéctica de la Ilustración*, 165–212. Madrid: Trotta, 1998.
- Altman, Rick. “The Musical”. En *The Oxford History of World Cinema*, 294–303. New York: Oxford University Press, 1996.
- Arce, Julio. “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, 2012.
- Birbili, María. “Caught in Transition: Exoticism in Gaspare Spontini’s *Fernand Cortès*”. En *Opera, Exoticism and Visual Culture*, editado por Hyunseon Lee y Naomi Segal, 13–30. Bern: Peter Lang, 2015.
- Cherchi, Paolo. “The Early Years”. En *The Oxford History of World Cinema*, 6–13. New York: Oxford University Press, 1996.
- Clark, Walter Aaron. “Doing the Samba on Sunset Boulevard. Carmen Miranda and the Hollywoodization of Latin American Music”. En *From Tejano to Tango: Latin American Popular Music*, 252-. New York: Routledge, 2002.
- Conde, Maite, y Lisa Shaw. “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, 2005.
- Cortés, Carlos E. “Chicanas in Film: History of an Image”. En *Latin Looks. Images of Latinas and Latinos in the U.S. Media*, 121–41. Colorado & Oxford: Westview Press, 1997.
- Febrés, Xavier. “Primera aproximación a la Habanera en Cataluña”. En *Boletín Americanista*, 42–43:349–65. Barcelona: Universitat de Barcelona, 1992.
- Foster, David William. “Carmen Miranda as Cultural Icon”. En *Latin American Icons. Fame Across Borders*, 117–24. Nashville: Vanderbilt University Press, 2014.
- Fregoso, Rosa Linda. “Lupe Vélez. Queen of the B’s.” En *From Bananas to Buttocks. The Latina Body in Popular Film and Culture.*, 51–68. Austin: University of Texas Press, 2007.
- Frith, Simon. “Hacia una estética de la música popular”. En *Las Culturas Musicales. Lecturas de Etnomusicología.*, editado por Francisco Cruces, 413–435. Madrid: Trotta, 2001.
- Galm, Eric A. 2008. “Baianas, Malandros, and Samba. Listening to Brazil through Donald Duck’s Ears”. En *Global Soundtracks. Worlds of Film Music*, 258–80. Middletown: Wesleyan University Press.

- Goldman, Karen S. "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: Mc Farland & Company, 2013.
- Gomery, Douglas. "The Rise of Hollywood". En *The Oxford History of World Cinema*, 43–53. New York: Oxford University Press, 1996.
- Hall, Stuart. "El espectáculo del otro". En *Sin Garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, editado por Eduardo Restrepo, Víctor Vích, y Catherine Walsh, 419–445. Instituto de estudios sociales y culturales Pensar, Universidad Javeriana; Instituto de Estudios Peruanos; Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador; Enviñón Editores., 2010.
- . "El trabajo de la representación". En *Sin Garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, editado por Eduardo Restrepo, Víctor Vích, y Catherine Walsh, 447–482. Instituto de estudios sociales y culturales Pensar, Universidad Javeriana; Instituto de Estudios Peruanos; Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador; Enviñón Editores., 2010.
- Hess, Carol. 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.
- López, Ana M. "Are All Latins from Manhattan? Hollywood, Ethnography, and Cultural Colonialism". En *Mediating two worlds: cinematic encounters in the Americas*, 67–80. London: BFI Publishing, 1993.
- . "From Hollywood and Back: Dolores del Río, a Trans(National) Star". En *Latin American Icons. Fame Across Borders*, 97–115. Nashville: Vanderbilt University Press, 2014.
- Navitski, Rielle. "Tango International: Carlos Gardel and the Breaking of Sound Barriers". En *Latin American Icons. Fame Across Borders*, 73–83. Nashville: Vanderbilt University Press, 2014.
- Noriega, Chon A. "Citizen Chicano: The Trials and Titillations of Ethnicity in the American Cinema, 1935-1962". En *Latin Looks. Images of Latinas and Latinos in the U.S. Media*, 85–103. Colorado & Oxford: Westview Press, 1997.
- . "Internal 'Others'. Hollywood Narratives 'about' Mexican-Americans". En *Mediating Two Worlds. Cinematic Encounters in the Americas*, 52–80. London: BFI Publishing, 1993.
- Pearson, Roberta. "Transitional Cinema". En *The Oxford History of World Cinema*, 23–42. New York: Oxford University Press, 1996.
- Rawson, Kristy. "Lupe Vélez Before Hollywood: Mexico's First Iconic 'Modern Girl'". En *Latin American Icons. Fame Across Borders*, 85–96. Nashville: Vanderbilt University Press, 2014.
- Ríos-Bustamante, Antonio. "Latino Participation in the Hollywood Film Industry, 1911-1945". En *Chicanos and Film. Essays on Chicano Representation and Resistance*, editado por Chon A. Noriega, 21–32. New York & London: Garland Publishing, 1992.

- Shaw, Lisa. "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, 2017.
- Schwartz, Rosalie. 2004. *Flying Down to Rio: Hollywood, Tourists, and Yankee Clippers.* College Station: Texas A&M University Press.
- Staiger, Janet. "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, 1995.
- Tsou, Judy. "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, 2015.
- Vasey, Ruth. "The World-Wide Spread of Cinema". En *The Oxford History of World Cinema*, 53–62. New York: Oxford University Press, 1996.

Artículos académicos

- Adams, Dale. "Saludos Amigos: Hollywood and FDR's Good Neighbor Policy". *Quarterly Review of Film and Video* 24, n° 3 (2007): 289–295.
- Bakhtiarova, Galina. "A Spaniard in America/ An Americano in Spain: Xavier Cugat and his incredible Story". *Oceanide*, n° 6 (2014).
- Bellman, Jonathan D. "Musical Voyages and Their Baggage: Orientalism in Music and Critical Musicology". *Musical Quarterly* 94 (2011): 417–438.
- Bost, David H. "A Night at the Opera: Concierto barroco and Motezuma". *Revista de Estudios Hispánicos* 21, n° 2 (1987): 23–38.
- Costa Garcia, Tânia da. "Carmen Miranda e os Good Neighbours". *Diálogos* 7, n° 1 (2003): 37–46.
- Crepaldi, Danielle. "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, n° 1 (2014).
- Freire-Medeiros, Blanca. "Hollywood Musicals and the Invention of Rio de Janeiro, 1933-1953". *Cinema Journal* 41, n° 4 (2002): 52–67.
- Gil Mariño, Cecilia Nuria. "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, n° 47 (2017): 200–218.
- Glasser, Ruth. "Paradoxical Ethnicity: Puerto Rican Musicians in Post World War I New York City". *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana* 11, n° 1 (1990): 63–72.
- González, Juan Pablo, y Fernando Purcell. "Amenizar, sincronizar, significar: Música y cine silente en Chile, 1910-1930". *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana* 35, n° 1 (2014): 88–114.
- Griffin, Sean. "The Gang's All Here: Generic versus Racial Integration in the 1940s Musical". *Cinema Journal* 42, n° 1 (2002): 21–45.

- Head, Matthew. "Musicology on Safari: Orientalism and the Spectre of Postcolonial Theory". *Musical Analysis* 22 (2003): 211–230.
- Henderson, Brian. 1981. "A Musical Comedy of Empire". *Film Quarterly* 35 (2): 2–16.
- Hess, Carol. "John Philip Sousa's El Capitan: Political Appropriation and the Spanish-American War". *American Music* 16, n° 1 (1998): 1–24.
- Jordán, Laura, y Douglas Smith. 2011. "How Did Popular Music Come to Mean Música Popular?" *IASPM @ Journal* 2 (1–2).
- Jewell, Richard B. "RKO Film Grosses, 1929-1951: the C. J. Tevlin ledger". *Historical Journal of Film Radio and Television* 14, n° 1 (1994): 37–49.
- Jouve-Martín, José Ramón. "Literatura, música e historia: la conquista de México en la ópera Montezuma (1755) de Federico II y Carl Heinrich Graun". *Bulletin of Hispanic Studies* 87, n° 2 (2010): 203–220.
- Koegel, John. "Del Rancho Grande y a través del Río Grande: Músicos mexicanos en Hollywood y en la vida musical norteamericana, 1910-1940". *Heterofonía* 128 (2003): 51–99.
- Lénárt, András. 2018. "América Latina según Whitney y Disney. El cine interamericano de la Política de buena vecindad en los años 1930 y 40." *Acta Hispanica*, n° 23: 55–67.
- Mendivil, Julio. "Wondrous Stories: el descubrimiento de la pentafonía andina y la invención de la música incaica". *Resonancias* 31 (2012): 61–77.
- Molina Guzmán, Isabel, y Angharad N. Valdivia. "Brain, Brow, and Booty: Latina Iconicity in U.S. Popular Culture". *The Communication Review* 7, n° 2 (2004): 205–21.
- Moore, Robin D. "The Commercial Rhumba: Afro-Cuban Arts as International Popular Culture". *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana* 16, n° 2 (1995): 165–198.
- Núñez Ronchi, Ana. "Los indios americanos en las escenas líricas europeas: de los hermanos Purcell (1695) a Carl Heinrich Graun (1755)". *Revista de Indias* LXXIV, n° 261 (2014): 483–506.
- Parker, D. C. "Exoticism in Music in Retrospect". *Musical Quarterly* 3.1 (1917): 134–161.
- Pérez Firmat, Gustavo. "Latunes: An Introduction". *Latin American Research Review* 43, n° 2 (2008): 180–203.
- Pérez Melgosa, Adrián. "Opening the Cabaret America Allegory: Hemispheric Politics, Performance, and Utopia in Flying Down to Rio". *American Quarterly* 64, n° 2 (junio de 2012): 249–75.
- Ramírez Berg, Charles. "Stereotyping in films in general and of the Hispanic in particular". *The Howard Journal of Communications* 2, n° 3 (1990): 286–300.
- Roberts, Shari. "'The Lady in the Tutti-Frutti Hat': Carmen Miranda, a Spectacle of Ethnicity". *Cinema Journal* 32, n° 3 (1993): 3–23.
- Rojo, Grinor. "Nota sobre los nombres de América". *Atenea*, n° 483 (2001): 63–75.
- Scott, Derek B. "Orientalism and Musical Style". *Musical Quarterly* 82.2 (1998): 309–335.
- Shaw, Lisa. "The celebrisation of Carmen Miranda in New York, 1939-41". *Celebrity Studies* 1, n° 3 (2010): 286–302.

- Stevenson, Robert. "Visión musical norteamericana de las otras Américas hacia 1900". *Revista Musical Chilena* 31, n° 137 (1977): 5–35.
- Swanson, Philip. "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, n° 1 (2010): 71–84.
- Waxer, Lise. "Of Mambo Kings and Songs of Love: Dance Music in Havana and New York from the 1930s to the 1950s". *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana* 15, n° 2 (1994): 139–176.
- Woll, Allen L. "Hollywood's Good Neighbor Policy: The Latin Image In American Film, 1939-1946". *Journal of Popular Film* 3, n° 4 (1974): 278–293.

Tesis

- Bender, Pennee. "Film as an Instrument of the Good Neighbor Policy, 1930s-1950s". Tesis doctoral, New York University, 2002.
- López Lizarazo, Carlos Alfonso. "La exotización del caribe en el cine de ficción (1980-2010). Una mirada a nosotros los neoexóticos del gran caribe hispánico." Tesis doctoral, Universidad de Chile, 2015.
- Nan, Debra. "Hollywood, World War II, and Latin America: The Hollywood Good Neighbor Policy as Personified by Carmen Miranda". Master, University of Southern California, 1978.

Documentos

- Roosevelt, Franklin Delano. 1933. "First Inaugural Address". Miller Center Foundation. University of Virginia. <https://millercenter.org/the-presidency/presidential-speeches/march-4-1933-first-inaugural-address>.
- . 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>.

Prensa, artículos de prensa

- Garrido, Pablo. 1941. "La cueca hará bailar los dibujos de W. Disney". *Las Últimas Noticias*, 2 de octubre de 1941.
- 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>.
- Lam, Rafael. 2013. "The real story behind 'El Manisero'". *Granma*, 6 de septiembre de 2013. <http://www.granma.cu/idiomas/ingles/culture-i/6sept-manisero.html>.

Artículos y entradas de diccionarios y enciclopedias

- Angermüller, Rudolph. “Neukomm, Sigismund Ritter von”. En *Grove Music Online*. Oxford University Press, 2001. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/19774?q=Sigismund+Neukomm&search=quick&pos=1&start=1#firsthit>.
- “Bando da Lua”. s. f. En *Dicionário Cravo Albin da Musica Popular Brasileira*. Accedido 6 de septiembre de 2019. <http://dicionariompb.com.br/bando-da-lua>.
- Barron, David, y J. Bunker Clark. “Heinrich, Anthony Philip”. En *Grove Music Online*. Oxford University Press, 2001. <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000012694>.
- Barulich, Frances, y Jan Fairley. “Habanera”. En *Grove Music Online*. Oxford University Press, 2001. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.12116>.
- Bellingham, Jane. 2005. “Timbre”. En *Diccionario Enciclopédico de la Música*, editado por Alison Latham. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Bordman, Gerald. “Youmans, Vincent”. Oxford University Press, 2001. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000030716>.
- Care, Ross. “Scharf, Walter”. En *Grove Music Online*. Oxford University Press, 2011. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002103577>.
- Carr, Bruce, Dionisio Preciado, y Robert Stevenson. “Iradier, Sebastián de”. En *Grove Music Online*. Oxford University Press, 2001. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.13894>.
- 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>.
- 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. “Steiner, Max(imilian Raoul Walter)”. Oxford University Press, 2001. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000026647>.
- Drake, Jeremy. “Milhaud, Darius”. En *Grove Music Online*. Oxford University Press. Accedido 22 de julio de 2017. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/18674?q=milhaud&search=quick&pos=1&start=1#firsthit>.
- Fernández L’Hoeste, Héctor. 2009. “Imperialismo cultural”. En *Diccionario de los Estudios Culturales Latinoamericanos*, 1º, 150–154. México D.F.: Siglo XXI - Instituto Mora.

- Gurza, Agustín. 2019. "Las Hermanas Padilla". Blog. *La Colección Strachwitz Frontera de grabaciones mexicanas y méxico-americanas* (blog). 6 de julio de 2019. <http://frontera.library.ucla.edu/es/blog/2016/07/biograf%C3%ADa-de-artista-las-hermanas-padilla>.
- Konigsberg, Ira. 2004. "Película de serie B". En *Diccionario Técnico Akal de Cine*, 396–97. Madrid: Akal.
- "La paloma", s. f. <http://www.wikimexico.com/articulo/la-paloma>.
- Lamb, Andrew. "Rainger [Reichenthal], Ralph". Oxford University Press, 2001. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000050132>.
- Locke, Ralph P. "Exoticism". En *Grove Music Online*. Oxford University Press, 2014. http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000045644?_start=1&pos=1&q=Exoticism&search=quick#firsthit.
- Lowens, Irving, y S. Frederick Starr. "Gottschalk, Louis Moreau". En *Grove Music Online*. Oxford University Press, 2001. <http://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000011530>.
- Middleton, Richard, y Peter Manuel. "Popular Music". Oxford University Press, 2015. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/43179pg1>.
- Nettl, Bruno. "Music". En *Grove Music Online*, 2014. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/40476>.
- Palmer, Christopher, y Fred Steiner. "Newman, Alfred". En *Grove Music Online*. Oxford University Press, 2001. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000019819>.
- Pegg, Carole, Helen Myers, Philip V. Bohlman, y Martin Stokes. "Ethnomusicology". En *Grove Music Online*. Oxford University Press. Accedido 4 de julio de 2017. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/52178>.
- Pérez Firmat, Gustavo. "Rhumba (Rumba)". En *Latin Music: Musicians, Genres, and Themes*. California: Greenwood Press, 2014.
- Ruévalo, Victoria. 2009. "Industria Cultural". En *Diccionario de los Estudios Culturales Latinoamericanos*, 1º, 154–58. Siglo XXI - Instituto Mora.
- Sáenz de Ugarte, José Luis. s. f. "Sebastián Iradier Salaverri". En *Diccionario Biográfico Español*. Real Academia de la Historia. <http://dbe.rah.es/biografias/12967/sebastian-iradier-salaverri>.
- Schneider, Wayne J., Norbert Carnovale, y Richard Crawford. "Gershwin, George". En *Grove Music Online*. Oxford University Press, 2001. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000047026>.
- Sheppard, W. Anthony. "Exoticism". En *Oxford Bibliographies*, 2016. <http://www.oxfordbibliographies.com/view/document/obo-9780199757824/obo-9780199757824-0123.xml>.

- Sherk, Warren M. "Spencer, Herbert (Winfield)". En *Grove Music Online*. Oxford University Press, 2011. <https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-1002093501>.
- Traubner, Richard, Thomas L. Gayda, y John Snelson. "Film Musical". Oxford University Press, 2017. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/49103>.
- Vincent Duckles, Jann Pasler, Glenn Stanley, Thomas Christensen, Barbara H. Hagg, Robert Balchin, Laurence Libin, et al. "Musicology". En *Grove Music Online*. Oxford University Press, 2014. <http://www.oxfordmusiconline.com/subscriber/article/grove/music/46710-2014-01-31pg1>.
- Whittall, Arnold. 2008a. "Análisis". En *Diccionario Enciclopédico de la Música*, 75–82. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- . 2008b. "Motivo". En *Diccionario Enciclopédico de la Música*, 984. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- . 2008c. "Ritmo". En *Diccionario Enciclopédico de la Música*, editado por Alison Latham, 1285–89. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

Conferencias, ponencias

- Glik, Sol. 2010. "Yes, tenemos bananas: construcciones de género y raza en los estereotipos plasmados por Hollywood (1930-1955)". En *XIV Encuentro de Latinoamericanistas Españoles: congreso internacional*, 2371-84. Santiago de Compostela, España.
- . 2012. "South American Way: Construcciones de género y raza en los estereotipos plasmados por Hollywood (1930-1955)". En *No es país para jóvenes*, editado por Alejandra Ibarra Aguirregabiria. Granada, España: Instituto Valentín Foronda.
- Plesch, Melanie. 2013. "Topics of Spanishness in Tango Scenes. A Postcolonial Reading of Mainstream Film". En *Tango: Argentine Music and Dance, Argentine Identity*, 1–8. Journal of the Center for Iberian and Latin American Music, University of California, Riverside.
- Rice, John A. 2011. "Montezuma at Esterházy: A Pasticcio on a New World Theme". presentado en Joseph Haydn & Die Neue Welt: Musik- und kulturgeschichtliche Perspektiven, Eisenstadt, septiembre.

Referencias audiovisuales

- Filmes de ficción

- Atkins, Thomas. *Hi, Gaucho!* Blanco y negro, Comedia, Drama, Musical. Radio Keith Oprpheum, 1935.
- Auer, John H. *Pan-Americana*. Blanco y negro, Musical. Radio Keith Oprpheum, 1945.

Bacon, Llyod. *In Caliente*. Blanco y negro, Comedia, Musical, Romance. Warner Brothers, 1935.

Berkeley, Busby. *The Gang's All Here*. Color, Comedia, Musical, Romance. Twentieth Century Fox Film Corporation, 1943.

Buzzell, Edward. *Neptune's Daughter*. Color, Musical, Comedia, Romance. Metro Goldwyn Mayer, 1949.

Cooper, Merian, y Ernst Schoedsack. *King Kong*. Blanco y negro, Aventura, Terror, Ciencia Ficción. Radio Keith Oprpheim, 1933.

Coppola, Francis Ford. *The Godfather II*. Color, Crimen, Drama. Paramount, 1974.

Costa, Ruy. *Banana da Terra*. Blanco y negro, Comedia Musical. Metro Goldwyn Mayer, 1939.

Crosland, Alan. *The Jazz Singer*. Blanco y negro, Drama, Música, Musical. Warner Brothers, 1927.

Cugat, Xavier. *Charros, Gauchos y Manolas*. Blanco y negro, Fantasía, Musical. Hollywood Spanic Pictures, 1930.

Cummings, Irving. *Down Argentine Way*. Color, Musical, Comedia, Romance. Twentieth Century Fox Film Corporation, 1940.

———. *Springtime in the Rockies*. Color, Comedia, Musical. Twentieth Century Fox Film Corporation, 1942.

———. *That Night in Rio*. Color, Musical, Comedia, Romance. Twentieth Century Fox Film Corporation, 1941.

Ferguson, Norman, Clyde Geronimi, Jack Kinney, Bill Roberts, y Harold Young. *The Three Caballeros*. Color, Animación. Walt Disney Productions, 1944.

Fleming, Victor. *Gone With the Wind*. Color, Drama, Historia, Romance. Warner Brothers, 1939.

Foster, Norman. *Sombrero*. Color, Musical, Romance. Metro Goldwyn Mayer, 1953.

Freeland, Thornton. *Flying Down to Rio*. Blanco y negro, Comedia, Musical, Romance. Radio Keith Oprpheim, 1933.

Gering, Marion. *Rumba*. Blanco y negro, Drama. Paramount, 1935.

Goodwins, Leslie, y Jack Hively. *They met in Argentina*. Blanco y negro, Comedia, Musical, Romance. Radio Keith Oprpheim, 1941.

Green, Alfred E. *Copacabana*. Blanco y negro, Comedia Musical. Beacon, 1947.

Hooper, Jerry. *Secret of the Incas*. Color, Aventura. Paramount, 1954.

Ingram, Rex. *The Four Horsemen of the Apocalypse*. Blanco y negro, Silente, Drama, Romance, Guerra. Metro Pictures Corporation, 1921.

Iwerks, Ub. *The Gallopin' Gaucho*. Animación, Cortometraje, Comedia. Walt Disney Productions, 1928.

Jackson, Wilfred, Jack Kinney, Hamilton Luske, y Bill Roberts. *Saludos Amigos*. Color, Animación, Cortometraje, Infantil. Walt Disney Productions, 1942.

Jones, F. Richard. *The Gaucho*. Blanco y negro, Silente, Aventura, Romance. Elton Corporation, 1927.

Landers, Lew. *La Conga Nights*. Blanco y negro, Música, Comedia. Universal, 1940.

Lang, Walter. *Greenwich Village*. Color, Comedia Musical. Twentieth Century Fox Film Corporation, 1944.

- . *Week-End in Havana*. Color, Musical, Comedia, Romance. Twentieth Century Fox Film Corporation, 1941.
- Leonard, Robert Z. *Nancy Goes to Rio*. Color, Comedia Musical. Metro Goldwyn Mayer, 1950.
- LeRoy, Mervyn. *Latin Lovers*. Color, Comedia, Música, Romance. Metro Goldwyn Mayer, 1953.
- Mann, Anthony. *Moonlight in Havana*. Blanco y negro, Comedia, Música, Deporte. Universal, 1942.
- McCarey, Leo. *The Kid from Spain*. Blanco y negro, Comedia, Musical, Romance. Samuel Goldwyn Company, 1932.
- McLeod, Norman Z. *Road to Rio*. Blanco y negro, Comedia Musical. Paramount, 1947.
- McLeod, Norman Z, y Del Roy Ruth. *Panama Hattie*. Blanco y negro, Comedia, Musical. Metro Goldwyn Mayer, 1942.
- Música, Francisco. 1941. *Los martes, orquídeas*. Blanco y negro. Romance, Comedia. Lumiton.
- Prinz, LeRoy. *Fiesta*. Color, Comedia, Música, Romance. Hal Roach, 1941.
- Ratoff, Gregory. *The Heat's On*. Blanco y negro, Comedia Musical. Columbia, 1943.
- Rawlins, Jhon. *Six Lessons From Madame La Zonga*. Blanco y negro, Comedia. Universal, 1941.
- Reed, Theodore. *Tropic Holiday*. Blanco y negro, Musical. Paramount, 1938.
- Rogell, Albert S. *Argentine Nights*. Blanco y negro, Comedia, Musical. Universal, 1940.
- Ruggles, Wesley. *Bolero*. Blanco y negro, Drama, Música. Paramount, 1934.
- . *Cimarron*. Blanco y negro, Silente. Drama, Western. Radio Keith Oprpheum, 1931.
- Sears, Fred F. *Cha Cha Cha Boom*. Blanco y negro, Musical, Comedia, Romance. Four Lef, 1956.
- Seiter, William A. *You Were Never Lovelier*. Blanco y negro, Comedia, Musical, Romance. Columbia, 1942.
- Sidney, George. *Bathing Beauty*. Color, Comedia, Musical, Romance. Metro Goldwyn Mayer, 1944.
- . *Holiday in Mexico*. Color, Comedia Musical. Metro Goldwyn Mayer, 1946.
- Stanley, Joseph. *Brazil*. Blanco y negro, Comedia, Musical, Romance. Republic, 1944.
- . *Down Mexico Way*. Blanco y negro, Musical, Western. Republic, 1941.
- Thorpe, Richard. *A Date with Judith*. Color, Musical, Comedia, Romance. Metro Goldwyn Mayer, 1948.
- . *Fiesta*. Color, Comedia Musical Romántica. Metro Goldwyn Mayer, 1947.
- . *On a Island with You*. Color, Musical, Comedia, Romance. Metro Goldwyn Mayer, 1948.
- Tinling, James. *Under the Pampas Moon*. Blanco y negro, Música, Romance, Western. Fox, 1935.
- Van Dyke, W.S. *The Cuban Love Song*. Blanco y negro, Musical, Romance. Metro Goldwyn Mayer, 1931.
- Vidor, Charles. *Gilda*. Blanco y negro, Drama, Cine Negro, Romance. Columbia, 1946.

Whorf, Richard. *Luxury Liner*. Color, Musical, Comedia, Romance. Metro Goldwyn Mayer, 1948.

Yarbrough, Jean. *Holiday in Havana*. Blanco y negro, Comedia, Musical. Columbia, 1949.

- No ficción

Aguilar, Pamela A., y Daniel McCabe. *Latin Music USA*. Color, Serie TV. PBS, 2009.

Cutting, Jack, y Norman Ferguson. 1942. *South of the Border with Disney*. Color. Documental. Walt Disney Productions.

De los Santos, Nancy, Alberto Domínguez, y Susan Racho. *The Bronze Screen. 100 Years of the Latino Imagen in Hollywood*. Color, Documental. Questar, Inc., 2002.

Faltin, Sigrid. *La Paloma. Sensucht. Weltweit*. Color, Documental. Seppia Production, White Pepper, 2008.

Mas Trelles, Diego. *Sexo, maracas y chihuahuas*. Color, Documental. Minimal Films, 2016.

Smith, James H. *Mighty Manhattan, New York's Wonder City*. Color, Documental. Metro Goldwyn Mayer, 1949.

Solberg, Helena. *Carmen Miranda: Banana is my Business*. Color, Documental. Channel Four Films - Riofilme, 1995.

Thomas, Theodore. 2008. *Walt & El Grupo*. Color. Documental. Theodore Thomas Productions.

Trueba, Fernando. *Calle 54*. Miramax Home Entertainment, 2012.

Artículos de difusión, escritos y documentos varios

Arton, Carla. s. f. "Down Argentine Way". Accedido 21 de mayo de 2019. http://www.loc.gov/static/programs/national-film-preservation-board/documents/down_argentine.pdf.

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/>.

Mendivil, Julio. 2013. "El origen de la música". *Suburbano*, 13 de febrero de 2013. <http://suburbano.net/el-origen-de-la-musica/>.

Stoddard, Sylvia. 2006. "Down Argentine Way" [librillo de DVD]. Twentieth Century Fox Home Entertainment.

"History of Sex in Cinema: The Greatest and Most influential Sexual Films and Scenes. 1933". s. f. filmsite. Accedido 2 de mayo de 2019. <https://www.filmsite.org/sexinfilms6.html>.

ANEXOS

I. Corpus fílmico

AÑO	FILME	GÉNERO	DIRECTOR	ESTUDIOS	COLOR O BLANCO Y NEGRO/ DURACIÓN	MÚSICOS/ AGRUPACIONES LATINAS EN ESCENA	COMPOSITORES MÚSICA ORIGINAL	LETRISTAS MÚSICA ORIGINAL
1933	<i>Flying down to Rio</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>	Comedia, Musical, Romance	Llyod Bacon	Warner Bros	BN; 84'	Conjuntos latinos no acreditados	Allie Wrubel; Harry Warren.	Mort Dixon, Al Dubin
1935	<i>Under the Pampas Moon</i>	Música, 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 Guadalajara; 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 Guízar	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 Tipica Mexicana; Trío Guadalajara; 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 Rio	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	Pan-Americana	Musical	John H. Auer	RKO	BN; 84'	"Miguelito" Valdés; Inés "Chinita" Marin; Chuy Castillón; Dúo de las Hermanas Padilla; Chuy Reyes y su Orquesta; Nestor Amaral y conjunto	Leigh Harline	No

II. Fichas de análisis por filme.

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 Río (Belinha De Rezende); Gene Raymond (Roger Bond); Raul Roulien (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 innumerables 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 austriaco 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

Inicio/ Fin	Título	Tipo	Descripción escena	Instrumentación	Aspectos rítmicos	Tópicos líricos	Comentarios generales
00:00:12 00:01:21	"Flying Down to Rio"	Obertura instrumental	Créditos de apertura	Orquesta de estudio (Cuerdas - se incluye banjo-, vientos, percusión - timbal-)	Patrón rítmico de Foxtrot	No aplica	Podría entenderse que el trino del timbal y las cuerdas al inicio de la pieza musicaliza el zumbido de las hélices de los aviones (los cuales poseen un gran protagonismo en el filme).
00:01:22 00:03:01	Desonocido	Música incidental	Inspección de empleados del hotel -incluida la orquesta- por parte del administrador	Orquesta de estudio	Pasaje en 4/4 con pulso variable, que varía según la acción de la escena.	No aplica	Uso de motivos distintos a los ofrecidos por las canciones del filme. Probablemente este pasaje pertenezca a la "additional music" compuesta por Steiner.
00:05:35 00:13:13	"Music makes me"	Canción (diegética)	Actuación de orquesta de hotel dirigida por Roger Bond, quien coquetea desde el escenario con Belinha de Rezende	Voz femenina y <i>Big Band</i> (En escena: Piano, dos violines, contrabajo, banjo 3 trompetas, trombón, acordeón, saxo tenor, saxo contrabajo, batería)	Patrón rítmico de Foxtrot	Liberación de las convenciones sociales -en este caso de una mujer- mediante la música	
00:25:12 00:26:45	"Orchids in the Moonlight"	Música instrumental (diegética)	En medio de un paisaje nocturno y caribeño, Roger tantea en el piano de su avión una nueva canción con la intención de seducir a Belinha.	Piano	Pasaje de carácter improvisado, que sugiere ritmo de tango	No aplica	
00:32:03 00:33:13	Desonocido	Música incidental	Imágenes de Rio de Janeiro que señalan la llegada a esa ciudad.	Orquesta de estudio (cuerdas, timbales, vientos, marimbas)	Melodía con desplazamientos de sus tiempos fuertes. Elementos rítmicos se asemejan a un pasodoble.	No aplica	Pasaje con influencias de la música tradicional española. Melodía en cuerdas sugiere estética del tango. Probablemente este la primera ocasión en la que

							se utilizan marimbas para caracterizar musicalmente a Latinoamérica.
00:38:29 00:38:39	"Orchids in the Moonlight"	Música instrumental (diegética)	Roger le muestra a Julio su nueva composición	Piano	Acompañamiento en mano izquierda (bajo) con ritmo de habanera	No aplica	
00:40:30 00:52:25	"Carioca"	Canción	Banda local, Turuna's Band, actúa en Casino Carioca. Luego se incorporan grandes elencos de baile y la participación de las cantantes Movita Castaneda y Alicia Gentle, y luego Etta Motten.	Conjunto de 14 músicos en escena: <i>pandeiro</i> , dos trompetas, dos <i>ganzá</i> , saxo soprano, palo de agua, dos guitarras, contrabajo, flautín, dos <i>cavaquinhos</i> , mandolina, marímbula, trombón, clave. También suena un piano (que no figura en escena). Luego se integran dos voces femeninas solistas.	La organización del acompañamiento agrupa sus corcheas -en compás de cuatro cuartos- con la fórmula 3-3-2. En la entrada de Etta Motten (sección 4) se utiliza acompañamiento de <i>jazz</i> tradicional.	Presentación de un nuevo género musical, que "no es ni un <i>fox-trot</i> ni una polca/ Tiene un ritmo nuevo/ Un espíritu nuevo que suspira".	Secuencia musical más importante y extensa. Músicos latinoamericanos son caracterizados durmiendo siesta y vistiendo un sombrero más parecido al del charro mexicano que a las <i>caipiras</i> . Antes de empezar a tocar, se muestra a un público que abuchea al <i>fox-trot</i> estadounidense por encontrarlo "aburrido" y piden con mucha ansiedad que se ejecute "Carioca", canción que se baila de manera muy sugerente en términos sexuales (lo cual se filma con diversos juegos de cámara). Cabe añadir que la acción incluye a músicos estadounidenses haciendo comentarios - primero burlescos y luego de admiración- a los músicos locales. De nuestro interés es la aparición de

							la cantante afroamericana Etta Moten Barnett (1901-2004), quien interpreta "Carioca" caracterizada de <i>baiana</i> , figura que sería explotada a gran escala por este tipo de filmes durante los años cuarenta a través de Carmen Miranda. En adición, cabe considerar la ejecución de "Carioca" primero en ritmos supuestamente latinoamericanos, y luego en ritmos estadounidenses.
00:52:27 00:53:36	Desonocido	Música incidental	Aparición de tres abogados inescrupulosos. Imágenes urbanas de Rio de Janeiro.	Orquesta de estudio	Pasaje con ritmo y pulso variable, que varían según la acción de la escena.	No aplica	Uso de nuevos motivos. Probablemente esta sea una "additional music" compuesta por Steiner
00:55:22 00:57:18	Desonocido	Música incidental	Entrada a Club de aviadores	Conjunto de cuerdas pulsadas (guitarra, mandolina, cavaquinho [?])	Ritmo similar a una <i>Tarantella</i> .	No aplica	Reaparece música incidental de 00:32:03, pero esta vez con otra instrumentación.
00:57:49 01:03:42	"Orchids in the Moonlight"	Canción (diegética)	Conjunto instrumental ejecuta música en Club de aviadores. Luego, ya en la terraza del Club, Julio le canta a Belinda "Orchids in the Moonlight".	En escena: Piano pequeño, dos guitarras, dos violines, contrabajo, acordeón. Voz masculina.	Patrón rítmico de tango.	Mención a lo romántico de la música, y la imagen de la luz lunar en una isla tropical.	Notar énfasis en alzar y ataque de primer tiempo del compás (se desconoce si los músicos que ejecutan dicho pasaje son de RKO).
01:03:43 01:05:27	"Orchids in the Moonlight"	Canción (diegética)	Personas del Club bailan canción. Muchas de ellas figuran sentadas con una guitarra.	Guitarras en acompañamiento, cuerdas frotadas, arpa y mandolina en melodía. Coro mixto	Patrón rítmico de tango.	Mención a lo romántico de la música, y la imagen de la luz lunar en una isla tropical.	

01:05:27 01:05:51	Desonocido	Música incidental	Conversación entre dueño de otro hotel y los tres abogados inescrupulosos	Orquesta de estudio	Pasaje con ritmo y pulso variable, que varían según la acción de la escena.	No aplica	
01:05:53 01:08:05	Desonocido	Música instrumental (diegética)	Práctica de músicos y bailarín (Fred) en preparación de show de casino	Parte de <i>Big Band</i>	Se ejecutan <i>foxtrots</i> (uno a velocidad moderada y otro rápido)	No aplica	
01:09:59 01:10:29	Desonocido	Música incidental	Policía impide ensayos de músicos, esto como resultado de la acción de los tres abogados inescrupulosos (de quienes se ve su sombra)	Orquesta de estudio	Pasaje con ritmo y pulso variable, que varían según la acción de la escena.	No aplica	
01:20:35 01:25:30	"Flying Down to Rio"	Canción (diegética)	Músicos de la orquesta de Roger Bond ejecutan canción en inauguración de hotel, mientras las bailarinas realizan un show sobre los aviones en vuelo	Orquesta de estudio	Foxtrot	Rio de Janeiro como destino de viaje	El trino en las cuerdas graves, presente a lo largo de toda la pieza, musicaliza el zumbido de las hélices de los aviones (los cuales poseen sus escenas más importante en esta secuencia).
01:25:42 01:26:35	"Carioca"	Música incidental	Banda ejecuta "Carioca" con la llegada del alcalde	Orquesta de estudio	Foxtrot	No aplica	Hacia el final se presenta motivo de los tres abogados inescrupulosos (de quienes aparecen sus sombras al final de la secuencia)
01:26:36 01:28:50	Sin título* / "Carioca" / "Orchids in the Moonlight" / "Flying Down to Rio"	Meddley instrumental de cierre	Unión de Roger y Belinda, créditos finales.	Orquesta de estudio (cuerdas, timbales, vientos, marimbas)	Varios	No aplica	Se utilizan motivos de "Marcha nupcial" de F. Mendelssohn

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

Inicio/ Fin	Título	Tipo	Descripción escena	Instrumentación	Aspectos rítmicos	Tópicos líricos	Comentarios generales
00:00:00 00:01:06	"The Rhythm of the Rumba"/ "The Magic of you"	Obertura instrumental	Créditos de apertura. Se incluyen tres sombras femeninas, vestidas con vestidos andaluces, que bailan.	Coro mixto. Orquesta de estudio (Énfasis en trompetas y piano). Se incluyen maracas y claves.	Patrón rítmico de rumba (3+2).	No aplica	
00:01:07 00:01:43	"The Rhythm of the Rumba"/ desconocido"	Meddley instrumental incidental	Imagen de barco llegado al Faro del Castillo del Morro, y luego a gente apostando a la lotería.	Orquesta de estudio. Coro mixto.	Patrón rítmico de rumba (3+2).	No aplica	Hacia el final, una posible evocación a "The Peanut Vendor".
00:06:03 00:08:28	Desconocido	Música instrumental (diegética)	Flash (amigo de Joe Martin) entra a local nocturno "El Marinero", donde está actuando un conjunto de música cubana tradicional. Conversación con Diana Harrison.	Conjunto con maracas, trompeta, congas (?) y bombo (?), güiro, violín, piano	Patrón rítmico de Son (3+2)	No aplica	Bailarinas visten vestido largo, de aspecto 'español'. Suponemos que los movimientos de brazos del ejecutante de las maracas llamaba la atención de las audiencias estadounidenses.
00:08:47 00:10:27	Desconocido	Música instrumental (diegética)	Aparición de José, ofreciendo su espectáculo de baile en "El Marinero"	Conjunto formado por piano, contrabajo, trombón, trompeta, clarinete, violín, batería, saxo	Patrón y recursos rítmicos de Hot Jazz	No aplica	
00:10:48 00:13:58	Desconocido	Música instrumental (diegética)	Conversación entre Joe, Flash y Diana	Conjunto con maracas, trompeta, congas (?) y bombo (?), güiro, violín, piano	Patrón rítmico de Son (3+2)	No aplica	
00:14:14 00:14:51	Desconocido	Música instrumental (diegética)	Se retoma la música luego de pelea entre José y amigo de Diana	Conjunto con maracas, trompeta, congas (?) y bombo (?), güiro, violín, piano	Patrón rítmico de Rumba (3+2)	No aplica	
00:14:54 00:18:19	Desconocido	Canción (diegética)	Acción transcurre en "El pueblo de San Rafael". Niña canta en la calle, acompañada de guitarrista	Voz femenina (infantil), guitarra acústica, violín	Canto declamado, tiempos largos y métrica libre	Adulación amorosa a mujer	En términos musicales, escena muy novedosa dentro de nuestro <i>corpus</i> . La locación es un pueblo "latinoamericano" que luce bastante 'real' (probablemente dicha escena fue filmada en Cuba). En un poste se observa cartel que anuncia

							"Grandiosa fiesta típica... Música por Orquesta de "BOMBA"..."
00:18:21 00:20:05	Desconocido	Canción (diegética)	Acción transcurre en fiesta campesina ("fiesta típica" anunciada en cartel)	Conjunto con maracas, trompeta, congas (?) y bombo (?), güiro, violín.	Clave de rumba, 3+2.		Secuencia se inicia con íconos recurrentes en la representación de lo latinoamericano: luna llena, palmeras y una pareja. Escena muy similar al guateque de <i>The Cuban Love Song</i> (Van Dyke, 1932): baile, preparación de un cerdo a las brasas, etc. Cabe destacar escenas de consumo de alcohol (EEUU se encuentra aún bajo ley seca, la cual se deroga el 6 de diciembre de 1933) y desenfreno (acentuado por la combinación de distintos ángulos de cámara), lo cual refuerza el concepto de Cuba como un destino turístico y cercano para ir a divertirse.
00:20:10 00:22:36	"The Rhythm of the Rumba"	Canción (diegética)	Acción transcurre en fiesta campesina ("fiesta típica" anunciada en cartel)	Conjunto con maracas, trompeta, congas [?] y bombo [?], güiro, violín, quijada, guitarra (...)	Clave de rumba, 3+2. A medida que avanza canción, se acelera el pulso.	Rumba como danza del amor.	Se realiza un primer plano a los ejecutantes de maracas y quijada.
00:24:53 00:27:13	"The Magic of you"	Música instrumental (diegética)	Actuación de músicos y bailarines en "Café El elefante". Conversación entre José, Flash y Carmelita (en esta parte la música no se escucha)	Conjunto instrumental formado por trompeta (con sordina), violines, claves, maracas, contrabajo, marímbula [...]	Clave de rumba, 3+2.	No aplica	Vestuario de músicos contempla espalda y mangas con capas de tela superpuestas.

00:27:55 00:30:05	"The Rhythm of the Rumba"	Música instrumental (diegética)	Actuación de José y Carmelita, en la cual presentan la Rumba y esta se convierte inmediatamente en un éxito.	Conjunto instrumental formado por trompeta (con sordina), violines, claves, maracas, contrabajo, marímbula, guitarra [...]	Clave de rumba. Se realizan varias pausas y cambios de pulso acorde a los momentos de la coreografía de bailarines.	No aplica	Decoración de espectáculo presenta un paisaje de mar, nocturno con luna llena en el horizonte. Vestuario de ambos bailarines presenta las mencionadas capas de tela superpuestas en brazos y espalda.
00:31:11 00:33:18	Desconocido	Música instrumental (diegética)	Luego de la actuación de José y Carmelita, conjunto del local interpreta una rumba como música de fondo. Algunas parejas bailan.	Conjunto instrumental formado por trompeta (con sordina), violines, claves, maracas, contrabajo, marímbula [...]	Clave de rumba. Pulso moderado (negra=135 aprox).	No aplica	Se acentúa romanticismo de danza (cercanía de los cuerpos, contacto visual constante, conversación cara a cara)
00:33:19 00:35:35	"The Magic of you"	Música instrumental (diegética)	Lección privada de baile de José a Diana. Música proviene de un disco (fonógrafo).	Conjunto instrumental formado por trompeta (con sordina), violines, claves, maracas, contrabajo, marímbula [...]	Clave de rumba.	No aplica	Notar alto poder persuasivo (erótico) otorgado a la música. Dana debe irse a casa, pero le resulta muy difícil cada vez que la música suena en el gramófono. Después de esa ocasión, Dana se declara enamorada de José.
00:57:52 00:58:21	Varios (desconocidos)	Música instrumental (diegética)	Teatro en Nueva York presenta diversos números musicales y de baile. Filme muestra escenas breves de cada número, mostrando también sus títulos mediante las páginas del programa: 1. <i>Overture</i> de Pedro Piedra y su Native Cuban Orchestra; 2. <i>Gay Havana</i> , por Ray Fields y ensemble; 3. <i>The Absent Minded Cuban</i> ; 4. <i>You're my Sugar-You raise cain</i> , por Red Smith y The Cuban Bon Bons; 5. Villanova String Quartette; 6.	Orquesta sinfónica con instrumentos 'nativos'	Diversos ritmos acorde a escenas	No aplica	

			<i>Tropico; 7. The Birth of Rumba</i> , a cargo de José Martínez y Carmelita.				
00:58:20 01:08:52	"The Rhythm of th Rumba"/ "The Magic of you"	Música instrumental (diegética)	Secuencia de números de baile, antecedida por imágenes de orquesta	Orquesta sinfónica con piano e instrumentos 'nativos' como claves, maracas o bongós.	Ritmos diversos. Se destaca en algunos pasajes el uso de la martiz rítmica de la rumba.	No aplica	Vestimenta de músicos de orquesta: camisas con pliegues y capas sobrepuestas (al estilo "latino"). Simbólico resulta el pasaje (1:01:56 - 1:04:14) en que ejecuta "The Rhythm of the Rumba" en estilo <i>swing</i> , con frases melódicas en el clarinete utilizando nota <i>blue</i> , e instrumentos latinos como maracas. El baile sigue la misma lógica con pasos de baile "latinos". Cabe destacar pasaje (1:04:50- 1:05:42) en el que varias bailarinas ejecutan maracas.
01:09:48 01:10:32	The Rhythm of th Rumba/ "The Magic of you"	Música instrumental de cierre	José y Diana reciben aplausos. Créditos de cierre	Orquesta	Rumba	No aplica	

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:	---

Inicio/ Fin	Título	Tipo	Descripción escena	Instrumentación	Aspectos rítmicos	Tópicos líricos	Comentarios generales
00:00:04 00:01:45	"In Caliente"/ "The Lady in Red"	Meddley instrumental	Créditos iniciales. Se muestran a protagonistas	Orquesta de estudio (cuerdas , vientos).	Marcha/ Foxtrot	No aplica	
00:06:07 00:07:55	"In Caliente"	Música instrumental (diegética) / Canción (diegética)	Llegada a centro turístico Agua Caliente, con imágenes de casino y carreras de caballos. Luego aparecen bailarinas con sombrero de charro	Orquesta de estudio (cuerdas , vientos). Luego se incorpora un coro mixto con marimba	Marcha (pulso acelerado inicial baja al ingresar el coro y las marimbas)	Bienvenida al visitante	Una gran novedad constituye la aparición, en primer plano, de un sexteto de marimbas (acompañadas de un contrabajo)
00:07:56 00:09:02	"In Caliente"	Canción (diegética)	Llegada al hotel de Larry y Harold. Bajando del taxi son recibidos por un cuarteto de músicos mejicanos. Su ejecución resulta ruidosa y molesta, pero se callan con los dólares entregados por Harold.	Dos guitarras, dos mandolinas. Cuatro voces masculinas	Vals, marcha	Bienvenida al visitante	
00:10:47 00:11:12	"In Caliente"	Música incidental	José Gómez hace trampa apostando con nueva víctima (turista estadounidense)	Orquesta de cuerdas	Vals	No aplica	
00:12:59 00:14:38	"In Caliente"	Canción (diegética)	Reaparición del cuarteto, esta vez de noche, afuera del dormitorio de hotel de Larry y Harold. Aparece José Gómez haciéndose pasar por el manager del grupo, gestionando que el grupo siga cantando hasta que Harold entregue algo de dinero ("No dejen de cantar hasta que pague el americano"). Larry manifiesta	Dos guitarras, dos mandolinas. Cuatro voces masculinas	Vals	Bienvenida al visitante	

			"odiar" el "trópico" y disgustado por aquella "música tropical".				
00:17:14 00:18:20	"In Caliente"	Música instrumental (diegética)	Cuarteto nuevamente irrumpe la tranquilidad de Larry y Harold, y esta vez se hacen acompañar de un sexteto de marimbas. Larry baja a hacerlos callar, y aparece Rita. Larry queda encantado de su belleza y olvida su molestia.	Dos guitarras, dos mandolinas, sexteto de marimbas	Marcha	No aplica	
00:19:13 00:22:00	Desconocido	Música incidental	Larry y Harold se sientan a desayunar en comedor de hotel. Larry ve a Rita.	Orquesta de cuerdas	Ritmo de habanera	No aplica	
00:22:31 00:24:24	Desconocido	Música incidental	Harold busca a Rita para proponerle conquistar a Harry	Orquesta de cuerdas, mandolina, guitarra	Vals	No aplica	En el transcurso de la acción se ve un conjunto de mariachis
00:26:34 00:29:48	Desconocido	Música incidental	Rita conversa con José sobre su plan de venganza en contra de Larry	Violines, mandolina, guitarra, guitarrón o contrabajo, cítara.	Vals	No aplica	
00:30:32 00:31:41	Desconocido	Música incidental	Rita simula ahogo en la piscina para atraer la atención de Larry	Violines, mandolina, guitarra, guitarrón o contrabajo, cítara.	Ritmo de habanera	No aplica	
00:32:42 00:34:01	Desconocido	Música incidental	Rita conversa con Larry	Violines, mandolina, guitarra, guitarrón o contrabajo, cítara.	Ritmo de habanera	No aplica	
00:34:02 00:36:02	"To call you on my own"	Música incidental	Rita conversa con Larry	Orquesta de cuerdas. Ocasional intervención de celesta (?)	Valores largos, ritmo se disipa	No aplica	
00:36:03 00:36:13	"In Caliente"	Canción (diegética)	Breve escena en la que se ve a Larry frustrado luego de no lograr la atención de Rita. Cuarteto de músicos pasa	Dos guitarras, dos mandolinas. Cuatro voces masculinas	Marcha	Bienvenida al visitante	

			caminando molestando a otros turistas.				
00:39:14 00:43:05	"To call you on my own"	Canción (diegética)	Conjunto musical de hotel -caracterizado con sombreros similares a los de los charros- ejecuta canción romántica cantada por Peter (interpretado por el cantante y acotor estadounidenses Phil Regan). La gente baila. Cuando la parte cantada termina, cambia el estilo de canción a un tango, el cual es bailado por Rita y un <i>latin lover</i> pagado por Larry.	Conjunto instrumental de 14 músicos más director: 2 trompetas, 2 violines, 2 cítara [?], mandolina acordeón, guitarra, 2 marimbas (con 2 ejecutantes cada una), contrabajo. Luego se integra una voz masculina y una <i>pedal steel guitar</i> (que no figura en escena). En la sección del tango suena un piano (que tampoco figura en escena)	Balada / Tango	Amor	Cabe notar que el inicio de esta pieza se ejecuta en un estilo muy familiar para la audiencia estadounidense (incluyendo, incluso, una <i>pedal steel guitar</i>)
00:43:09 00:45:00	Desconocido	Música instrumental (diegética)	Orquesta toca nuevamente. Gente retoma el baile, mientras Larry recibe una llamada de su novia.	El mismo conjunto anterior. No obstante, toman protagonismo las trompetas y se añaden maracas	Rumba	No aplica	
00:44:51 00:46:55	"To call you on my own"	Música incidental	Larry va a casa de Rita, y conversan.	Orquesta de cuerdas. Ocasional intervención de celesta (?)	Balada	No aplica	
00:47:00 00:47:56	"To call you on my own"	Música instrumental (diegética)	José pide a mariachis que toquen afuera de la casa de Rita. Mientras, Larry y Rita se dan un beso.	Conjunto Mariachi de 10 músicos más director: Guitarra de golpe, violín (uno en escena, pero se escuchan varios), 3 guitarras, cítara.	Balada	No aplica	
00:51:22 00:52:22	Desconocido	Música instrumental (diegética)	Conversación entre José y Larry. Músicos de hotel tocan música ambiental	Conjunto Mariachi con guitarras, violines, guitarrón, cítara, mandolina	Predominante saltillo, similar a una Tarantella, quizás similar a un <i>Jarabe</i> tradicional mexicano (?)	No aplica	

00:53:51 00:54:53	Desconocido	Música incidental	Llegada de Larry, Harold y Rita a salón de eventos de hotel, donde se ofrecerá un espectáculo	Conjunto con guitarras, violines, guitarrón, marimbas		No aplica	
00:54:54 00:55:25	Desconocido	Música instrumental (diegética)	Larry y Rita sentados en salón. Llegada de Harold vestido con sarape y sombrero	Conjunto con trompetas, maracas, contrabajo, [...]	Son (3+2)	No aplica	
00:55:44 01:05:00	"The lady in Red"	Canción (diegética)	Se presenta el primer número de la noche, a cargo de cantantes y la pareja de baile The Marcos	Orquesta de estudio. Solistas femeninas. Coro masculino	Alternancia de ritmo de Habanera con foxtrot.	Mujer segura y osada que intenta seducir a un hombre (tono cómico)	Armonizaciones de las voces obedecen al estilo de conjuntos vocales femeninos de la música popular estadounidense, tales como Andrew Sisters. Cabe añadir que en el cierre de la canción se emite un "olé", expresión española característica en representaciones de lo latinoamericano.
01:05:05 01:06:00	"The lady in Red"	Música instrumental (diegética)	Conversación entre Rita y Larry. Harold baila 'graciosamente' con su jarape y sombrero.	Orquesta de estudio	Foxtrot	No aplica	
01:07:33 01:08:14	Desconocido	Música instrumental (diegética)	La noche siguiente, Larry y Harold se encuentran cenando, cuando el show de "Espanita" [sic] -Rita Gómez- es anunciado.	Conjunto con trompetas, maracas, contrabajo, [...]	Son (3+2)	No aplica	
01:08:35 01:16:21	"Muchacha"	Secuencia de teatro musical	Espectáculo de hotel, al estilo teatro musical,	Orquesta de estudio, solistas vocales masculinos, coro masculino,	Variados, según acción que acompaña: Habanera, Corrido ("Muchacha"),	Declaración de poder y conquista de un 'bandido mexicano' hacia su objeto de conquista, una mujer.	Compleja y larga secuencia musical compuesta por Harry Warren y Al Dubin, en la cual el espectáculo del hotel, en el formato de teatro musical, toma protagonismo e independencia por

							casi 8 minutos. Se revive imaginario del western (de antiguas películas en las que se representaba a "bandidos" mexicanos). Se escriben rimas como "Muchacha" con "Cucaracha" y se incorporan pasos folclóricos de zapateo.
01:16:22 01:16:56	Desconocido	Música instrumental (diegética)	Larry acude al camarín de Rita a pedirle disculpas.	Conjunto con trompetas, maracas, contrabajo, [...]	Son (3+2)	No aplica	
01:17:31 01:18:06	"To call you on my own"	Música incidental	Larry pide disculpas a Rita,	Orquesta de cuerdas	Balada	No aplica	
01:18:07 01:19:02	"In Caliente"	Canción (diegética)	Llegada al hotel de novia de Larry, siendo recibidos por cuarteto de músicos mejicanos.	Dos guitarras, dos mandolinas. Cuatro voces masculinas	Vals, marcha	Bienvenida al visitante	
01:23:19 01:23:36	"In Caliente"	Canción (diegética)	Llegada al hotel de Harold y ex-novia de Larry, siendo recibidos por cuarteto de músicos mejicanos.	Dos guitarras, dos mandolinas. Cuatro voces masculinas	Vals, marcha	Bienvenida al visitante	
01:23:37 01:23:44	Desconocido	Fanfarria de cierre	Cierre de filme	Orquesta de estudio	Fanfarria		

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 Zárraga, 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 Zárraga)
	"Love Song of the Pampas" [¿?] (Música: Cyril J. Mockridge/ Letra: Miguel de Zárraga)
	"Veredita" [¿?] (Música: Cyril J. Mockridge/ Letra: Miguel de Zárraga)
	"Je t'adore [] (Música: Harry Akst/ Letra: Bernie Grossman)
Canciones preexistentes:	"Querida mía" (Música: sin información. Adaptada por Lew Pollack/ Letra: Lew Pollack)

Inicio/ Fin	Título	Tipo	Descripción escena	Instrumentación	Aspectos rítmicos	Tópicos líricos	Comentarios generales
00:00:00 00:00:58	"The Gacho"	Obertura instrumental	Créditos iniciales	Orquesta de estudio, acordeón. En fragmento de transición a primera escena, aparece un rasgueo de guitarra	compás 3/4	No aplica	Cabe señalar el uso del acordeón para -creemos- caracterizar lo 'argentino'.
00:01:29 00:04:16	Desconocido	Música incidental	Llegada de 'gauchos' al "boliche" (llegan emitiendo un grito característico de vaqueros estadounidenses). César -Gacho-, con gran desplante, conversa con diversa gente del pueblo.	Violín y guitarra	compás 3/4	No aplica	El pasaje presenta adornos melódicos utilizados en música tradicional española.
00:04:23 00:05:05	Desconocido	Música incidental	Conversación íntima entre César y vendedora de una pequeña tienda	Violín, guitarra y mandolina [?]	Ritmo de habanera	No aplica	
00:05:06 00:06:08	Desconocido	Música incidental	Padre de vendedora interrumpe el momento amoroso	Violín, guitarra y mandolina [?]	compás 3/4	No aplica	
00:06:12 00:06:59	Desconocido	Música incidental	César enseña a niño de pueblo a usar la boleadora	Violín, guitarra y mandolina [?]	Ritmo similar al Corrido	No aplica	
00:07:10 00:09:44	"The Gacho"	Canción (diegética)	En los primeros segundos de la escena se muestra un conjunto que ejecuta canción. Luego se muestra a César y su grupo de amigos andando en caballos por las pampas cantando canción. César y su amigo Tito conversan sobre una mujer que ambos desean.	Violines, guitarra, acordeón. Solista masculino, coro -principalmente masculino-.	compás 3/4	Retrato heroico de la figura del gaucho [?]	
00:24:19 00:24:51	Desconocido	Música incidental	Robo de caballo de César	Orquesta de estudio (cuerdas y vientos. Caja)		No aplica	

00:24:52 00:27:36	Desconocido	Canción. Música incidental	Declaración de amor de César a Yvonne. Ante la incredulidad de esta, César usa su boleadora para atraparla y darle un beso.	Orquesta de cuerdas. Voz masculina	[?]	[?]	
00:27:37 00:31:08	Desconocido	Música incidental	César se entera del robo de su apetecido caballo. Lo busca por el pueblo, y se entera de que este fue llevado a Buenos Aires, lugar donde también se fue Yvonne. Escena finaliza con Gaucho en Buenos Aires. Algo desorientado con la ciudad, acude al "Café El Gaucho" (barrio La Boca)	Orquesta de estudio (cuerdas y vientos)	Varios, acorde a pasaje. Prima compás de 3/4	No aplica	En ciertos pasajes se evidencia uso de referentes musicales españoles. En otros se usan motivos de canción "The Gaucho"
00:31:08 00:31:53	"Zamba"	Canción (diegética)	César en "Café El Gaucho". Actuación de bailarina (debut de Rita Cansino en Hollywood, quien luego se llamaría artísticamente Rita Hayworth)	Conjunto instrumental (violines, acordeón, guitarra, piano)	Compás de 6/8	No aplica	Luego de actuación de bailarina, el público aplaude y se escucha un "olé". Cabe añadir que el título de la composición de Wyter Smith no obedece al carácter más pausado del género zamba.
00:32:01 00:32:57	Desconocido	Música instrumental (diegética)	César y bailarina conversan en una mesa, mientras el conjunto del local ejecuta un tango	Conjunto instrumental (violines, acordeón, guitarra, piano)	Tango	No aplica	
00:37:36 00:40:00	"Je t'adore"	Canción (diegética)	Cantante Yvonne interpreta canción en "Café Paraíso", lugar hasta donde llega César	Conjunto instrumental. Voz solista femenina.	compás 3/4		
00:40:16 00:43:49	Desconocido	Música instrumental (diegética)	César se sienta en la mesa de acompañante de Yvonne y, a su vez, responsable de robo de su caballo. Orquesta de local interpreta un tango y parejas bailan.	Orquesta de cuerdas con piano	Tango	No aplica	

00:52:21 00:55:43	"The Cobra Tango"	Música instrumental (diegética)	En show de local, pareja baila un tango	Conjunto instrumental (dos violines, dos bandoneones, 2 guitarras, piano, contrabajo)	Tango	No aplica	Hacia el final del número, se incluye sutil zapateo de los bailarines, lo cual resulta ajeno a la danza del tango, pero sí del <i>tap</i> estadounidense.
00:55:54 00:57:48	"The Gaucho"	Música instrumental (diegética)	Danza de César con su madre en local. Gente se ríe, pero aplaude.	Conjunto instrumental (dos violines, dos bandoneones, 2 guitarras, piano, contrabajo)	compás 3/4	No aplica	
00:58:49 01:01:06	"Veredita"	Canción (diegética)	Presentación de asistente de fama "internacional": Tito Guízar	Voz masculina y guitarra.	Compás de 6/8		Tito Guízar encarna rol de <i>Latin Lover</i> -tenor, voz potente-, generando suspiros y excitación en madre de Yvonne. Canción en castellano
01:01:12 00:02:24	Desconocido	Música instrumental (diegética)	Madre de César y de Yvonne se emborrachan y conversan distendidamente. Parejas bailan en local con tango ejecutado por conjunto de local	Conjunto instrumental (dos violines, dos bandoneones, 2 guitarras, piano, contrabajo)	Tango	No aplica	
01:02:34 01:02:53	Desconocido	Canción (diegética)	Actuación de Yvonne es interrumpida abruptamente por desastre ocasionado por mamá de César	Orquesta de cuerdas	compás 3/4	[?]	
01:05:36 01:06:17	Desconocido	Música instrumental (diegética)	Llegada de amigos de César a Café El Gaucho (Buenos Aires). Música de local acompaña escena	Orquesta de cuerdas	compás 3/4	No aplica	
01:14:55 01:19:44	""	Música incidental	César bota a jinete, y se inicia recuperación de su caballo	Orquesta de estudio	Varios. Acorde a pasaje musicalizado	No aplica	
01:20:10 01:21:02	"The Gaucho"	Música incidental	César retorna con su caballo y su mamá. También va Yvonne	Orquesta de estudio	compás 3/4	No aplica	

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 Ascencio 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)

Inicio/ Fin	Título	Tipo	Descripción escena	Instrumentación	Aspectos rítmicos	Tópicos líricos	Comentarios generales
00:00:00 00:01:06	"Guadalajara/ Desconocido"	Canción/ música instrumental	Créditos de apertura	Coro mixto, guitarras, marimbas. Luego se integran violines		No aplica	Como imagen de fondo de créditos, figuran ilustraciones de toros y campesinos mexicanos
00:01:07 00:04:47	"Lamp on the Corner" ["Farolito"]	Canción (diegética)	Larga secuencia, cuya acción transcurre en una noche en local "Posada del Farolito", donde cantan campesinos mexicanos una versión de "Farolito" en castellano, y luego en inglés, por Ramón (Tito Guízar), encarnando, como siempre en el caso de Guízar, el esterotipo de <i>Latin Lover</i> .	Coro mixto, marimbas. Luego se integran violines (que no se ven). Hacia el final, solista femenina. Luego de un pasaje con cuerdas y marimbas, se repite canción en inglés con solista masculino	Vals	Declaración de amor no correspondido	
00:05:37 00:08:07	"On a Tropic Night"	Canción (diegética)	El escritor Ken Warren trabaja con su asistente, Midge Millers, en su dormitorio. Luego de escuchar un griterío en la calle, se asoma a la ventana y mira el paisaje (luna llena sobre la playa, palmeras) exclamando "Mira eso... México", alabando su playa, flores exóticas y música, los cuales tilda de indescriptibles. Luego se escucha una música. Se asoma el <i>latin lover</i> Ramón (tito Guízar) a modo de serenata,	Marimba, guitarra, trompeta con sordina, violines	Vals	Amor idílico en noche con luz de luna y música.	

			cantándole a Midge "On a Tropic Night" en castellano.				
00:12:07 00:14:44	"On a Tropic Nigt"	Canción (diegética)	Manuela (Dorothy Lamour) y Ken conversan y coquetean en la playa a la luz de la luna. Manuela canta versión en inglés de "On a Tropic Night". Al mismo tiempo, se repite escena, pero con Ramón - quien canta versión de canción en castellano e inglés- y Midge.	Orquesta de cuerdas, marimba, guitarra. Voz femenina. Voz masculina	Vals	Amor idílico en noche con luz de luna y música.	
00:23:51 00:28:50	"My First Love"	Canción (diegética)	Escena de boda local. Elvira Ríos canta "My First Love" ("mujer) en castellano, luego Manuela la canta en inglés	Orquesta de cuerdas, marimba, coro mixto, voz femenina	compás de 4/4.	Primer amor	
00:29:34 00:33:14	"Desconocido/ Farolito/Jarabe Tapatio/ Desconocido"	Meddley instrumental (diegético)	Fiesta de boda local. Coreografías de baile con trajes 'tradicionales'	2 Marimbas (6 ejecutantes), maracas, guitarra, acordeón, contrabajo, violines (en escena figura un solo violinista). Trompeta con sordina.	?/ Vals/ Jarabe	No aplica	Escena comienza con un primer plano a marimbas
00:33:27 00:34:19	"Jarabe Tapatio/ Desconocido"	Meddley instrumental (diegético)	Baile de Midge en fiesta. Ella zapatea al estilo <i>tap</i> música tradicional mexicana. Es aplaudida con fervor por campesinos	2 Marimbas (6 ejecutantes), maracas, guitarra, acordeón, contrabajo.			
00:44:31 00:49:27	"Tonight Will Live"	Canción (diegética) /Música incidental	Grupo de jóvenes cantan en la playa a la luz de la luna y una fogata. Elvira ríos canta "Tonight Will Live" en castellano.	Orquesta de cuerdas, marimba, voz femenina. Hacia el final, solo orquesta de cuerdas			

			Luego, Manuela en inglés. Manuela y Ken conversan.				
01:02:22 01:05:08	Desconocido	Música instrumental (diegética)	Corrida de toros.	Orquesta de estudio: vientos (énfasis en bronces), cuerdas y percusión	Ritmo de pasodoble		
01:10:20 01:10:25	Desconocido	Música instrumental (diegética)	Corrida de toros.	Orquesta de estudio: vientos (énfasis en bronces), cuerdas y percusión			
01:11:24 01:12:51	"Tonight Will Live"	Canción (diegética)	Ramón utiliza sus cualidades musicales y de conquistador con pareja de Ken	voz masculina, guitarra			
01:16:07 01:16:52	"Tonight Will Live"	Canción (diegética)	Ken y Manuela se emparejan definitivamente. Final	Orquesta, coro mixto, voz femenina			
01:16:53 01:17:14	Lamp on the Corner" ["Farolito"]	c/m/mi	Créditos de cierre	Orquesta de cuerdas, marimbas	Vals		

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)

Inicio/ Fin	Título	Tipo	Descripción escena	Instrumentación	Aspectos rítmicos	Tópicos líricos	Comentarios generales
00:00:07 00:01:34	"Havana"	Obertura instrumental	Créditos de apertura. De fondo se incluye una ilustración de dos 'latinos' bailando	Orquesta de estudio. Énfasis en trompetas y trombones.	Foxtrot- rumba	No aplica	
00:01:36 00:03:25	Desconocido	Música incidental	El taxista Steve Collins (Dennis O'Keefe) espera en un edificio habitacional a un cliente. Mientras, aprovecha de bailar. Súbitamente, cae una maleta que pertenece a Helen Curtis (Constance Moore), cantante en apuros que se encuentra huyendo del lugar.	Conjunto de vientos, piano, batería, guitarra [?]	Foxtrot	No aplica	
00:09:18 00:09:28	Desconocido	Música incidental	Conversación de inquilinos en caótica casa de Mama O'Brien (Ferike Boros). Pasa Hammond, inquilino de carácter reservado y excéntrico y suena un glissando de trombones seguido de un breve pasaje en las maderas.	Vientos	No aplica	No aplica	
00:09:43 00:09:55	Desconocido	Música incidental	En caótica conversación de inquilinos en la mesa, se para el personaje anterior y ee repite material musical. esta vez más largo y con frase de fagot acompañada de <i>pizzicatos</i> al final.	Vientos, cuerdas	No aplica	No aplica	

00:11:23 00:13:43	"La cucaracha"	Canción	Se presenta la O'Brien Spanish Orchestra, conjunto de vecinos que ejecuta música 'latina' en departamento de Mama O'Brian. Canta Carlotta (Armida), hija de dueña de casa, en castellano	Maracas, claves, congas, guitarra, violín, trompeta, Voz femenina.	Patrón rítmico de rumba	Texto cómico y picaresco	Nos resulta de interés el movimiento de caderas de Armida y el interludio donde realiza pasos de danzas españolas y ejecuta castañuelas.
00:14:17 00:15:50	"Carmenita McCoy"	Canción	Luego de actuación de Carlotta, Steve presenta de sorpresa a Helen	Maracas, claves, congas, guitarra, violín, trompeta, Voz femenina.	Rumba-Swing	Descripción de latina en EEUU.	
00:15:50 00:17:05	"Carmenita McCoy"	Música instrumental	Baile de Steve (tap), integración de todos los inquilinos al baile.	Maracas, claves, congas, guitarra, violín, trompeta.	Rumba	No aplica	
00:18:00 00:18:16	Desconocido	Música incidental	Inquilinos conversan en entrada de edificio, sale Hammond y suena su idea musical representativa	Vientos, cuerdas	No aplica	No aplica	
00:18:26 00:19:26	"The Voices of Spring Waltz"	Música incidental	Funcionario pega cartel de aviso final de desalojo mientras se escucha famoso vals de J. Strauss II	Piano	Vals	No aplica	
00:20:16 00:20:39	Desconocido	Música instrumental	El millonario Henry I. Dibble Jr, fanático de la música, se encuentra practicando diversos instrumentos en su oficina	Batería, vientos	Dixieland	No aplica	
00:24:18 00:25:27	Desconocido	Música instrumental	Henry I. Dibble Jr visita la propiedad habitada por Mama O'Brien e inquilinos	Maracas, claves, congas, guitarra, violín, trompeta.	Rumba	No aplica	

00:25:33 00:25:48	Desconocido	Música incidental	Henry I. Dibble Jr conversa con dos inquilinos y pasa Hamond. Suena su pasaje musical característico	Vientos, cuerdas	No aplica	No aplica	
00:26:39 00:27:50	Desconocido	Música instrumental	Conversación entre Steve y Helen	Vientos, cuerdas, percusión	Patrón rítmico de tango	No aplica	
00:27:50 00:28:10	Desconocido	Música instrumental	Competencia de danza Jitter-bug	Vientos, percusión	Dixieland	No aplica	
00:28:38 00:29:37	Desconocido	Música instrumental	Steve y Helen descansan luego de concurso. Se escucha aún música del lugar.	Vientos, percusión	Dixieland	No aplica	
00:29:47 00:30:22	Desconocido	Música incidental	Conversación entre Steve y Helen	Violín, guitarra	Ritmo de habanera	No aplica	Composición usa motivo de La Cucaracha
00:30:22 00:31:04	"Chance of a Lifetime"	Canción	Luego de conversar, Steve comienza a cantar. Músicos acompañan desde ventanas. Luego canta Helen.	Voz masculina, Guitarra eléctrica, trompeta con sordina, violín, clarinete, voz femenina. Finalmente se escucha una Big Band completa con cuerdas	Swing	Romance	
00:31:04 00:31:08	Desconocido	Música instrumental	Música tocada en local "The Gourd Club"	Big Band	Rumba	No aplica	
00:31:18 00:36:18	Desconocido	Música instrumental	Música de fondo interpretada en local. Llegada de Steve y Helen a local, presentándose como bailarines. Luego de una confusa broma, músicos comienzan a tocar de improviso un <i>Dixie</i> , pero cesan luego su interpretación.	Piano/ Big Band (trompetas, trombón, guitarra, batería, contrabajo, piano)	Libre/ Dixieland	No aplica	Interludio de marcha fúnebre cuando pasa personaje Hamond
00:36:30 00:38:40	Desconocido	Música instrumental	Steve y Helen inician su presentación de baile	Orquesta de cuerdas, piano	Vals	No aplica	
00:40:08 00:40:14	Desconocido	Música incidental	Pasaje musical de Hamond	Vientos, cuerdas	No aplica	No aplica	

00:48:47 00:48:57	Desconocido	Música incidental	Pasaje musical de Hamond	Viento (bronces), cuerdas	No aplica	No aplica	
00:51:15 00:51:36	Desconocido	Música incidental	Pasaje musical de Hamond ejecutado con una instrumentación mayor	Vientos, cuerdas	No aplica	No aplica	
00:52:48 00:56:54	"Havana"	Canción	Antecedido de un "toque de diana", se toca "Havana", cantada por Helen. Baile de Carlota y compañero. Inauguración de local es un éxito.	Orquesta de estudio. Énfasis en trompetas y trombones. Voz femenina. Luego, se integra trío de voces con guitarras, con énfasis en congas, maracas y quijada	Rumba-Conga	Loa a La Habana y su música	Trío de guitarristas que aparece en medio de interpretación, canta en castellano. Su intervención es realizada por las cámaras. En la aparición de la Conga, se realiza coreografía conocida coloquialmente como el "trecito"
00:57:01 00:57:59	Desconocido	Música instrumental	Interpretación de dixie por hermanas de Henry I. Dibble Jr dirigidas por él	Piano, clarinete, trompeta, contrabajo, batería	Dixieland	No aplica	

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 bancarrota. 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

Inicio/ Fin	Título	Tipo	Descripción escena	Instrumentaci ón	Aspectos rítmicos	Tópicos líricos	Comentarios generales
00:00:13 00:01:13	"Brooklynonga"	Obertura instrumental	Créditos de apertura	Orquesta de estudio	Especie de Milonga (3+3+2).	No aplica	
00:01:14 00:02:06	Desconocido	Música incidental	Imágenes en la bolsa de valores. Pequeña pausa a la música. Llegada de trío de The Ritz Brothers (deudores)	Orquesta de estudio	Marcha	No aplica	
00:03:00 00:04:13	"Hall of the Mountaing Queen"	Canción	Big Band compuesta de mujeres	Big Band	Swing	[?]	
00:04:25 00:06:44	"Rhumboogie"	Canción	The Andrew Sisters vestidas como "músicos latinos"	Big Band	Boogie woogie/ Rumba	Presentación de un nuevo ritmo latino- estadounidense	
00:08:48 00:09:00	Desconocido	Música incidental	Ritz Brothers comienzan a despedirse cómicamente	Cuerdas	Balada	No aplica	
00:10:07 00:13:17	"The Spirit of 77b"	Canción	Ritz Brothers continúan despidiéndose	Orquesta de estudio	Marcha	Sátiras a marchas tradicionales	
00:13:19 00:13:57	Desconocido	Música incidental	Subida a barco	Banda militar (vientos, percusión)	Marcha	No aplica	
00:16:10 00:19:48	"Hit the Road"	c/m/mi	Acción, intérpretes	Big Band (Vientos, guitarra, contra bajo) y trío vocal femenino	Swing	Dejar problemas de lado y seguir camino propio	
00:20:13 00:20:38	Desconocido	Música incidental	Acción, intérpretes	Orquesta de estudio (vientos, cuerdas)	Varios, acorde a situación		
00:25:03 00:26:48	Desconocido	Música instrumental	Big Band femenina actúa de improviso en crucero. (pausa en la música mientras conversan)	Big Band	Swing		
00:26:59 00:27:29	Desconocido	Música instrumental	Se escucha desde dentro de restaurant piano ambiental	Piano	Balada	No aplica	

00:27:34 00:29:47	"Once Upon a Dream"	Canción	Bonnie se sube a cantar	Orquesta de estudio	Foxtrot	Amor	
00:30:05 00:32:14	"Rhumboogie"	Canción	Ritz Brothers salen a cantar, vestidos de 'baianas', en reemplazo de las Andrew Sisters. Escena cómica.	Orquesta de estudio	Boogie woogie/ Rumba	Presentación de un nuevo ritmo latino-estadounidense	
00:32:28 00:33:09	Desconocido	Música instrumental	Ritz Brothers continúan su show con bromas	Orquesta de estudio	Foxtrot	No aplica	
00:36:58 00:38:53	Desconocido	Música incidental	Músicos y Ritz Brothers llegan a Buenos Aires y toman un taxi rumbo a un hotel ubicado en el campo	Orquesta de estudio	Varios, acorde a situación	No aplica	En el transcurso de esta escena se muestran imágenes de una ciudad moderna y 'civilizada' -esto a pesar de que todos los personajes argentinos son ridículos-, para luego llegar a una localidad campestre. Al llegar, chofer pide con exagerada vehemencia "más dinero". No obstante, lo engañan fácilmente.
00:44:55 00:46:10	"Amigo, We go Riding Tonight"	Canción	Aparición de 'gauchos' disparando al cielo.	Coro masculino, Guitarra, Trompeta con sordina	Foxtrot	Virilidad, cabalgata, aventura, gauchos	similitud western
00:54:00 00:55:29	Desconocido	Música incidental	Liberación de prisioneros	Cuerdas, maderas.	Foxtrot	No aplica	Mujeres liberan a prisioneros, demostrando "debilidad" y "sentimentalismo".
00:59:13 00:59:33	"Amigo, We go Riding Tonight"	Canción	Aparición de gauchos	Coro masculino, Guitarra, Trompeta con sordina	Foxtrot	Virilidad, cabalgata, aventura, gauchos	
01:02:02 01:03:27	Desconocido	Música instrumental	Fiesta gaucha	Orquesta de cuerdas, trompetas con sordina	Patrón rítmico de tango	No aplica	
01:03:42 01:06:37	"Oh, He Loves Me"	Canción	Número de Andrew Sisters en fiesta gaucha	Orquesta de estudio	Foxtrot	Amor	
01:07:15 01:11:26	"Brooklynonga"	Canción	Actuación de Ritz Brothers vestidos de	Orquesta de estudio (se incluyen	Rumba/ Conga	Presencia de lo latino en Brooklyn	

			gaucho. Luego de primera sección, pasa a otra final con ritmo de conga.	claves, timbaletas)			
01:13:42 01:14:04	Desconocido	Música instrumental	Fanfarria de <i>Universal</i> , y luego música de cierre	Orquesta de estudio	Foxtrot	No aplica	

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. Carrlo 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 envío 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)

Inicio/ Fin	Título	Tipo	Descripción escena	Instrumentación	Aspectos rítmicos	Tópicos líricos	Comentarios generales
00:00:10 00:01:18	"Down Argentine Way" (DAW)/ Two Dreams Met" (TDM)	<i>Meddley</i> (DAW-TDM)	Créditos de apertura con ilustraciones de fondo que incluyen representaciónes de una "baiana" y un "gaucho"	Coro mixto al comienzo (DAW). Orquesta de estudio.	Rumba (?) (DAW)/ Fox-trot (TDM)	Renacer de la vida si se visita Argentina. Placeres en el baile - "rhumbas and tangos", música, luz de luna, orquídeas y vino.	
00:01:18 00:02:18	"South American Way" (SAW)	Canción	La primera escena del filme es un plano medio, fijo, que encuadra a Carmen Miranda cantando las estrofas de SAW en portugués, con una exuberante vestimenta de 'baiana'.	<i>Cavaquinho</i> , guitarra, <i>Xequerê</i> . Voz femenina (la única visible). Hacia el final interviene voces masculinas.	Patrón rítmico de samba.	Personaje popular (vendedor callejero) que pregona alegría y despreocupación (a la "manera sudamericana")	Versión de SAW más corta que la grabada por Carmen Miranda (CM) y Bando da Lua (BDL) en 1939.
00:02:18 00:03:03	"South American Way" (fragmento)	Canción	Escenas inmediatamente posteriores al recuadro anterior. Escenas de una Buenos Aires europea y 'civilizada'.	Coro mixto al comienzo. Orquesta de estudio.	Patrón rítmico de fox-trot.	[no se logra reconocer]	
00:08:36 00:08:55	"Two Dreams Met"	Música incidental	Hipódromo en Nueva York. Negociación entre Ricardo Quintana y Glenda Crawford por venta de caballo Carmelita.	Cuerdas frotadas. Bronces en cierre	Patrón rítmico de fox-trot.	No aplica	

00:08:55 00:13:51	"Down Argentine Way"	Canción	Larga secuencia musical y dancística protagonizada por Glenda y Ricardo, acompañados por grandes elencos. Acción transcurre en exclusivo club nuyorquino. Podemos diferenciar cinco grandes secciones.	Piano y voz masculina/ marimba, contrabajo, violín/ marimba, contrabajo, violín y luego se integra orquesta de estudio/orquesta de estudio. Claves. Sexteto de voces mixtas/ percusiones afroatinas y coro mixto; orquesta de estudio, coro mixto	Rumba, Habanera. Swing	Idea de una argentina romántica, donde el viajero no querrá irse. Sumisión de la mujer turista ante la conquista de un hombre latino –en este caso argentino-, haciendo, además, una mención al tango. Placeres en el baile - "rhumbas and tangos"- , música, luz de luna, orquídeas y vino. Mención a la guitarra y las castañuelas.	
00:13:55 00:15:26	"Two Dreams Met"	Música incidental	Conversación íntima entre Ricardo y Glenda. Ambos se besan por primera vez.	Orquesta de cuerdas	Patrón rítmico de fox-trot.	No aplica	
00:16:48 00:20:10	"Two Dreams Met"	Música incidental/ Canción	Conversación tensa entre Ricardo, Glenda y su tía Binnie. Septeto vocal interpreta TDM en local.	Orquesta de cuerdas. Se integra septeto vocal (mixto) con conjunto instrumental de vientos, batería, contrabajo, violines (no se ven) y piano.	Patrón rítmico de fox-trot.	En inglés, lírica de amor en torno a "dos corazones" que "se encuentran".	
00:21:42 00:24:02	"South American Way"/ "Sing to your Señorita" (STYS)	Música incidental	Llegada de Glenda y su tía Binnie, vía Pan American Airlines, a "South America" (Buenos Aires). Recepción protocolar de latinoamericanos.	Orquesta de estudio. Se destacan trompetas y redobles de pandero.	Influencia de <i>Pasodoble</i>	No aplica	La música constituye un pasaje instrumental de clara influencia 'española' (uso de modo frigio, redobles, adornos en las frases, y, al parecer, de castañuelas). Caracterización de personajes latinoamericanos resulta muy absurda y empalagosa. En adición, el chofer siempre se muestra durmiendo "siesta". Melodía de STYS está basada en "La Paloma"

00:25:00 00:27:54	"Sing to your Señorita/ Two Dreams Met/ "	Meddle y (STYS-TDM-STYS) incidental	Llegada de Tito, pícaro guía turístico, quien llega sin previo aviso por Anastasio (chofer) a dormitorio de hotel de Glenda y Binnie	Orquesta de estudio (cuerdas, maderas)	Influencia de <i>Pasodoble</i>	No aplica	
00:27:55 00:28:20	Desconocidos	Meddle y incidental	Rápida sucesión de imágenes de carteles de locales nocturnos, cada uno acompañado de una música diferente	Diversas agrupaciones	Diversos ritmos latinoamericanos, entre ellos Tango, rumba, conga.	No aplica	
00:28:20 00:32:08	"Down Argentine Way"	Canción	Glenda y Tito ingresan a "Club Rendezvous" y disfrutan de un show de variedades, el cual comienza con Nicholas Brothers y su interpretación en castellano de DAW con canto y un baile -su especialidad- muy acrobático, con elementos de <i>tap</i> .	Voz solista masculina. Conjunto instrumental formado por vientos (dos trompeta y trombón -ambos con sordina-, dos saxos, dos clarinetes), guitarra, cavaquinho [?], maracas, piano, batería, clave.	Rumba, Swing, Fox-trot	Idea de una argentina romántica, donde el viajero no querrá irse. Sumisión de la mujer turista ante la conquista de un hombre latino –en este caso argentino-, haciendo, además, una mención al tango. Placeres en el baile - "rhumbas and tangos"- , música, luz de luna, orquídeas y vino. Mención a la guitarra y las castañuelas.	Uno de los Nicholas Brothers ejecuta las maracas.

00:32:11 00:35:35	"Nenita"	Canción	Luego del apoteósico show de los Nicholas Brothers, aparece bajando las escaleras del local, el trío de boleros The Flores Bros, quienes cantan en castellano. Luego, Tito canta pasaje a Glenda en inglés.	Trío vocal, dos guitarras y requinto. Acompañamiento de dos violines, dos clarinetes, bongó, maracas. Contrabajo (no se ve en escena). Luego se integra un trombón con sordina y claves.	Bolero. Redobles propios de <i>pasodoble</i> .	Adulación a mujer.	
00:35:36 00:37:15	"Nenita" / "Doin' the Conga [?]"	Música instrumental	Parejas salen a bailar	Orquesta de estudio. Destacan las percusiones (tambor, cencerro) y melodía en trompeta (con sordina)	Bolero/ Conga	No aplica	
00:37:27 00:37:44	"Down Argentine Way"	Música instrumental	Parejas bailan en local	Orquesta de estudio. Destacan las percusiones (tambor, cencerro) y melodía en trompeta (con sordina)	Rumba	No aplica	Al momento de baile, se añaden sonidos de risas algo exageradas
00:38:11 00:40:13	"Mama eu quero"	Canción	Glenda y tito ingresan a local "EL Tigre", donde está anunciada la presentación del fenómeno "Carmen Miranda", quien se presenta junto a su conjunto Bando da Lua, cantando en portugués	Voz femenina y conjunto instrumental de seis integrantes (Bando da Lua): tres guitarras, un cavaquinho, tambor y un <i>reco reco</i> . Voces masculinas acompañan coro.	Marchinha	Humor en torno a lactancia infantil. Posible sentido sexual	

00:40:18 00:41:38	"Bambu bambu"	Canción	Continúa presentación de Carmen Miranda	Voz femenina y conjunto instrumental de seis integrantes (Bando da Lua): dos guitarras, un cavaquinho, tambor, un Xequerê y un <i>reco reco</i> . Voces masculinas acompañan coro.	Embolado	Letra humorística con repetición de lúdico estribillo luego de cada estrofa	
00:42:47 00:43:32	"Mama eu quero"	Música instrumental	Reencuentro y conversación entre Ricardo y Glenda	Orquesta de estudio	Marchinha	No aplica	
00:43:33 00:44:50	"Nenita"	Música instrumental	Conversación más íntima de Ricardo y Glenda en balcón de local. Escena termina abruptamente con cachetada proferida por Glenda	Orquesta de estudio (cuerdas, maderas)	Patrón rítmico de fox-trot.	No aplica	
00:44:54 00:45:37	Desconocidos	Meddle y incidental	Salida de Glenda de local	En escena aparece Bando da Lua, pero en realidad suena Orquesta de estudio (destacan maracas)	Patrón rítmico de tango.	No aplica	
00:46:44 00:47:47	"Nenita"	Música incidental	Escenas en hacienda de Diego Quintana	Orquesta de estudio	Influencia de <i>Pasodoble</i>	No aplica	Escenas filmadas en las afueras de California
00:51:33 00:53:32	"Nenita"	Meddle y incidental	Escenas en hacienda de Diego Quintana	Orquesta de estudio. En un pasaje destaca mandolina	Influencia de tango	No aplica	
00:53:32 00:54:52	Desconocido	Música instrumental	Fiesta en el pueblo. Despliegue de bailes supuestamente tradicionales.	Sonoridad emparentada a un conjunto de Mariachis: trompetas, violines, guitarras,	Influencia de corrido	No aplica	Observando la fiesta, Ricardo le dice a Glenda: "En este pequeño pueblo, encontrarás a la verdadera Argentina"
00:54:52 00:56:58	"Sing to your Señorita"	Canción	Luego de que pueblerinos le piden a Binnie cantar, ella accede, y lo hace también bailando acrobáticamente	Voz femenina. Orquesta de estudio (destacan trompetas y violines). Coro mixto.	Corrido. Uso de redobles de pasodoble	Recomendación de galantear a las "señoritas" mediante la música (serenata, etc.)	Melodía de STYS está basada en "La Paloma". Utilización de redobles en finales de frase.

00:59:05 01:01:16	Varios/ "Down Argentine Way"	Música incident al	Ricardo, Glenda y Casiano hablan sobre caballo de Don Diego	Orquesta de estudio	Varios	No aplica	Utilización de motivos de hipóromos. Pasaje con una variación de DAW.
01:01:17 01:02:03	"Down Argentine Way"	Meddle y incident al	Ricardo, Glenda y Casiano entrenando a caballo	Orquesta de cuerdas	Varios. Pasaje con influencia de Corrido	No aplica	
01:02:07 01:05:57	"Two Dreams Met"	Canción	Ricardo y Glenda en escena romántica a la luz de la luna. Aparece Tito Guízar y Flores Bros. E interpretan TDM en castellano. Luego Glenda la canta en inglés. La sección final la interpretan Ricardo y Glenda.	Voz, guitarra, trío de bolero (tres voces, dos guitarras y requinto). Coro femenino. Voz femenina acompañada de orquesta de estudio (cuerdas y madera). Luego duo mixto acompañado por la misma orquesta y coro mixto.	Bolero/ Foxtrot	En inglés, lírica de amor en torno a "dos corazones" que "se encuentran" . Versión en castellano tiene una breve alusión propagandís tica.	
01:11:17 01:13:23	"Nenita"	Música instrum ental / Música incident al	Clase de rumba de Tito a Binnie. Llegada y declaración de amor de Ricardo a Glenda	Orquesta de estudio. En escena romántica se suprimen las percusiones y solo quedan las cuerdas	Bolero	No aplica	
01:17:00 01:23:15	Varios	Meddle y incident al	Personas apostando en hipódromo	Orquesta de estudio	Varios	No aplica	Pasaje orquestal con motivos de SAW, DAW y fanfarrias de hipódromo.
01:24:30 01:25:31	Desconoci do/ "Mama eu quero" (MEQ)	Meddle y (Descon ocido- MEQ)	Fiesta campesina en honor a caballo ganador	Sonoridad emparentada a un conjunto de Mariachis: trompetas, violines, guitarras. Se agrega participación de timbaletas (se incluye bandoneón en escena, pero no se escucha)	Influencia de corrido/ conga	No aplica	Se vuelve a utilizar composición utilizada en fiesta campesina. En pasaje de Conga, Glenda sale a bailar vestida de "latina" (vestido con pliegues y capas superpuestas).

01:25:32 01:28:05	"Down Argentine Way"/ "Sing to your Señorita"/ "Down Argentine Way"/ "Two Dreams Met"	Meddle y (DAW-STYS-DAW-TDM)	Inmediatamente terminada la conga anterior, comienza una nueva sección en celebración final, con la participación de The Flores Bro; Nicholas Brothers; Binnie;	Orquesta de estudio, trío vocal de bolero, diversas conformaciones vocales	Rumba, Swing, Corrido,	Varios
01:28:05 01:28:40	"Two Dreams Met"/ "Down Argentine Way"	Meddle y de cierre	Créditos de cierre	Coro mixto, orquesta de estudio		No aplica

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 Velez), Mike Clancy/ Papa Álvarez (Leon Errol), Rosie Clancy/ Rosita Álvarez (Helen Parrish),
Presupuesto:	Sin información

	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.
Reseña argumental:	
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

Inicio/ Fin	Título	Tipo	Descripción escena	Instrumentación	Aspectos rítmicos	Tópicos líricos	Comentarios generales
00:00:12 00:01:13		Obertura instrumental	Créditos de apertura	Orquesta de estudio	Rumba	No aplica	
00:01:13 00:02:31	"Rootin' Tootin' Cowboy"	Canción	Presentación de vaqueros Rough Raiders ante buscador de talentos	Trompeta (con sordina), clarinete, dos guitarras, contrabajo, pequeña flauta, batería. Trío de voces masculinas.	Foxtrot	[?]	Luego de fracasar en el intento de ser contratados por un buscatalentos, este les menciona que lo que está de moda son bandas latinas, provenientes de ciudades como Buenos Aires, Rio o Havana.

00:03:12 00:03:36	Desconocido	Música instrumental	Buscador de talentos le muestra a los Rough Raiders la música de moda, la Rumba ("¿Lo ven? Todo es Rumba"). Escena de clase de baile.	Percusiones, trompeta solista (con sordina), vientos.	Rumba	No aplica	
00:03:36 00:03:58	Desconocido*	Música incidental	Secuencia de imágenes de carteles de clubes nocturnos anunciando artistas latinos ("Club Manhattan. Jose Cortez and his Band. Direct from Cuba"; "Lotus Club. Rhumba Band. Direct from Cuba"; "Harlem Hot Shots. Pedro Martina's Orchestra. Direct From Cuba"; "Smorgassord [?]. Lupita and Lopez. Direct from Cuba"; "Murphy's Chop House. Benor Ortiz and his Band. Direct from Cuba"; "Tony's Kitchen. Ortega and his Band. Direct from Cuba")	Orquesta de estudio	Conga	No aplica	Se observan imágenes de fondo con intérpretes de maracas, guiro, bailarines con atuendo con pliegues y capas superpuestas
00:20:54 00:21:28	Desconocido	Música instrumental	Rough Riders ensayan en un descanso como empleados del cruceiro donde viajan	Trompeta (con sordina), clarinete, guitarra, contrabajo, acordeón, batería.	Foxtrot	No aplica	

00:23:51 00:25:08	"Jitterhumba"	Canción	Rosita Álvarez asesora a Rough Riders para ejecutar correctamente una Rumba. Escena comienza con un primer plano a las maracas	Trompeta (con sordina), clarinete, guitarra, contrabajo, acordeón, batería. Voz femenina. Maracas. También suena un piano, pero no se ve en escena.	Rumba	Mención a ritmo de Rumba en Estados Unidos	
00:27:43 00:29:34	"Mister moon"	Canción	Aparición de 4 Rough Riders cantando en su estilo	Dos guitarras, trio de voces masculinas, silbidos, acordeón	Foxtrot	[?]	
00:29:46 00:30:11	Desconocido*	Música incidental	Llegada a la Habana. Imagen del Faro del Castillo del Morro	Orquesta de estudio	Conga	No aplica	
00:42:26 00:44:00	Desconocido	Música instrumental	Entrada a local nocturno	Orquesta de estudio	Tango	No aplica	
00:52:25 00:53:10	She was the Matador's Wife	Canción	Rough Riders cantan	Dos guitarras, tres voces masculinas, contrabajo	Vals	Historia de amor en Havana	
00:54:39 01:00:46	"Jitter Rhumba"/ La Conga	Canción	Rough Riders ejecutan música latina, vestidos como latinos en local de La Zonga (Lupe Vélez), esto en medio de caos producido por persecución policial. Luego, sale al escenario a cantar.	Acordeón, batería, trompeta con sordina, clarinete guitarra, maracas, contrabajo. En sección inicial, solo de Vibráfono. Septeto vocal (seis hombres y una mujer. Probablemente Six hits and a Miss)	Rumba/ Foxtrot / Conga	Lecciones para bailar la rumba.	Novedad en el uso de vibráfono. Armonización de voces al estilo de la música popular estadounidense.
01:00:47 01:02:00		Música instrumental	Creditos de cierre	Orquesta de estudio		No aplica	

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:)

Inicio/ Fin	Título	Tipo	Descripción escena	Instrumentación	Aspectos rítmicos	Tópicos líricos	Comentarios generales
----------------	--------	------	-----------------------	-----------------	----------------------	-----------------	--------------------------

00:00:10 00:01:21	"I, Yi, Yi, Yi (I love very much)" (IYYY)/ "They met in Rio" (TMIR)	Meddley instrumental	Créditos iniciales	Comienzo con tambores y <i>reco reco</i> . Luego se integra el cavaquinho y después la Orquesta de estudio (en IYYY tema principal en cuerdas y trompeta. En TMIR en cuerdas y se añade un acordeón o bandoneón y un piano).	Samba/ Tango	No aplica	Cabe destacar la presencia de tambores en los créditos iniciales, y luego durante el filme. Por otra parte, cabe destacar también la inclusión de Carmen Miranda ya como una <i>star</i> - En <i>Down Argentine Way</i> no aparece en los créditos iniciales-, figurando su nombre en la primera diapositiva de los créditos iniciales junto a Alicia Faye y Don Ameche. En adición, se incluyen luego los de Bando da Lua en la lista de actores secundarios ("Tha Banda da Lua. Carmen Miranda's Orchestra").
----------------------	---	----------------------	--------------------	--	-----------------	-----------	---

00:01:21 00:06:59	"Chica Chica Boom Chic"	Canción	Show de Carmen y el estadounidense Larry en local nocturno en Rio. Compleja secuencia de cuatro secciones.	Primera sección: Al inicio efectos con arpa e instrumentos de viento; conjunto de <i>chorinho</i> (<i>cavaquinho</i> , <i>Xequeré</i> , dos guitarras, <i>pandeiro</i> , tamborim [?]), orquesta de estudio (sutiles intervenciones). Segunda sección: Orquesta de estudio (se destacan las cuerdas). Tercera sección: Orquesta de estudio, Conjunto percusiones afrobrasileñas/ Cuarta sección: percusiones afrobrasileñas, orquesta de estudio, coro mixto	Samba / [Recitativo]/ Samba, Swing/	Primera sección: Letra lúdica, que menciona disfrute y hace alusiones a religiosidad y cultura afrobrasileña/ Segunda sección: propaganda de 'buena vecindad'/ Tercera sección: Alusión a latinoamericanos en términos de "jungla", "nativos" y "hechicería".	
00:07:03 00:07:38	Desconocido	Música incidental	Carmen y Larry discuten	Dos guitarras, <i>cavaquinho</i> , trompeta con sordina, tambor, <i>reco reco</i> .	[?] Ritmo brasileño, especie de Samba lenta	No aplica	
00:08:00 00:10:18	"Mama eu quero"	Música incidental	Carmen y Larry discuten.	Orquesta de estudio	Marchinha	No aplica	Larry le dice a Carmen que intente practicar su inglés, idioma que no se puede hablar cuando se está exaltado. Al respecto, Carmen se presenta como un personaje excesivamente exaltado -hablando siempre en portugués, muy rápido (no importa lo que ella diga)-, frente a Larry, más racional y 'civilizado'.
00:10:27 00:11:08	"Boa noite"	Música incidental	Llegada de Baronesa, Barón y sus consejeros	Orquesta de estudio	Swing	No aplica	

00:11:05 00:15:49	"The Baron is in Conference"/ "Boa Noite"	Canción	Show de Larry personificando a Barón Duarte	Orquesta de estudio	Varios, acorde a la situación/ Swing	Líricas en función de personaje mujeriego, que pospone sus compromisos políticos y profesionales para estar con mujeres	
00:15:54 00:17:08	"Boa noite"	Música incidental	conversación entre baronesa y Barón	Orquesta de estudio	Swing	No aplica	
00:17:09 00:18:20	Desconocido	Música incidental	Conversación entre Barón y bailarina	Cavaquinho y guitarra	[?] Ritmo tradicional brasileño, especie de Samba rápida	No aplica	
00:18:23 00:18:41	"I, Yi, Yi, Yi (I love very much)"	Música incidental	Conversación entre Barón y Carmen	Orquesta de estudio	Influencia de samba	No aplica	Cabe destacar que en esta escena Carmen no cae ante el intento de seducción de Barón.
00:19:41 00:24:00	"They met in Rio (A Midnight Serenade)"	Canción	Escena en bar de local. Aparece trío de boleros Flores Bros y comienzan a cantar. Se suma Larry (cantando en portugués) y asistentes. Luego canta su parte la Baronesa (en inglés)	Trío vocal masculino, dos guitarras, requinto. Se integra solista masculino, orquesta de estudio (principalmente cuerdas) y coro mixto. Luego se integra solista femenina.	Tango	Historia de amor en Río	
00:24:01 00:25:54	"They met in Rio (A Midnight Serenade)"	Música incidental	conversación entre baronesa y Larry	Orquesta de estudio	Tango	No aplica	
00:25:54 00:26:16	"I, Yi, Yi, Yi (I love very much)"	Música incidental	Carterazo de Carmen a Larry por coquetear con Baronesa	Orquesta de estudio	Influencia de samba	No aplica	
00:26:19 00:27:54	Desconocido	Música incidental	Notificación a Larry de una mala noticia de negocios	Orquesta de estudio	Samba	No aplica	
00:32:33 00:33:12	"Boa noite"	Música incidental	Propuesta a Larry de trabajar reemplazando a Barón	Orquesta de estudio	Swing	No aplica	
00:34:44 00:35:00	"Boa noite"	Música incidental	diálogo breve sobre baronesa	Orquesta de estudio	Swing	No aplica	

00:38:37 00:41:28	"They met in rio (A Midnight Serenade" (TMIR)/ Boa noite (BN)	Meddley incidental (TMIR-BN-TMIR)	Comienzo de suplantación de identidad por parte de Larry	Orquesta de estudio	Tango/Swing	No aplica	En momento de beso a Baronesa, se inserta una frase musical de "The Baron is in Conference"
00:41:29 00:42:40	"Chica Chica Boom Chic (ChChBCh)/ I, Yi, Yi, Yi (I love very much) (IYYY)"	Meddley incidental	Enojo de Carmen por celos	Orquesta de estudio	Influencia de samba	No aplica	
00:42:50 00:45:08	Desconocido	Música instrumental	Recepción en palacio de Barón Duarte	Cavaquinho, <i>Xequeré</i> , dos guitarras, pandeiro, tamborim [?], trompeta con sordina	Samba	No aplica	Supuesta danza 'brasileña' por parte de invitados.
00:45:16 00:48:20	"Chica Chica Boom Chic"	Música instrumental	Conversación entre supuesto barón (Larry) y Carmen	Cavaquinho, <i>Xequeré</i> , dos guitarras, pandeiro, tamborim [?], trompeta con sordina. Cuerdas	Samba	No aplica	
00:48:22 00:49:25	Desconocido	Música instrumental	Conversación entre supuesto barón (Larry), Carmen y Baronesa	Cavaquinho, <i>Xequeré</i> , dos guitarras, pandeiro, tamborim [?], trompeta con sordina	Samba	No aplica	
00:51:17	Desconocido	Música instrumental	Baile en palacio de Barón	Cavaquinho, <i>Xequeré</i> , dos guitarras, pandeiro, tamborim [?], trompeta con sordina. Violín	Samba		
00:51:25 00:53:50	"Cai Cai"	Canción	Carmen sale a cantar (en portugués) en fiesta	Cavaquinho, <i>Xequeré</i> , dos guitarras, pandeiro, tamborim [?]. Voz femenina, coro masculino	Samba	Lírica de amor y sus "caídas"	
00:54:05 00:56:27	"I, Yi, Yi, Yi (I love very much)"	Canción	Carmen continua cantando (esta vez en inglés)	Cavaquinho, <i>Xequeré</i> , dos guitarras, pandeiro, tamborim [?]. Voz femenina. Violín	Influencia de samba	Canción cómica de adulación amorosa	
00:56:34 00:58:14	Desconocido	Música instrumental	Aparición de verdadero Barón. Fiesta y baile continúa	Orquesta de estudio	Influencia de samba	No aplica	

00:58:20 00:59:35	Desconocido	Música instrumental	Conversación entre Barón y accionista	Orquesta de estudio	Influencia de samba	No aplica	
00:59:39 01:01:56	"They met in Rio (A Midnight Serenade)"	Música instrumental	Conversación entre Larry y accionista	Orquesta de estudio	Tango	No aplica	
01:01:59 01:04:59	Desconocido	Meddley incidental	Conversación entre Larry y accionista (en francés) para cerrar negocio	Orquesta de estudio	Foxtrot	No aplica	
01:07:10 01:10:33	"Boa noite"	Canción	conversación entre baronesa y Barón (supuestamente Larry). Luego canta baronesa	Orquesta de estudio	Swing	Imagen poética de beso final antes de dormir	
01:12:58 01:17:03	"Boa noite", otros	Música incidental	baronesa desayunando. Luego es víctima de una broma	Orquesta de estudio	Swing	No aplica	Música utiliza diversos motivos y materiales acorde a los rápidos cambios de escena.
01:21:15 01:27:25	"They met in Rio (A Midnight Serenade)" (TMIR), "Boa noite" (BN)	Meddley incidental	conversación y nuevo acuerdo entre baronesa y Larry	Orquesta de estudio	Tango/ Swing	No aplica	Inclusiones de motivo de "The Baron is in Conference"
01:27:25 01:30:16	"Chica Chica Boom Chic"/ "They met in Rio (A Midnight Serenade)"/ "I, Yi Yi Yi"/ "Boa noite"	Meddley canciones (ChchBCh-TMIR-AYYY-BN)	Inmediatamente después de la escena en que Barón (supuestamente Larry) fuerza a subir a Baronesa al dormitorio, aparece en primer plano la ejecución de una <i>cuica</i> (posiblemente una alusión sexual?) y las percusiones, dando pie a actuación de Miranda/	Orquesta de estudio. Cuica, tambor, reco reco, xequeré, pandeiro, tamborim [?]. Voz femenina/ Coro femenino, Solista masculino, solista femenina	Samba, Swing	Líricas (fragmentos) propias de cada canción	
01:30:22 01:30:49	"I, Yi, Yi, Yi (I love very much)"	Música instrumental de cierre	Créditos de cierre	Orquesta de estudio	Influencia de samba	No aplica	

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):	
Letristas (música original):	
Arreglistas, orquestadores:	
Músicos y agrupaciones musicales latinas en escena:	
Canciones originales:	"A Week-End in Havana". Género (Música: / Letra:)
	"When I love I love". Género (Música: / Letra:)
	"Tropical Magic". Género (Música: / Letra:)
	"Romance and Rhumba". Género (Música: / Letra:)
	"The Man with the Lollypop Song". Género (Música: / Letra:)
	"The Ñango (Nyango)". Género (Música: / Letra:)
	"titulo". Género (Música: / Letra:)
	"titulo". Género (Música: / Letra:)
Canciones preexistentes:	"Rebola a Bola" (Año). Género (Música: / Letra:)
	"titulo" (Año). Género (Música: / Letra:)
	"titulo" (Año). Género (Música: / Letra:)
	"titulo" (Año). Género (Música: / Letra:)
	"titulo" (Año). Género (Música: / Letra:)

Inicio/ Fin	Título	Tipo	Descripción escena	Instrumentación	Aspectos rítmicos	Tópicos líricos	Comentarios generales
00:00:10 00:01:18	"A Week-End in Havana"	Obertura instrumental	Créditos iniciales	Orquesta de estudio (se incluyen bongós, maracas, claves)	Rumba	No aplica	En ilustración de fondo, se puede ver Faro del Castillo del Morro, ícono recurrente en la representación de Cuba en estos filmes
00:01:18 00:02:01	Desconocido	Música incidental	Escenas de Nueva York invernal, con trabajadores pasando cabizbajos. De improviso aparecen carteles turísticos promocionando Cuba: "la isla de descanso del trópico", "Crucero al romance". Encuadre de vitrina de agencia de viajes e imagen de conjunto musical de 8 músicos más cantante	Orquesta de estudio	Swing	No aplica	
00:02:01 00:04:25	"A Week-End in Havana"	Canción	Músicos de vitrina de agencia toman vida y ejecutan canción	Carmen Miranda, dos guitarras, bongó, conga, maracas, clave, trompeta con sordina	Rumba	Idea de vacacionar el fin de semana en Cuba, lugar paradisíaco, con música y romance.	Canción inicial, a diferencia de <i>Down Argentine Way</i> y <i>That Night in Rio</i> , se canta en inglés
00:07:48 00:10:52	"Tropical Magic/ A Week-End in Havana"	Meddley incidental	Conversación entre Jay Williams y Nan Spencer	Orquesta de estudio			
00:11:29 01:12:56	"A Week-End in Havana"- "Siboney"- "Ay Mamá Inés"- "The Peanut Vendor"	Meddley incidental	Llegada a La Habana. Imagen de Faro del Castillo del Morro	Coro mixto, Orquesta de estudio	Rumba/ Swing	No aplica	
00:12:56 00:16:10	Desconocido	Música incidental	Llegada de Nan a lujoso dormitorio de hotel (suite presidencial)	Orquesta de estudio	Rumba	No aplica	

00:16:11 00:17:42	"Tropical Magic"	Música incidental	Recorrido de Nan y Jay por diversos lugares de La Habana	Orquesta de estudio		No aplica	Se destaca orientación 'pedagógica' de estas escenas: imágenes campesinos recolectando caña de azúcar y datos sobre la extracción y su aporte a la economía de Cuba
00:17:42 00:20:01	"Rebola a Bola"	Canción	Actuación de Carmen Miranda (en portugués) y su banda en Casino Madrileño	Orquesta de estudio, dos guitarras, Xequeré, tambor, pandeiro, taborim, cavaquinho. Voz solista femenina. Coro mixto	samba	Versos de humor	se destaca aquí actuación vocal virtuosa de CM.
00:20:08 00:21:25	"When I Love, I Love"	Canción	Actuación de Carmen Miranda (en inglés) y su banda en Casino Madrileño	Orquesta de estudio, dos guitarras, Xequeré, tambor, pandeiro, taborim, cavaquinho. Voz solista femenina. Coro masculino	Influencia de samba	Amor y humor	
00:21:35 00:25:18	"Tropical Magic"	Música instrumental	Nan y Jay en Casino Madrileño, huida de Faye, llegada de 'galán' latino de dudosa reputación	Orquesta de estudio. Trío vocal masculino	Rumba	Añoranza de romanticismo, en una noche tropical	
00:25:18 00:26:22	"Tropical Magic"	Música instrumental	Nan y Monte Blanca se conocen, y caminan al hotel	Orquesta de estudio	Rumba	No aplica	
00:28:51 00:37:55	"Desconocido / "Quéreme mucho (Cuando se quiere de veras)" / "Ay Mama Inés" / "Weekend in Havana" / Desconocido	Meddley incidental	Llegada de Monte Blanca y Nan a Casino. Conversación de Monte Blanca con dueño de casino (mafioso)	Piano, maracas, acordeón, vientos, violines,	Rumba	No aplica	Se destaca la cantidad de música cubana utilizada aquí.
00:37:56 00:39:43	"Rebola a Bola" / "When I Love I Love"	Meddley incidental	Convesación entre Rosita y su manager y pareja, Monte Blanca	Orquesta de estudio	samba	No aplica	

00:39:43 00:42:51	Introducción de "Weekend in Havana" / "Romance and Rhumba"	Canción	baile entre Monte Blanca y Nan	Orquesta de estudio. Solista femenina, solista masculino. Coro mixto	Rumba	Encanto romántico de la rumba. Mención a instrumentos y a "Siboney"	
00:42:43 00:46:33	"Weekend in Havana (instrumental, incidental)/ When I Love, I Love"	Música instrumental	Baile en hotel. Jay recibe y contesta telegramas	Orquesta de estudio	Rumba	No aplica	
00:46:34 00:47:56	"The Man with the Lolly Pop song"	Canción	Vendedor de dulces cantando. Llegada de Jay a local Arbolado. Rosita la espera ahí.	Orquesta de estudio	Vals	Vendedor que pide compren sus dulces	Carmen de muestra absolutamente excitada. Luego de esta escena, se muestra evidente alusión sexual con apertura de champaña por parte de Jay
00:53:54 00:54:51	Desconocido	Música incidental	Salida de Arbolado luego de que Nan descubre plan de Jay	Orquesta de estudio	Conga	No aplica	
00:54:53 00:59:34	"Weekend in Havana"/ "Tropical Magic"	Música incidental	Caminata de vuelta de Nan y Jay	Orquesta de estudio	Swing	No aplica	
00:59:35 01:00:49	"Tropical Magic"	Canción	Retorno de Jay y Nan al hotel en carreta	Orquesta de estudio. Solista femenina. Solista masculino.	Bolero	Añoranza de romanticismo, en una noche tropical	
01:02:24 01:04:49	"Tropical Magic"	Música incidental	desayuno incómodo entre Jay y Nan	Orquesta de estudio	Bolero	No aplica	
01:06:01 01:07:45	"Tropical Magic"	Música incidental	Diálogo entre nan y novia de Jay	Orquesta de estudio	Bolero	No aplica	
01:10:54 01:13:15	"Rebola a Bola"	Música incidental	Persecución de Rosita a Monte Blanca. Apuesta exitosa por error.	Orquesta de estudio	samba	No aplica	
01:14:26 01:20:07	"Ñango"/ "Weekend in Havana"	Meddley	Número final. Canta Carmen en inglés, luego bailarines desarrollan coreografía con maracas grandes.	Orquesta de estudio. Solista femenina. Coro mixto	"Ñango" [?]/ Rumba. Juego en coreografía con clave de son (3+2)/ Swing	Presentación de un nuevo ritmo	

01:20:07		Música instrumental		Orquesta de estudio. Coro mixto		Presentación de un nuevo ritmo	
01:20:35	"Ñango"	de cierre	Créditos de cierre		Swing		

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:	
Reseña argumental:	(Riera)
Relevancia mediática:	
Información complementaria:	
Bibliografía relacionada:	
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
Canciones originales:	"Ride my caballeros". Género (Música: / Letra:)
	"Never Trust a Jumping Bean". Género (Música: Edward Ward / Letra: Chet Forrest, Bob Wright)
	"The Two Bravest Hombres in All Mexico". Género (Música: / Letra:) Johnny Lange, Lew Porter
	"Quien [sic] sabe". Género (Música: Edward Ward / Letra: Chet Forrest, Bob Wright)
	"El relajo". Género (Música: / Letra:) Lamberto Leyva, Jesús Castellón, Oscar Félix
	"La Golondrina". Habanera (Música y Letra: Narciso Serradel Sevilla)
	"I'll never forget Fiesta". Género (Música: Nilo Meléndez/ Letra: Chet Forrest, Bob Wright)
	"titulo". Género (Música: / Letra:)
Canciones preexistentes:	"titulo" (Año). Género (Música: / Letra:)
	"titulo" (Año). Género (Música: / Letra:)
	"titulo" (Año). Género (Música: / Letra:)
	"titulo" (Año). Género (Música: / Letra:)
	"titulo" (Año). Género (Música: / Letra:)

Inicio	Título	Tipo	Descripción escena	Instrumentación	Aspectos rítmicos	Tópicos líricos	Comentarios generales
00:00:00 00:00:59	Fanfarria, " ", "El relajo"	Fanfarria, música instrumental, Canción	Créditos de apertura	Orquesta de estudio, trío vocal masculino	libre/ Pasodoble/ Corrido	Invitación a disfrutar una fiesta ("El relajo")	Ilustraciones infantiles de escenas 'típicas' mexicanas. Canción se interpreta en castellano
00:01:00 00:03:11	"El relajo"	Canción	Escena transcurre en "Rancho de Las Flores", ambientación de un pueblo mexicano. Luego de unos segundos, ingresa a escena Jorge Negrete cantando "El relajo"	Orquesta de estudio, trío vocal masculino. Luego entran marimbas y solista masculino. Hacia el final se integra un coro mixto	Corrido	Invitación a disfrutar una fiesta ("El relajo")	Canción se interpreta en castellano
00:03:35 00:05:07	"Ill never forget Fiesta"	Música instrumental	Anuncio y llegada de Cholita desde Estados Unidos	Orquesta de estudio	Corrido	No aplica	
00:05:46 00:08:18	"Ill never forget Fiesta"	Música instrumental, Canción	Cholita baja de auto con su novio, Fernando Gómez. (), enamorado de ella, se molesta. Cholita canta, con un estilo operático, a su pueblo.	Orquesta de estudio, solista femenina. Coro mixto	Corrido	[Disfrute de fiesta de pueblo]	Canción se interpreta en inglés
00:08:28 00:10:18	Desconocido	Música instrumental	Gómez y tío de Cholita conversan y van a ver 'ritual tribal' de supuestos nativos de Guajaca. Tío conversa con Cholita, quien acaricia un papagayo.	Tambores	Libre	No aplica	Escena de gran exotización
00:10:23 00:11:59	Desconocido	Música instrumental	Juego de simulación de corrida de toros en fiesta	Cuerdas	Pasodoble, corrido	No aplica	Pasaje musical de carácter muy 'español'
00:13:54 00:19:24	"Never Trust a Jumping Bean"	Canción	interpretación de Armida. Incluye acto de danza con zapateos.	Orquesta de estudio, solista femenina. Coro mixto	influencia de Zandunga [?]	[tono humorístico]	Cholita se refiere a danza ejecutada como "Zandunga".

00:19:41 00:22:23	"La Golondrina"	Canción	Cholita interpreta canción para los habitantes del pueblo, luego este canta también y se acaba fiesta	Solista femenina, guitarra y orquesta de estudio. Trío masculino con guitarras. Coro mixto	Habanera	Viaje de exilio	
00:22:24 00:23:30	Desconocido	Música incidental	Imágenes de la vida en el pueblo	Orquesta de estudio	Corrido	No aplica	
00:27:21 00:27:48	Desconocido	Música incidental	Falso rapto de Cholita	Orquesta de estudio	Pasodoble	No aplica	
00:28:03 00:31:35	"Quien sabe"	Canción	José interpreta canción para Cholita	Solista masculino, guitarra, orquesta de estudio	Influencia de habanera	Amor	palabras de castellano en canción en inglés
00:31:35 00:33:35	Desconocido	Música incidental	Escena cómica de fantasma falso	Orquesta de estudio	compás de 3/4	No aplica	
00:33:36 00:33:55	Desconocido	Música instrumental	Fiesta en pueblo	Orquesta de estudio			
00:33:56 00:34:42	Desconocido	Música instrumental	Danzas españolas en fiesta de pueblo	Orquesta de estudio	Especie de pasodoble	No aplica	Danzas son presentadas por tío de Cholita como "danzas gitanas de una revista española"
00:34:42 00:36:04	"Never Trust a Jumping Bean"	Música instrumental	Conversación entre y Fernando Gómez	Orquesta de estudio		No aplica	
00:36:05 00:37:28	Desconocido	Música instrumental	Danzas españolas en fiesta de pueblo	Orquesta de estudio	Especie de pasodoble	No aplica	
00:38:47 00:38:59	Desconocido	Música incidental	Conversación entre Cuca y Cholita	Vientos		No aplica	
00:39:00 00:43:53	"Quien sabe"	Canción	José interpreta canción dúo con Cholita	Solista masculino, solista femenino orquesta de estudio	Vals	Amor	
00:43:54 00:44:22	"Quien sabe"	Música instrumental	Créditos de cierre	Orquesta de estudio	Influencia de habanera	No aplica	

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); Edwathd 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:	"Brazil" (Año). Género (Música y Letra: Ary Barroso. Adaptación al inglés: Bob "S.K." Rusell)

Inicio	Título	Tipo	Descripción escena	Instrumentación	Aspectos rítmicos	Tópicos líricos	Comentarios generales
00:00:00 00:01:22	"Brazil", "Rio de Janeiro"	Obertura instrumental	Créditos iniciales con imágenes de Rio (Pan de azúcar, playa, palmeras). Imágenes de aeropuerto de aerolínea "Panair do Brasil".	Orquesta de estudio, coro mixto. Destaca uso de <i>pandeiro</i> y una percusión de registro grave.	Samba		
00:04:34 00:04:47	""	Música instrumental	Robert y Nicky bailan samba en exclusivo club nocturno	Conformación de Big Band con xekere y ganzá.		No aplica	
00:05:53 00:09:00	"Brazil"	Música instrumental	Los bailarines Veloz y Yolanda bailan un samba	Conformación de Big Band con xekere y ganzá. Predominancia de violines	Samba	No aplica	La escritora Nicky Henderson, luego de ver el show, se decepciona de no ver al Brasil "real".
00:10:03 00:11:45	"Upa Upa"	Canción	Miguel canta canción con niños en la calle. A Nicky le pone atención.	Voz masculina, Flauta travesa, tambor, <i>pandeiro</i> , metalófono, guitarra [?], <i>cavaquinho</i> , piano [?], cuerdas.	Samba		
00:18:32 00:20:15	Desconocido	Música incidental	Miguel guía a Nicky por lugares turísticos de Rio de Janeiro			No aplica	Relato de Miguel resulta educativo y promocional.
00:20:16 00:20:39	Desconocido	Música instrumental	Robert y Nicky conversan en exclusivo club nocturno	Conformación de Big Band con xekere y ganzá.	Samba	No aplica	
00:21:11 00:24:49	"Café"	Música instrumental	Show de baile en exclusivo club nocturno	Conformación de Big Band con xekere y ganzá.	Varios. Gran presencia de samba.	No aplica	Bailarines escogidos son todos de tez blanca.

00:25:13 00:27:48	Desconocido/ "Brazil"	Música instrumental	Robert ofrece Nicky un fin de semana en la hacienda de una rica familia en Minas Gerais. Nicky se ilusiona con ver "vaqueros" y "nativos cantando y bailando, color real y honesto". Llega Miguel y abruptamente orquesta ejecuta su composición célebre, "Brazil".			
00:32:15 00:33:49	Desconocido	Música incidental	En la lujosa hacienda de los Machados, Nicky se decepciona. Miguel prepara un plan para hacerse pasar de un "vaquero" idéntico a Miguel.	Orquesta de estudio. Predominancia de cuerdas		No aplica
00:33:05 00:35:44	"Vaquero song"	Canción	Miguel Suárez, vestido de vaquero, se hace pasar por su hermano gemelo.	Coro masculino. Solista vocal masculino. Orquesta de estudio	Marcha	Gritos de vaqueros se asemejan a los cowboys (con los mismos gritos se caracteriza a gauchos y charros)
00:37:56 00:38:17	"Vaquero song"	Canción	Miguel cabalga de retirada	Coro masculino. Solista vocal masculino. Orquesta de estudio	Marcha	

00:38:18 00:39:49	Desconocido	Música incidental	Tres cocineros preparan un "churrasco", Miguel una ensalada	Conformación de chorinho: guitarra, cavaquinho, flauta traversa, tambor, <i>pandeiro</i> .	Samba		
00:39:50 00:43:13	""	Canción	Secuencia de baile sobre canción interpretada por Aurora Miranda y Billie Daniel				
00:43:18 00:46:36	""	Canción	Serenata de Miguel a Nicky	Solista masculino. Orquesta de estudio. Predominancia de cuerdas			Uso ornamental de guitarra
00:46:37 00:47:09	""	Música incidental	interrupción de beso de Miguel y Nicky por Robert	Orquesta de estudio. Predominancia de cuerdas			
01:07:19 01:08:59	Desconocido	Música incidental	Paseo por plantación de café	Orquesta de estudio. Predominancia de cuerdas			
01:08:59 01:09:20	Desconocido	Música incidental	Intento de huida de manager de Miguel	Orquesta de estudio.	No aplica		
01:10:30 01:12:18	"Rio de Janeiro"	Canción	Miguel ejecuta su nueva canción, Nicky lo escucha y se acerca	Voz masculina, piano. Luego, sutil intervención de cuerdas frotadas.			
01:12:25 01:12:48	Desconocido	Música incidental	Miguel y Nicky se besan	Orquesta de estudio. Predominancia de cuerdas	No aplica		
01:17:53 01:19:10	"Upa Upa"	Música instrumental	Escenas de carnaval de Rio. En uno de los carros alegóricos aparece el "cowboy star", el	Percusiones, vientos, coro mixto	Samba		

			cantante Roy Rogers.				
01:19:11 01:23:50	"Rio de Janeiro" /varios	Música instrumental	Miguel y su manager buscan a Nicky en medio de la gente en pleno carnaval	Percusiones, vientos	Samba	No aplica	Se entremezclan escenas 'reales' captadas en carnaval. Música se detiene con la llegada de Roy Rogers, quien es presentado por el mismo Rey Momo.
01:24:19 01:25:55	"Hands Across the Border"	Canción	Actuación de Roy Rogers	Voz masculina. Big Band	Swing	Nostalgia y deseo de revivir situaciones de amor entre dos personas de distintas naciones.	
01:26:09 01:26:21	""	Música instrumental	Tio de Miguel encuentra a Nicky	Orquesta de estudio.	Samba	No aplica	
01:27:05 01:30:36	"Rio de Janeiro"	Canción	Miguel es premiado e interpreta canción ganadora, en inglés	Voz masculina. Orquesta de estudio, coro mixto. Destaca uso de pandeiro y una percusión de registro grave.	Samba	Poder encantador de Rio de Janeiro	Mención a tópicos recurrentes: romance, orquídeas, luz de luna, guitarras.
01:30:37 01:31:02	"Rio de Janeiro"	Música instrumental	Créditos de cierre	Orquesta de estudio.	Samba	No aplica	Se proyectan imágenes de Rio como fondo.

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>Espérame (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 Aspiazú 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 brasileiro 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	Apoteósico 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 Lang	Twentieth Century-Fox	Musical ambientado en 1922, con la participación de Carmen Miranda y Bando da Lúa 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" (Nacio 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 "Tico 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 -intepretada por Miranda-, y "Botocado" -ambas composiciones de Josef Myrrow y textos de Edgar De Lange-, samba intepretado 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 Lúa: "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 perorriqueño Noro 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 Rio 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 afrocubanas (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.